

DICIONÁRIO DE FLORBELA ESPANCA

DIREÇÃO CIENTÍFICA
MARIA LÚCIA DAL FARRA

COORDENAÇÃO
JONAS LEITE
FABIO MARIO DA SILVA

DICIONÁRIO DE FLORBELA ESPANCA

Edição Comemorativa

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) -
Código de Financiamento 001



Este exemplar é o de número

de uma tiragem de 100 cópias.

DICIONÁRIO DE FLORBELA ESPANCA

MARIA LÚCIA DAL FARRA

DIREÇÃO CIENTÍFICA

JONAS LEITE

FABIO MARIO DA SILVA

COORDENAÇÃO

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Jonas Leite; Fabio Mario da Silva [Orgs.]

Dicionário de Florbela Espanca. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025.
837p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0812-1 [Impresso/2023]
978-65-265-2365-0 [Digital/2025]

1. Florbela Espanca. 2. Dicionário. 3. Verbetes. 4. Filosofia. I. Título.

CDD – 370/100

Capa: Rafael Efrem com finalizado de Ricardo Cassaro

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Esta obra passou por avaliação dos pares.

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2025

APRESENTAÇÃO

A singularidade de Florbela Espanca centra-se numa resistência corajosa à chamada “maturidade”. Esta criadora soube ultrapassar os limites temporais da sua rebeldia de resistente gerando, nos seus poemas, uma energia de usurpação que os empurrou, vivos, em carne e sangue, até à nossa contemporaneidade. É essa capacidade de criar um universo fechado e atemporal que distingue um criador, tornando-o uma força de comunicação imune ao devir histórico. A popularidade permanente de Florbela faz dela um caso, uma *performer* trans-temporal. A sua poesia de recorte romântico e pós-decadentista, imune a todas as vanguardas da sua época, tem sobrevivido a gerações sucessivas.

A indiferença académica a que Florbela tem sido votada em Portugal – com raríssimas e valorosas excepções como a dos organizadores desta edição – significa uma oportunidade perdida na compreensão do valor comunicante da poesia; o caso Florbela poderia servir de análise de referência para entendermos os mecanismos e efeitos de determinados tipos de ritmos e intensidades verbais sobre uma população desprevenida de literatura. Mas em Portugal somos levados a crer que aquilo que de imediato nos arromba o coração não pode ser coisa séria, nem intelectual. Somos solenes, pesa-nos um manto de quase nove séculos. É por isso que, em vez da filosofia que nunca teve grande coragem de produzir, porque filosofar é inventar o futuro, este país produz poesia, para conseguir respirar. Florbela é um exemplo maior dessa respiração.

Inês Pedrosa

INTRODUÇÃO

A empreitada de organizar e trazer a lume um dicionário é uma tarefa extensa e complexa, visto o número de colaboradores envolvidos, a multiplicidade de temas e o caráter amplo típico do gênero. O desafio torna-se ainda mais agudizado quando o assunto diz respeito a uma figura extremamente multifacetada e de matizes de muitas nuances, como é justamente Florbela Espanca. Portanto, este *Dicionário de Florbela Espanca*, que ora entregamos à crítica especializada e ao público interessado em geral, é uma tentativa de apreender e didatizar o vasto universo florbeliano.

Desta forma, reúnem-se aqui temas, pessoas, cidades, livros, críticos, motivos, estilos de época, tendências estéticas etc., enfim, uma miríade de assuntos que orbitam neste espaço *in progress* imenso da vida e da obra da poetisa portuguesa.

Desde 1919, ano de estreia do *Livro de Mágoas*, primeira obra da escritora, a vida e a literatura de Florbela têm tido diversas apropriações críticas, em diversificados modos de leitura, nem sempre criteriosos e isentos de paixões e ideologias, resultando em um processo de mitificação da escritora, que também passou a responder como índice cultural e personagem literária. Assim, decorridos mais de cem anos, a poetisa permanece como objeto ativo e intenso de pesquisas acadêmicas e continua a deleitar sucessivas gerações de leitores, além de provocar um profícuo diálogo com outras linguagens artísticas.

Nessa esteira, surgiu, em 2018, o interesse em organizar este vasto manancial crítico, artístico, histórico e cultural que circunda e/ou decorre de Florbela Espanca. As diversas abordagens críticas e as muitas discussões travadas no âmbito do Grupo de Pesquisa *Figurações do Feminino: Florbela Espanca et alii* culminaram na audaciosa proposta de construir um dicionário que permitisse ao leitor encontrar a multiplicidade de assuntos atrelados à figura central deste trabalho, tornando mais compreensível e acessível as informações que, muitas vezes, só circulavam em meios de difícil acesso ao público geral. Desse modo, o quebra-cabeça de uma “história tantas vezes lida” começou a ser desvelado e podemos afirmar que entregamos um material que reúne os melhores dos nossos esforços, no afã de reunir em um único volume a complexidade da história pessoal e literária de Florbela Espanca, sem a ilusão de que isto iria exaurir as complexidades e os meandros deste magma.

O leitor encontrará em cada verbete deste dicionário um estudo independente, associado sempre ao tema norteador. Para além da variedade

temática, privilegiou-se também a diversidade de abordagens críticas, respeitando sempre o rigor científico e o respeito as fontes consultadas.

Agradecemos aos inúmeros colaboradores e colaboradoras que tornaram este projeto possível e nos permitiram, através deste *Dicionário de Florbela Espanca*, fincar mais um novo marco na história dos estudos florbelianos, na certeza de que sua vida e sua obra permanecem acesas na literatura portuguesa.

Por fim, também agradecemos à CAPES, à Universidade Federal de Pernambuco e ao Programa de Pós-Graduação em Letras - UFPE, que contribuíram para que esta grande empreitada fosse, finalmente, finalizada.

Maria Lúcia Dal Farra

Jonas Leite

Fabio Mario da Silva

NOTA TÉCNICA

Neste projeto, envolveram-se pesquisadores/pesquisadoras de diferentes nacionalidades, sobretudo de Portugal e do Brasil. Em virtude disso, coexistem as ortografias que costumam ser utilizadas em cada país.

Por questões de mera padronização, preferiu-se o uso das aspas utilizadas no Brasil. As referências bibliográficas seguem norma própria, com separação da maioria dos elementos por vírgula.

Resolveu-se manter o acento no termo “Sóror”, conforme a grafia da época do lançamento. Nos demais casos, com exceção das citações, procedeu-se a atualização do texto.

De acordo com o raciocínio de Natália Correia, no famoso prefácio ao *Diário do Último Ano* (1981), adotou-se, em todas as referências a Florbela Espanca, o vocábulo “poetisa”: “Sim, chamar-lhe-ei poetisa. A homenagem que distingue o génio poético feminino com o prémio de lhe masculinizar o estro ultraja uma poesia que quer feminizar o mundo com a magia da sua claridade lunar” (CORREIA, 1981, p. 11).

Ademais, as palavras em negrito funcionam como índice remissivo. Assim, no corpo de cada entrada, destacou-se a primeira aparição de um termo que também consta como verbete no dicionário. Não há remissivas nas citações.

Por fim, são de responsabilidade dos pesquisadores e das pesquisadoras que colaboraram com o projeto os seus respectivos estudos. Nesse sentido, é possível que hipóteses contrastantes sejam apresentadas, sem prejuízo da qualidade dos textos.

COLABORADORES E COLABORADORAS

Adriana Mello Guimarães
Aldinida Medeiros
Algemira de Macêdo Mendes
Aline Cajé Bernardo
Ana Luísa Vilela
Anamaria Filizola
André de Sena
Andreia Castro
Andreia Andrade
Andréia Nogueira Hernandez
Rocha
Andreia Oliveira
Angela Maria Rodrigues
Laguardia
Anna M. Klobucka
Annabela Rita
António Cândido Franco
António Laginha
Carla Campos Francisco
Catherine Dumas
Celestino Froes David
Chis Gerry
Cláudia Pazos Alonso
Clêuma de Carvalho Magalhães
Conceição Flores
Concepción Delgado Corral
Deolinda Santos Costa
Derivaldo dos Santos
Diógenes André Vieira Maciel
Edson Santos Silva
Eduardo da Cruz
Eliana Luíza dos Santos Barros
Elisangela da Rocha Steinmetz
Fabio Mario da Silva
Fernando Cabral Martins
Flavia Maria Corradin
Gabriella Silva
Henrique Marques Samyn

Ida Alves
Iracema Goor
Isa Margarida Vitória Severino
Isabel Cruz Lousada
Isabel Ponce de Leão
Izabela Leal
Jean Pierre Chauvin
Joana Espanca Bacelar
João Espanca Bacelar
Jonas Leite
Jorge Vicente Valentim
José Carlos Seabra Pereira
José Luiz Foureaux
Joy Afonso
Jussara Neves Rezende
Lara Cristina Vitória Severino
Lina Arao
Livia Apa
Luci Ruas
Luísa Cristina dos Santos Fontes
Marcelo Pacheco Soares
Maria Aparecida da Costa
Maria Cristina Pais Simon
Maria do Carmo Mendes
Maria Lúcia Dal Farra
Marlise Vaz Bridi
Marly Catarina Soares
Matteo Pupillo
Mercedes Gómez Almeida
Michelle Nascimento
Miguel Real
Míriam Afonso Brigas
Nefatalin Gonçalves Neto
Noémia Maria Redondo Serra
Serrano
Nuno Júdice
Pedro Fernandes de Oliveira Neto
Pedro Sepúlveda

Rafaella Cristina Alves Teotônio
Raíra Costa Maia de Vasconcelos
Raquel Terezinha Rodrigues
Renata Bomfim
Renata Soares Junqueira
Robin Driver
Rogéria Alves Freire
Rogério Miguel Puga
Rosa Maria Fina
Sandra Leandro
Suilei Monteiro Giavara
Tássia Tavares

Teresa Cristina Cerdeira
Tiago Aires
Tiago Salgueiro
Valquíria Maria Cavalcanti de
Moura
Vivian Leme Furlan
Zina Bellodi
Zuleide Duarte

A

ABELHO, JOAQUIM AZINHAL; AMARO, JOSÉ EMÍDIO

Joaquim Azinhal Abelho (1916 – 1979), poeta e cineasta português, e José Emídio Amaro (1903 – 1985) investigador da história calipolense e poeta, assinaram um posfácio para a obra *Cartas de Florbela Espanca*, intitulado “Evocação Lírica de Florbela Espanca”, no qual comentam de forma didática a vida e a obra de **Florbela Espanca**. Convém assinalar que a obra saiu sem editora e sem data. A única informação que se tem do livro aparece na última folha, na qual se lê: “Este livro foi composto e impresso na Gráfica Boa Nova, Limitada, Rua de Morais Soares, 5-A a 5-D, Lisboa”. Em relação à data de publicação, parece ser consenso, entretanto, entre os estudiosos de Florbela Espanca, dos quais merece destaque **Maria Lúcia Dal Farra**, que a publicação da “Evocação Lírica” tenha ocorrido em 1952.

Os Autores iniciam a apresentação descrevendo como se deu o nascimento de Florbela: às 2h da manhã, do dia 8 de dezembro de 1894, com as Pitonisas dando a ela terrível vaticínio. Segundo eles, nascia, naquele dia, para a vida, uma menina que havia de ter o romance mais pungente, o destino mais amargo escrito por suas mãos, com lágrimas e sangue. Em seguida apresentam a filiação da Poetisa. O pai de Florbela, **João Maria Espanca**, é descrito como um homem de imaginação febril, fantasia sem fim, figura exuberante. Como viajava muito por conta de seu trabalho, conhece, no **Redondo**, vila portuguesa que pertence ao Distrito de **Évora**, **Mariana**

Toscano, com quem viria a se casar. Dono de muitas habilidades, João Espanca desenhava, fotografava e chegou a ser dono de um cinematógrafo. Também era dado a amores fartos, um tipo *Don Juan*. Mesmo casado, enamora-se de **Antónia da Conceição Lobo** (a quem os autores chamam de “qualquer”), e dessa relação nasce Florbela. Ao fim de três anos, nasce **Apeles Espanca**, da mesma mãe e do mesmo pai. A infância e adolescência de Florbela foram marcadas pela presença de livros, e aos oito anos escreve seus primeiros versos dedicando-os a seu pai; os autores observam que a Primeira **República** Portuguesa marcará a adolescência da escritora. É também nesse período que ela estreitará laços com uma de suas mais importantes amigas – **Milburges, a Buja**.

Florbela e Apeles, por esse período, vão estudar em Évora. Pouco tempo depois, Apeles segue para **Lisboa**, onde frequentará a Escola Industrial, e Florbela conhecerá seu futuro marido, que também era estudante do Liceu em Évora, **Alberto Moutinho**, com quem se casará e passarão a viver no Redondo. O casamento não dura muito e, após a separação, Florbela segue para Lisboa, onde frequentará a **Faculdade de Direito de Lisboa**. Lá conhecerá **Américo Durão** que, após ler sua obra inaugural, **Livro de Mágoas**, passará a chamar Florbela de “**Sóror Saudade**”. Enquanto Apeles se destacava na **pintura**, Florbela colaborava em diferentes jornais e revistas. Nessa época, **Portugal** vivia um momento de muita efervescência: caíam Ministérios, havia greves, assaltos à mão armada, e é no meio de toda essa turbulência política que Florbela conhece seu segundo marido, **António Guimarães**, e viverá com ele um grande **amor** e conturbados momentos de sua vida. Desiludida do mundo e das gentes, tornou-se panteísta, transformando o que lhe ia no peito em amor pela terra e, segundo os autores, era tímida, “cantava para dentro”, portanto. Para sossegar, recorre às drogas medicinais e será nesse período que Florbela terá o pior revés de sua vida: a **morte** do seu irmão, em 07 de junho de 1927. Florbela já não vive, vira um autômato. Morando em **Matosinhos/Porto** e lacerada pela **dor** da morte de Apeles, e é nesse momento de sua vida que Florbela conhece o médico **Mário Lage**, e com ele se casa.

Vivendo em Matosinhos, no Porto, conhecerá o professor de Literatura Italiana da Universidade de Coimbra, **Guido Battelli**. Esses dois homens terão papel importante nos anos finais da vida de Florbela. Battelli, encantado com os seus sonetos, deseja ser seu editor e financiar a publicação da obra **Charneca em Flor**. Curiosamente, os autores pouco comentam da relação dela com o terceiro e último marido, mas acentuam como as pessoas viam Florbela, andando por Matosinhos: “Não parecia deste mundo”.

Vida e morte são palavras que sempre estiveram presentes no percurso biográfico e literário de Florbela, desde que ela escrevera seu primeiro poema, aos oito anos de idade. Em 8 de dezembro de 1930, morre Florbela, mas seu

calvário continua: Battelli publica *Charneca em Flor* e cria em torno da morte da poetisa uma série de especulações, com o fito de vender a obra. De outro lado, **António Ferro**, ainda não locupletado pelos salazaristas, publica, no *Diário de Notícias*, texto em forma de elegia e enaltece a obra da artista. Após a morte de Florbela, um grupo de amigos decide patrocinar a criação de um busto para ser colocado no Jardim Público de Évora; mas eis que em nome da ordem e da moral, os donos do Mundo, como são chamados pelos autores, dizem “Não” a esse desejo. Seja porque julguem Florbela uma mulher indecente, seja porque julguem seus versos imorais. Seja como for, numa manhã de junho, ao final de uns bons pares de anos, após muita especulação e difamação em torno da vida e obra de Florbela, a escultura de Diogo de Macedo é enfim colocada no Jardim Público de Évora. E antes de adentrar a obra da poetisa, os autores finalizam a parte dedicada à vida de Florbela Espanca com esta constatação: “Ai do país que deita fora a vida de seus artistas!”

Três livros de sonetos serão apresentados e comentados pelos autores, tendo como ponto de partida o clima sentimental em que eles foram gestados. *Livro de Mágoas* (1919): contém sonetos escritos dos vinte aos vinte e quatro anos, quando surgiu a crise emotiva do primeiro casamento. No primeiro soneto, Florbela explicita a obra, como sendo um livro de dores, ansiedade, o que confirma que o livro tem profundo sentido psicológico. Para os autores, nos sonetos que compõem a edição, Florbela está sozinha nos versos, com seus sonhos, sua tristeza, sua emoção, sua ansiedade. Destacam ainda que o amor, que foi uma das notas mais vibrantes dos versos florbelianos, quase não aparece nos versos. O *Livro de Mágoas* traduz o drama moral da autora por volta dos seus vinte e tantos anos. A sua estreia, com raras exceções, não provocou admiração e aplausos, sendo, nas palavras dos autores, uma poetisa de palco e sala.

Já no *Livro de “Sóror Saudade”* (1923), a obra contém, em sua maioria, sonetos de amor, que foram escritos entre os vinte e vinte e cinco anos de Florbela. Era para a obra receber o título de *Claustro das Quimeras*, mas Alfredo Pimenta, por simples coincidência, lançou o seu *Livro das Quimeras*. A principal característica do livro é o canto ao amor feliz e voluptuoso, ainda que também apareçam as incuráveis lesões da alma. Há também a presença de versos místicos, de sublime espiritualidade, a revelar a supremacia da alma em detrimento da carne pecadora. Florbela canta, por meio dos sonetos que compõem a edição, a alegria da vida e o desejo de vivê-la com o ser amado, longe do mundo, das ilusões e dos orgulhos vãos. Todo livro é, em suma, um poema de amor.

Em *Charneca em Flor* (1931, obra póstuma), quando escreve os sonetos, Florbela está casada com seu terceiro marido, Mário Lage. É talvez, segundo os autores, a fase mais feliz da vida de Florbela, ao menos em relação aos casamentos anteriores. Para os críticos em destaque, a obra é uma das mais

belas da literatura portuguesa porque Florbela irmana-se aos grandes poetas universais.

Após apresentar as três obras mais importantes de Florbela, os autores passam a tratar de aspectos gerais da obra da poetisa, como, por exemplo, a filiação literária. Neste ponto, valendo-se do que afirma António Ferro acerca da poesia florbeliana, eles chegam à conclusão de que é impossível encontrar uma exata filiação literária para ela. Para os autores, os temas prediletos da poesia florbeliana refletiam seu estado psíquico e foram essencialmente o Amor, a Insatisfação, a Tristeza e o Regionalismo. Estes temas terão sempre um tom excessivamente pessoal, o que a diferenciara de todas as tendências literárias da época. Convém salientar que Florbela escreveu, sobretudo de Matosinho/Porto, várias **cartas** para José Emídio Amaro, seu patrício, que era diretor do *Jornal D. Nuno*, de **Vila Viçosa**. Nelas, Florbela fala de assuntos variados, por exemplo, em uma das cartas (15-5-1927), lastima que os portugueses e ela também estejam saturados de versos, e diante dessa realidade esteja se dedicando à tradução; noutra, envia confirmação de pagamento referente à assinatura da *Revista Portuguesa* e, na mesma carta (04-1-1928), agradece ao Corpo de Redação do referido jornal as palavras de carinho por ocasião da morte de Apeles. Adiante, numa outra carta (19-2-1928), pede mais atenção para com suas poesias, e chega a afirmar que a poesia, diferente da prosa, não aceita gralhas, e que tem para com seus versos uma ternura especial. Há também uma carta emblemática em que Florbela diz que poderia ser alguém na sociedade portuguesa se tivesse feito concessões e tivesse colhido de bom grado as homenagens baratas e os clamores de rebanho, e, nessa mesma carta (22-4-1929), dedica a José Emídio o soneto “Minha terra”, que ela considera horivelmente mal escrito.

Bibliografia

AMARO, José Emídio; ABELHO, Azinhal, *Cartas de Florbela Espanca*, Lisboa, Edição dos autores, 1952.
ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário*, organização, introdução e notas de Rui Guedes, Venda Nova, 2.ª ed., Bertrand Editora, 1995.

Edson Santos Silva

ADAPTAÇÕES MUSICAIS

Florbela Espanca, escritora de exitosa obra **poética**, se destacou no cenário literário português pelo lirismo de suas composições, abalizadas pela turbulência de uma vida intensa de amores e frustrações, transformando a escritora em uma espécie de lenda. Durante sua vida, a poetisa tangenciou o eu poético com a mulher Florbela. Como postula Jonas Leite “há um processo de autovisão mitificada, espécie de pré-mitificação sugerida pela própria escritora ao estabelecer um diálogo permanente com um discurso mítico, projetando para o futuro o gérmen do mito que a tomaria por completo.” (2018, p. 27).

Mitificada por ser uma figura além de seu tempo, com um comportamento, sobretudo o amoroso, em desalinho com uma sociedade preconceituosa e machista, a poetisa, paradoxalmente, instaura muita curiosidade sobre sua vida, irrompendo um desejo ao acesso de sua obra. Seus poemas são de um lirismo intenso e musicalidade quase natural, o que chamou a atenção de vários intérpretes que musicaram seus textos, dando outra dimensão às suas composições. Além de ter vários de seus poemas adaptados para canções, Florbela instiga homenagens como a feita por Rangel Júnior, poeta-cantador paraibano, que lançou uma coletânea de Forró em 2008, incluindo uma música inédita, “Florbela”, que posteriormente foi cantada pelo músico Santanna. Nessa mesma esteira, os poemas da escritora portuguesa inspiraram vários outros músicos, como: Luís Represas, João Gil e Manuel Faria, membros da Banda Lusa Trovante; Mariza, fadista; Cristina Bacelar, musicista; bem como Nuno Rodrigues, todos portugueses. No Brasil, também vários artistas se dedicaram a adaptações dos poemas de Florbela Espanca, como: Raimundo Fagner, Zeca Baleiro, Nicole Borguer e Amelinha. A Banda portuguesa Trovante musicou, para o álbum *Terra Firme*, lançado em 1987, o soneto “Ser poeta”, (transformado na canção “Perdidamente”), incluído no volume de ***Charneca em Flor***, e tornou-se uma das músicas mais populares desse grupo musical. Outra cantora que se dedicou a musicar poemas de Florbela Espanca foi Mariza. No Álbum *Fado Curvo* (2003) ela canta “Caravelas”; no álbum *Transparente* (2005), canta “Desejos Vãos”, “Vozes do mar” e “Os poetas”. A musicista Cristina Bacelar, gravou em 2007 o CD *Descartabilidade*, um tributo a Florbela Espanca, com os poemas “Mentira” e “Ambiciosa”. Em 2016, o músico Nuno Rodrigues gravou o Álbum *Pérolas d’Alma* onde canta dez poemas da poetisa: “Versos”, “Amar”, “Lágrimas ocultas”, “Os versos que te fiz”, “O meu desejo” (Dueto com Ana Maria Pinto), “Doce certeza”, “Se tu viesses ver-me”, “No princípio era o fim”, “Eu”, “Lágrimas ocultas II”. Já Eunice Muñoz, nos anos de 1970,

musica dois discos dedicados a poetas consagrados, como **António Nobre** e Florbela Espanca, sendo o segundo com a colaboração do pianista **Rui Guedes**, que assina a música original que acompanha a leitura dos poemas. No Brasil, o cantor Raimundo Fagner interpretou quatro poemas de Florbela Espanca, “Fanatismo”, uma das músicas mais conhecidas do cantor cearense, no álbum *Traduzir-se* (1981), em que faz parceria com Zeca Baleiro; Fagner também musicou os poemas “Fumo” e “Tortura”, no álbum *Sorriso Novo* (1982) e no 2000, no disco *Ao vivo*, sob o título de “Chama quente”, musica os versos do primeiro soneto da série “He hum não querer mais que bem querer”, contido na obra *Charneca em Flor*. Fagner ainda faz parceria com a cantora Amelinha na musicalização do poema “Frieza”, no Álbum *Mulher Nova, Bonita e Carinhosa, Faz O Homem Gemer Sem Sentir Dor*, 2010. Outra artista brasileira que se dedicou a musicar poemas de Florbela foi Nicole Borger, que fez um trabalho totalmente dedicado aos poemas da portuguesa. O Álbum *Amar – Um encontro com Florbela Espanca*, 2001, traz sonetos de diversas fases da poetisa, com estilos musicais também diversos, são eles: “Amar”, “Rústica”, “Caravelas”, “Saudades”, “Gosto de ti”, “Castelos”, “Inconstâncias”, “Maria das Quimeras”, “Meu fado”, “Os olhos mentem”, “Voz que se cala”, “Último sonho de Sórór Saudade”, “À morte”, “Desejos Vãos”. Em *A Flor de Florbela* (2008), Marcos Assumpção musica e canta 17 peças da poetisa; em 2019, é lançada uma antologia de fados baseados em poemas de Florbela, numa espécie de libreto de 67 páginas (em que constam os nomes das fadistas, fotos, explicações, etc), e que traz os versos originais e as traduções respectivas para o inglês. Constando também de CD, essa celebração dos 125 anos de nascimento da poetisa é intitulada *Florbela Espanca, O Fado* (ISBN 978989997, produzido, editado e distribuído por SevenMuses MusicBooks Unipessoal Ltda.). Tanta dedicação aos poemas de Florbela Espanca (e é preciso mencionar também adaptações musicais a poemas seus, publicadas pelo *Portugal Feminino*) demonstra o quão representativa é sua obra para a cultura portuguesa e brasileira, bem como sua importância no universo literário.

Bibliografia

LEITE, Jonas Jefferson de Souza, *De Florbela às Florbela: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, 2018, Tese, Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 2018.
<<http://www.macua.org/biografias/trovante.html>>, acesso em 06 de junho de 2019.
<http://www.florbelaespanca.uevora.pt/?page_id=66>, acesso em 02 de julho de 2019.
<<https://www.tamegasousa.pt/cristina-bacelar-apresenta-novo-trabalho-a-solo-em-cinfaes/>>, acesso em 02 de julho de 2019.
<<https://www.fnac.pt/Nuno-Rodrigues-Perolas-d-Alma-CD-Album/a972633>>, acesso em 02 de julho de 2019.
<<https://www.discogs.com/Trovante-Terra-Firme>>, acesso em 06 de junho de 2019.

<http://www.portaldofado.net/component/option,com_content/task,view/id,351/Itemid,67>, acesso em 06 de junho de 2019.

<<https://www.discogs.com/Nicole-Borger-Amar/release/3444166>>, acesso em 06 de junho de 2019.

<<http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/rangel-junior/>>, acesso em 02 de julho de 2019.

Maria Aparecida da Costa

ALEGRIA, PADRE JOSÉ AUGUSTO

José Augusto Alegria (1917 – 2004) encontra-se neste volume, uma vez que dedicou toda uma obra à contestação dos méritos e do reconhecimento da poesia de **Florbela Espanca**, motivado pelo descontentamento com a decisão da Câmara Municipal de **Évora** em erguer à poetisa, em 1949, um busto em praça pública. Eborense nascido em dezembro de 1917, na Freguesia de São Mamede, Padre Alegria, desde muito cedo, esteve envolvido com a vida religiosa. No ano de 1930, ingressou no Seminário de Évora e logo foi convidado para lecionar canto na mesma instituição. Subsequentemente, assumiu a direção do Coro do Seminário de Évora durante quatro décadas, realizando numerosos concertos e gravações para a Emissora Nacional. Padre Alegria foi reconhecido, ao longo de sua vida, como um influente conhecedor da música.

Para o português António José Ferreira (nascido em 1966, estudioso de música religiosa em seu país natal e idealizador da *Meloteca* – plataforma digital enciclopédica dedicada à música), o padre contribuiu grandemente para a história da música sacra de Évora, “graças ao seu precioso trabalho” (FERREIRA, 2019). Teve grande visibilidade e importância na organização da história da música de Évora, com ênfase para a publicação das seguintes obras: *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses de José Mazza* (1944); *As angústias metafísicas do Prof. Fidelino de Figueiredo e as suas soluções musicais!* (1955); *O canto do povo na liturgia primitiva* (1956); *Évora e a sua cultura* (1959); *Tractado de Canto Llano* (introd. e notas 1962); *O primeiro colégio de Évora* (1967); *A problemática Musical das Cantigas de Amigo* (1968); *Arquivo das músicas da Sé de Évora* (1973); *História da Escola de Música da Sé de Évora* (1973); *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos Fundos Musicais* (1977); *Tractado de canto mensurabile de Mateus de Aranda* (trad. e notas, 1978); *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa* (1983); *Mateus D'Aranda Mestre da Capela da Sé de Évora e Lente de Música dos Estudos Gerais de Coimbra* (1983); *Frei Manuel Cardoso: Compositor Português* (1983); *Polifonistas Portugueses* (1984), pela qual obteve o reconhecimento do Conselho Português de Música, e recebeu, em 1985, o *Prémio Ensaísmo Musical*. Alegria seguiu publicando importantes obras, como: *Discurso Apologético: Polémica Musical* (edição e introd. 1985); *O ensino e a prática da música nas sés de Portugal* (1985); *Luísa Todi* (1987); *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa* (1989); *Arte de música de Canto Dorgam, e Canto Cham, & proporções de música divididas harmonicamente* (introd. 1996); *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora* (1997), *As Cantigas d'amigo e d'amor dos*

cancioneiros galego-portugueses: da origem poética à prática musical (2000); *Évora e a cultura* (2004).

Além disso, organizou edições de obras musicais de diferentes compositores portugueses, como João Lourenço Rebelo (1610 – 1665), compositor de música religiosa da corte de João IV de Portugal, numa coleção chamada *Portugalia 54,54,54*, e *Musica*, dividida em 04 volumes, e que se chamou *Psalmitem Vesperarum, tum Completorii: Item Magnificat Lamentationes et Miserere* (1982). Organizou e publicou também *Seis Motetos e uma Missa Ferial* (1969) e *Opera Omnia* (1978), do compositor português Diogo Dias Melgaz (1638 – 1700), e também Frei Manuel Cardoso (1566 – 1650), organista e compositor musical, publicando as obras *Liber Primum Missarum* (1962) volumes I e II; *Livros de Vários Motetes* (1968); *Liber Secundus Missarum* (1970); *Liber Tertius Missarum* (1973); *Cantica Beatae Mariae Virginis: Magnificat* (1974); e *Obras Várias II* (1976), todos da Fundação Calouste Gulbenkian. José Augusto Alegria, sempre envolvido no âmbito académico, foi um importante conferencista dos assuntos da história da música religiosa, tendo proferido palestras nas Semanas de Canto Gregoriano de Fátima. Foi crítico da revista *Lúmen*, periódico interdiocesano lançado em 1937, conhecido como a revista de cultura para o clero, além de ter publicado artigos também nas revistas *Alvorada*; *Brotéria*; *A Cidade de Évora*; *Música Sacra*; *Jucunda Laudatio*; *Resistência*, entre outros renomados periódicos.

Em suas críticas e avaliações, deixou sempre transparecer seu incômodo no que tange à falta de qualidade poético-musical de determinados cantos religiosos. Em 1945, foi indicado para o Cabido da Sé de Évora, onde desempenhava o Lugar de Mestre de Capela. Estudou música no Instituto Superior de Música Sacra em Roma, em 1949, licenciando-se em “Ciências Musicológicas”, e, posteriormente, foi membro e fundador da “Consotiatio Internationalis Musicae Sacrae”, na mesma cidade. Lecionou também na disciplina Religião e Moral da Escola Comercial e Industrial Gabriel Pereira, e depois no Liceu de Évora; e, em 1966, sucedeu a Sampayo-Ribeiro na Polyphonia Schola Cantorum, durante aproximadamente sete anos, entre 1966 e 1974. Recebeu a Medalha de Mérito Cultural (1986), pelo Secretariado da Cultura, em honraria ao seu destaque no ambiente musical. Associou-se à “Pontificia Academia Mariana Internationalis” (Roma), e foi também membro da “Sociedade Portuguesa de Estudos Medievais”, da “Sociedad Española de Musicologia”, do “Conselho Consultivo do Instituto do Património Cultural”. Foi também sócio de mérito da “Academia Portuguesa de História”, da “Sociedade Brasileira de Musicologia”, além de ter recebido, em 1988, o título de “Doutor Honoris Causa” pela Universidade de Évora.

Desta forma, seu lugar na cultura e na história eborense não passa despercebido. As obras de Alegria datam de 1944 até o último ano de sua vida – 2004 – quando, aos 87 anos, falece. O padre manteve-se, durante toda a sua

vida, envolvido com as letras, com as artes e com a vida acadêmica, seguindo, em grande parte, com publicações sobre o tema musical.

Em 1955, todavia, quatro anos depois que José Augusto Alegria retorna de Roma, ergue um discurso abrasado em forma de livro, intitulado *A poetisa Florbela Espanca: O processo de uma causa* (1955), dedicado a criticar a poesia de Florbela Espanca, embasado por toda a teoria do cristianismo, a qual lhe era familiar. Tendo antes, escrito doze artigos sobre o mesmo assunto, oito deles para o jornal *Novidades*, decide organizá-los em livro, e assim nasce uma obra que é, em seu coletivo, uma intensa preleção de valores e da moral cristã, em tom altivo e discriminatório, na qual reitera as definições do cristianismo, e sobre como os portugueses, como uma nação evangelizada, conhecedora dos preceitos instruídos pelo Cristo Redentor, não poderia e nem deveria encontrar identidade com os escritos profanos de Florbela Espanca.

Toda esta manifestação por parte do autor dá-se em consequência da ideia do Presidente da Câmara Municipal de Évora, de que, em meados de junho de 1949, quase dezenove anos após o falecimento da poetisa, fosse colocado no jardim público da cidade, um busto em homenagem a Florbela Espanca, esculpido por um dos mais importantes artistas portugueses, Diogo Cândido de Macedo (1889-1959). O caso da instalação do busto em homenagem a Florbela Espanca vinha se arrastando desde meados de 1935, quando a arte ficou pronta, em razão de grande resistência de vereadores, pessoas relacionadas à sociedade religiosa, artistas e outras autoridades, representantes do universo patriarcal e falocêntrico. No dia seguinte à apresentação do presidente da Câmara Municipal, porém, o busto é instalado, e por esta razão, nasce a crítica de Padre Alegria, que, em sua familiaridade com as questões das artes, da academia, e da religiosidade, vê-se apto a avaliar de forma incisiva sobre os méritos, ou deméritos da escritora.

No decorrer da obra, Padre Alegria tece considerações sobre o que considera que seja um poema de qualidade mediante análise estrutural da poesia de Florbela Espanca; impõe seu conceito de arte como algo que eleva o homem aos céus, ao encontro do Criador, e essa arte não é, definitivamente, em sua concepção, a obra de Florbela Espanca; e é contundente ao desqualificar não só a obra, mas também a vida da poetisa, denegrindo sua imagem por meio de palavras cuidadosamente escolhidas. A fim de ancorar seu discurso insatisfeito, a religião, a moral, os bons costumes, a contenção pelo medo, as punições, ficam todas aparentes e são trazidos à baila para justificarem sua frustração com a homenagem.

É um texto criador de duas figuras antagônicas: de um lado, o Cristo Redentor e seus fiéis, e, do outro, Florbela Espanca e aqueles que concordam com a elevação do busto a ela e que admiram e exaltam sua obra literária. É um discurso de extrema polarização entre o bem e o mal, as sombras e a luz, o sagrado e o profano. Soma-se a isso o velado incômodo com a literatura de

autoria feminina, uma vez que o livro é dedicado às mães e às filhas recatadas e com fé. Diante de certa análise do que ele chama de “sinceridade” de Florbela Espanca, conclui que a expressão dos sentimentos na voz da poetisa é “sinceridade de bordel” (ALEGRIA, 1955, p. 125); “pecado de rebeldia moral a repelir, da mesma maneira a sua vibração é eco saído de profundidades e abismos onde não penetrou a lei moral” (ALEGRIA, 1955, p. 131).

É possível sentir a rejeição para com a literatura escrita pela voz de Florbela Espanca, voz feminina, construída em forma de grito de liberdade, de **dor** e de expressão de seus desejos e amores, e de que forma esta manifestação confere a essa mulher o status de “prostituta”. O estudo da literatura de autoria feminina anuncia: a mulher, historicamente, demorou a se expressar com sua própria voz, e mesmo quando o fez, não era bem-vista pelos olhos conservadores da sociedade, em especial os religiosos. Além disso, os demais **bustos** que foram levantados em Évora, em praça pública, homenagearam homens. É inaceitável, para Alegria, que o terceiro busto seja dedicado a uma escritora do sexo **feminino**. Ademais, Padre Alegria traz à luz também o que ele chama de “pessimismo de Florbela Espanca”, e fundamenta que tal movimento depressivo dentro da obra justifica-se por seu não conhecimento do Criador, e que existiria uma busca por Ele durante toda a sua poesia, já que ela transita pelo “vazio duma vida sem rumo e sem sentido” (ALEGRIA, 1955, p. 154). É através do rótulo conservador taxativo que ele desqualifica e demoniza a mulher heterodoxa e independente Florbela Espanca e também a sua expressão **poética**. É nesta condição que se dá, portanto, o encontro entre Padre José Augusto Alegria e a poetisa Florbela Espanca que, estando já falecida à altura da publicação dos artigos e do livro de Alegria, não dispõe de possibilidades de defesa aos ataques feitos a si.

Bibliografia

- ALEGRIA, José Augusto, *A poetisa Florbela Espanca: O processo de uma causa*, Évora, Centro de Estudos D. Manuel Mendes da Conceição Santos, 1955.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, apresentações, organização e notas, in ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto*, São Paulo, Iluminuras, 2002. p. 05-106.
- FERREIRA, António José, *José Augusto Alegria: Musicologia*, Meloteca, Disponível em <<https://www.meloteca.com/portfolio-item/jose-augusto-alegria/>>, Acesso em: 21 ago. 2019.
- NOTA de imprensa, *Cónego José Augusto Alegria patrono do Prémio para Jovens Intérpretes*, disponível em <http://eborae-musica.org/index.php?option=com_content&task=view&id=177&Itemid=5>, Acesso em: 21 ago. 2019.
- SILVA, Fabio Mario da, Florbela, Apelos, e a construção de um mito incestuoso, in *Callipole – Revista de Cultura*, n. 19, p. 299-307, 2011.

Andréia Nogueira Hernandes Rocha

ALENTEJO

Nascida e criada no Alentejo onde voltou a viver noutros momentos da vida, **Florbela Espanca**, “filha da chameca erma e selvagem” (“Esfinge”), tem da “chameca o rosto duro”, um “rude coração de alentejana” (“Voz Que Se Cala”, “À Janela de Garcia de Rezende”), embora venha a tornar-se “Camponesa bisonha do Alentejo, disfarçada de ‘elegante’” (carta de 30-6-1916 à **Júlia Alves**).

Tanto na poesia como na prosa, Florbela pinta, como Cesário Verde, quadros escritos para evocar a sua província natal, “terra mourisca a arder em brasa” (“Pobre de Cristo”), “Toda morena do sol, que a queima em Verões sem fim” (“Carta da Herdade”), “Branca de sol e cal e de luar” (“Minha Terra”). Na “planície rasa” ondeiam “trigais maduros” (“Minha Terra”, “O Regresso do Filho”), labutam “ceifeiros na faina, alegres, desde o sol nascente” e “cantam as raparigas” de “perfis delicados e trigueiros”, de “olhos negros, feiticeiros” (“Alentejano”).

Destas telas (termo utilizado em “Paisagem” e em “O Meu Alentejo”) bucólicas destacam-se uma sensação de paz e de harmonia que leva a poetisa a perguntar-se: “Olhando esta paisagem que é uma tela/ de Deus, eu penso então: Onde há pintor,/ Onde há artista de saber profundo,/ Que possa imaginar coisa tão bela,/ Mais delicada e linda neste mundo?” (“O Meu Alentejo”).

Embora se diga “pagã e anarquista” (carta de 26-8-1930 a **Guido Battelli**), a poetisa acredita que o seu “pedaço de terra sem igual” (“Paisagem”) está “sob a bênção dulcíssima dos Céus” (“Alentejano”): o estábulo é “caiado como uma ermida” (“Carta da Herdade”), bem como “os ‘montes’ muito caiados são de uma brancura milagrosa” (“O Resto é Perfume”); “a mísera erva rasteira recebe a água fresca do céu! Moisés no Monte Sinai, recebendo as palavras divinas...” (“O Resto é Perfume”), “o luar (...) era tão branco, tão imaterial, duma tão pura religiosidade, que a planície alagada fazia lembrar uma grande toalha de altar onde tivessem espalhado hóstias”. (“O Resto é Perfume”) e “Em volta, o silêncio era tão profundo, tão religiosa a extática paz dos campos, que os olhos do lavrador incrédulo se ergueram da terra numa instintiva acção de graças” (“O Regresso do Filho”).

Também a cidade de **Évora** que considera como a “minha linda cidade dos meus melhores anos” (carta de 06-4-1928 a **José Emídio Amaro**) aparece no poema epónimo como terra bendita: “Évora! Ruas ermas sob os céus/ Cor de violetas roxas... Ruas frades/ Pedindo em triste penitência a Deus/ Que nos perdoe as míseras vaidades!”.

No seu conjunto, a paisagem alentejana delinea-se em duas linhas mestras, uma vertical e outra horizontal, religiosamente interpretadas. Na sua horizontalidade a planície estende-se até aos confins do horizonte (“O Resto é Perfume”) onde a terra se confunde com o céu, pois “os sombrios olhos

alentejanos precisam encher-se de infinito, precisam de amplas extensões”. Terra de pão (“Minha terra”), os trigais erguem “o ouro pesado das espigas nas hastes altas, num gesto hierático de oferta a qualquer deus pagão” (“O Regresso do Filho”) e esta verticalidade da natureza que une simbolicamente a terra e o céu é semelhante à posição da “Poetisa eleita” (“Vaidade”) que atinge pelos sonhos (“Vaidade”), pela poesia e pela sua comunhão com os elementos dimensões superiores e sublimes (“À Margem de Um Soneto”, “Versos de Orgulho”).

Embora pura e consagrada, a terra alentejana tem, porém, a sensualidade das divindades pagãs quando “prende com seus dedos sensuais/ A cabeleira loira dos trigais” (“Alentejano”), ou quando, em Évora, ecoa o “pregão forte e sensual que é toda a alma da mulher do povo” e bate o “sol, um sol de fogo, o sol do mar do meu Alentejo sensual e forte como um árabe de 20 anos” (carta de 30-6-1916 à Júlia Alves). No poema “Évora”, depois de celebrar na primeira estrofe a cidade abençoada, a poetisa personifica-a na terceira numa mulher sedutora: “Évora!... O teu olhar... o teu perfil.../ Tua boca sinuosa, um mês de Abril/ Que o coração no peito me alvoroça!”.

Pagã, Florbela reivindica um “espiritualismo que ultrapassa o céu” (carta de 03-8-1930 a Guido Battelli) e que se manifesta por êxtases suscitados pela natureza alentejana (“O Resto é Perfume”, “Charneca em flor”, “Noitinha”). Panteísta, a poetisa incorpora num sentido estrito o Alentejo, unindo-se física e mentalmente à **natureza**, à qual atribui características humanas, convicta de que “Em tudo existe um coração que sente e palpita/ Desde o sol rubro até à urze triste!” (“Mistérios das Coisas”). Em cada elemento vê um *alter ego*: “Sou filha da charneca erna e selvagem./ Os giestais, por entre os rosmaninhos,/ Abrindo os olhos d’oiro, p’los caminhos,/ Desta minh’alma ardente são imagem”. (“Esfinge”).

Os primeiros versos de “Charneca em flor” ilustram perfeitamente essa experiência de mutação em fauna e flora, por magia da natureza: “Anseio! Asas abertas! O que trago/ Em mim? Eu oiço bocas silenciosas/ Murmurar-me as palavras misteriosas/ Que perturbam meu ser como um afago!// E, nessa febre ansiosa que me invade,/ Dispo a minha mortalha, o meu burel,/ E, já não sou, Amor, Soror Saudade.../ Olhos a arder em êxtases de amor,/ Boca a saber a sol, a fruto, a mel:/ Sou a charneca rude a abrir em flor!”. Assim se estabelece uma relação em que a poetisa dialoga com o monte (“Dantes”, “A Voz de Deus”, “Rústica”) e com as flores que têm alma e comportamentos humanos (“Junquinhos”, “Doce Milagre”); partilha os sentimentos do rouxinol (“Alma Perdida”), convida o vento a um desabafo (“Ao Vento”), escuta “pelos montes/ O coração das pedras a bater” (“Noitinha”). Nesta união total, a própria chuva se torna poetisa: “Parece-me ver agora as mãos da chuva traçarem um gesto cheio de ritmo e harmonia, esculturalmente perfeitos os seus gestos onde soluça o meu nome: Soror Saudade... Soror Saudade...” (carta de 05-1-1920 a **Américo Durão**).

Para Florbela a natureza é, manifestamente, um estado de alma pelo que a deterioração da sua saúde, os desgostos da vida e a obcecação da morte vão

gradualmente modificar o seu modo de sentir o Alentejo como se lê na carta de 05/03/1920 a **António Guimarães**: “Tinha às vezes vontade de fugir para a chameca, isolada e selvagem como um lobo ferido que fosse morrer ao covil. Não sei o que hei-de fazer, o que hei-de pensar sequer. Tenho a minha pobre cabeça cheia de ideias tão desencontradas, tão confusas...”.

O **Livro de “Sóror Saudade”**, de 1923, é um marco que bem elucida a viragem e o gradual mal-estar da poetisa que de si diz: “És ano que não teve Primavera...” e que em “O Meu Orgulho” recorda: “Lembro-me o que fui dantes. (...) / Lembro-me que fui a Primavera”.

É neste período que Florbela se vai sentindo “menos portuguesa e mais alentejana” (carta de 04/01/1928 a José Emídio Amaro); de facto, o Alentejo é tripla e umbilicalmente a sua terra: “Minha terra onde meu irmão nasceu... / Aonde a mãe que eu tive e que morreu, / Foi moça e loira, amou e foi amada...” e por isso lhe pede agasalho: “Terra, quero dormir... dá-me pousada!” (“A Minha Terra”). A terra mãe passa doravante a ser refúgio, amparo; dela imita o falar: “Eu quero cá o Toninho senão arranho-me toda, e fico muito feia ós pois” (carta de 25-7-1921 a António Guimarães). Doente, no Norte, lembra-se saudosa da comida alentejana: “tenho saudades das belas coisas alentejanas, até das açordas com azeitonas” (carta de 15-1-1926 a **Apeles Espanca**). Noutra carta à família de 31-1-1928, ano em que piora, faz a seguinte encomenda: “Só o que me convém é toucinho gordo e entremeado, um bocadinho de banha e o resto tudo carne cheia, um bocadinho de cada coisa: chouriço, linguiça, morcela e farinheira”.

A paisagem alentejana passa, porém, a ser nos últimos anos de vida o reflexo da mulher “sem forças, neurastenizada e insuportável” (carta de 05-7-1930 a Guido Battelli). Dois **contos** são particularmente reveladores do estado de Florbela, ansiosa pela “morte definitiva ou a morte transformadora” (**Diário do Último Ano**, 20-11-1930). Trata-se de “Carta da Herdade” publicado em junho de 1930 na revista **Portugal Feminino** e de “O Resto é Perfume” da coletânea **As Máscaras do Destino**, publicada postumamente em 1931, e cujos textos foram escritos depois da morte do irmão a quem o livro é dedicado. Em “O Resto é Perfume”, a poetisa apresenta um Alentejo tão agonizante quanto ela: “Tem-se a impressão de estar fora do mundo e em comunicação com ele, dentro da vida e fora dela, no estranho e triunfal inebriamento de agitar perdidamente as asas no espaço, e no profundo desânimo de as sentir presas ainda”.

Neste Alentejo feito campo-santo, “as terras barrentas (...) parecem empapadas em sangue. Não se vê um vulto humano”; a planície tornou-se infecunda: “Aqui e ali, a rara mancha escura duns torrões lavrados, que mais tarde fariam o grande sacrifício de, mortos à sede, darem pão. Sob a serenidade austera da minha terra alentejana, lateja uma força hercúlea, força que se resolve num espasmo, que quer criar e não pode”. Insensível e hostil, o Alentejo tornou-se palco de tragédia: “A tragédia daquele que tem gritos lá dentro e se sente asfíxiado dentro duma cova lóbrega, a amarga revolta de anjo caído (...) de

encontro à trágica e mentirosa insensibilidade da minha dura terra alentejana!”. Como tela de fundo tem “misteriosas vibrações” (“Carta da Herdade”) e um “largo oceano de sombras” (“O Resto é Perfume”) povoado de fantasmas que saem ao caminho de **Sóror Saudade**: “aquela sombra, ao longe, não será aquele meu irmão, cavaleiro de lenda, que um dia partiu para não voltar? Quem sabe!” (“Carta da Herdade”). E assim, por “secreta maldição”, se transformou o Alentejo em terra de “amargura dos infinitamente tristes” (“Carta da Herdade”), abandonada, como a poetisa, pelos céus: “Horas Mortas... Curvada aos pés do Monte/ A planície é um brasido... e, torturadas,/ As árvores sangrentas, revoltadas,/ Gritam a Deus a bênção duma fonte !// (...) Árvores! Não choreis! Olhai e vede:/ – Também ando a gritar, morta de sede,/ Pedindo a Deus a minha gota de água!” (“Árvores do Alentejo”).

Bibliografia

- BATTELLI, Guido, *Juvenilia*, Sintra, Colares Ed., s. d.
- CELSO, A poetisa da ansiedade, in *Jornal de Notícias*, 22-2-31, compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Afinado Desconcerto (Contos, Cartas, Diário)*, São Paulo, Iluminuras, 2001.
- DAVID, Celestino, *O Romance de Florbela Espanca*, Évora, Nazareth, 1949.
- DAVID, Celestino, Florbela Espanca, poetisa alentejana, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 14-12-1930, p. 15, compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, Amadora, Livraria Bertrand, 1981.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas (1906-1922)*: Obras Completas de Florbela Espanca, Vol. V, Lisboa, Publicações D. Quixote, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, Actualização e regularização do texto por Luiz Fagundes Duarte, 1986.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas (1923-1930)*: Obras Completas de Florbela Espanca, Vol. VI, Lisboa, Publicações D. Quixote, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, 1986.
- ESPANCA, Florbela, *Florbela Espanca: Poesia Completa*, Lisboa, Publicações D. Quixote, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, 2000.
- ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*: Obras Completas de Florbela Espanca, Vol III, Lisboa, Ed. Estampa Lda., organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, 2013.
- ESPANCA, Florbela, *Contos Completos*, Lisboa, Bertrand Ed., 2014.
- ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*: Obras Completas de Florbela Espanca. Vol IV, Lisboa, Ed. Estampa Lda., organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, 2015.
- ESPANCA, Florbela, *Perdidamente: Correspondência Amorosa (1920-1925)*, Matosinhos, Ed. Quasi, fixação do texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra, 2018.
- LOPES, Óscar et al, *A planície e o abismo*: actas do congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, Lisboa, Vega, 1997.

Maria Cristina Pais Simon

ALEXANDRINA, MARIA

Maria Alexandrina Santos Teixeira (1916 – 1980), poetisa nascida em Vila Nova de Gaia, subscreveu, com o pseudônimo Alex, os livros de versos *O meu Pecado* (1951) e *Inquietações* (1956). Em 1964 escreve um romance ficcional, dividido em XII capítulos, intitulado *A Vida Ignorada de Florbela Espanca*. Nele discorre sobre todos os acontecimentos que se deram antes do nascimento de **Florbela Espanca** e durante a sua vida, produzindo um tom biográfico de sua obra. Em pesquisa, na Biblioteca da Universidade de **Évora** e na Biblioteca Nacional de **Lisboa**, nada foi encontrado sobre a autora. No entanto, na Biblioteca Municipal Florbela Espanca de **Matosinhos** encontrou-se os registros sobre Maria Alexandrina. Esta recebeu de **António Guimarães** – segundo marido de Florbela Espanca – um conjunto de documentos dos quais faziam parte: **cartas** amorosas trocadas entre ambos, recortes de jornais e fotografias de família. A herdeira de venda, filha de Maria Alexandrina, fez uma proposta à Câmara Municipal de Matosinhos sobre o acervo e, segundo o Presidente, Dr. Guilherme Pinto, a proposta foi aceita. Em consequência, a Biblioteca Municipal de Matosinhos passou a se chamar “Biblioteca Municipal Florbela Espanca” em 07 de dezembro de 1990, dada a importância e contribuição da poetisa para a vida literária portuguesa e a literatura contemporânea do século XX.

No decorrer da narrativa, o romance traça a face de uma Florbela absolutamente gentil e cândida, quase santa, que tudo o que faz é por **amor**, de maneira quase pueril, mas que, na verdade, está longe da personalidade complexa encontrada em outras biografias e mesmo em suas cartas. Outro ponto importante é o fato de que a autora, ao contrário de outros biógrafos, afirma que Florbela não se suicidou, que morreu lúcida, serenamente, depois de sofrer um edema pulmonar e que seu marido, **Mário Lage**, estava ao seu lado e a tratou com zelo e carinho até seus últimos momentos. Segundo Alexandrina, se ela fazia uso de calmantes para dormir, era devido a sua natureza amorosa e delicada, que não suportava ver sofrer aqueles que queria bem e aos mais fracos que não tinham como se defender:

Sofreu dolorosamente todos os golpes que o destino lhe reservou e nunca teve forças para esconder dentro de si o drama que arrastava desde o nascimento. Em sua poesia trazia o máximo que as palavras pudessem produzir uma palavra tão intensamente viva, que conseguia-se sentir o pulsar de cada uma. (ALEXANDRINA, 1964, p. 185)

Além disso, a publicação do livro de Maria Alexandrina se dá no mesmo ano em que é feita uma solenidade em homenagem à **memória** da grande poetisa calipolense. O texto da “Conferência Florbela Espanca e sua

personalidade”, também é escrito por Maria Alexandrina, ou seja, um resumo do livro *A vida Ignorada de Florbela Espanca*, onde, logo no início, o leitor se depara com a seguinte frase: “Oito de Dezembro de 1930. Morre em Matosinhos com 36 anos de idade a poetisa Florbela Espanca Lage, que teve, por uma estranha coincidência, a mesma data de nascimento e morte” (ALEXANDRINA, 1964, p.11). Porém, os fatos dizem o contrário, que Florbela se suicidou.

Ressalta-se a importância de que muitas das informações obtidas para a escrita do livro foram fornecidas por António Guimarães. Existem pistas apontando para isso. Em uma das cópias do livro, armazenada no Espólio de **Túlio Espanca**, na Biblioteca da Universidade de Évora, a dedicatória escrita por Maria Alexandrina, dá a dimensão da proximidade, respeito e mesmo da visão romanceada, que a autora tinha de Florbela Espanca.

Ademais, o final de *A Vida Ignorada de Florbela Espanca* é seguido de vários documentos: Carta de Mário Lage à Maria Alexandrina; Carta da Secretaria arquiépiscopal de Évora - Padre Carlos Marques à Maria Alexandrina; Carta de Sua Excia. Rev.ma o Senhor Arcebispo de Évora; Encomendação dos restos mortais de Florbela Espanca pelo Rev.mo Padre Dr. Joaquim Farinha; Homenagem de Maria Alexandrina a Florbela com o título “Terra, quero dormir, dá-me pousada!”

Bibliografia

ALEXANDRINA, Maria, *A Vida Ignorada de Florbela Espanca*, Edição da Autora, Porto, 1964.
ALEXANDRINA, Maria, *Florbela Espanca e a sua Personalidade*, Conferência Vila Viçosa, 09-12-1964.
ESPANCA, Florbela, *Florbela Espanca. Perdidamente*, fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra, prefácio de Inês Pedrosa, Ed. Quasi, Matosinhos, 2008.

Iracema Goor

ALMA DE PORTUGAL

Um dos projetos poéticos que está enlaçado no primeiro grande conjunto manuscrito da fatura de **Florbela Espanca** (a saber, o caderno **Trocando Olhares** – 1915 – 1917) é intitulado *Alma de Portugal*, cujos poemas ali reunidos remetem ao período entre fevereiro e julho de 1916. Enquanto parte daquele caderno, este projeto precisa ser compreendido a partir de liames contextuais e materiais que dizem respeito ao debate em torno dos textos ali enfeixados, notadamente, em suas implicações estéticas e enquanto reveladores da formação de uma autoafirmação da consciência autoral da poetisa, tal qual deslindado pela professora **Maria Lúcia Dal Farra** (1994), em face das inúmeras “apropriações ideológicas” a que a obra florbeliana se viu envolta naquela estrutura de sentimento do **Salazarismo** (ou Estado Novo, 1933 – 1974). Um importante capítulo deste *affaire* com longa duração, cujo enredo se revela ao público repleto de mutações e complicações, pode ser delineado temporalmente em meados dos anos de 1980, quando Dal Farra ainda compulsava o espólio da poetisa portuguesa (àquela altura, recém adquirido pela Biblioteca Nacional de Lisboa, após uma negociação melodramática) e quando o público luso via sair do prelo a edição, em oito volumes, das *Obras Completas de Florbela Espanca* (Publicações Dom Quixote, sob curadoria do empresário e animador televisivo português **Rui Guedes**).

Era, justamente, o ano de 1985: o primeiro volume do projeto editorial de Rui Guedes, supostamente, apresentaria aos leitores e aficionados, em primeira mão, os poemas daquele manuscrito florbeliano. Contudo, procedendo ao cotejo entre o conjunto de poemas publicados, datados entre 1903 – 1917, e as cópias microfilmadas do caderno manuscrito que consta no espólio da escritora, a professora Maria Lúcia Dal Farra vislumbrou uma acachapante versão dos fatos: o projeto poético do caderno *Trocando Olhares* chegava às mãos do público severamente descaracterizado, desmembrado, massacrado – como, infelizmente, soia acontecer ao que envolvia a poetisa – tornado uma peça mercadológica, aliás, como toda aquela coleção, impressa sem que fossem atendidos critérios rígidos. À guisa de desagravo, a pesquisadora brasileira travou polêmica ferrenha (que corre por quase uma década, cf. SILVA, 2019) e expôs os interesses meramente comerciais e a ausência de rigor daquela edição, fazendo publicar, no ano de 1994, os poemas daquele manuscrito, acompanhados por um estudo basilar, resultado de uma tese acadêmica, que discorre não só sobre a fixação de textos, mas sobre a ética necessária à pesquisa em acervos, enquanto faz crítica literária.

Ou seja, mediante métodos da edótica e da hermenêutica literária, desde essa publicação, foi possível vislumbrar cada um dos projetos poéticos ali

presentes, pois lhes foi devolvida a justa integridade textual, enquanto se perseguia os caminhos possíveis para entender cada proposição estética e as marcas das interlocuções travadas entre a poetisa e seus contemporâneos, sendo dada a conhecer uma “pré-história” da **poética** de Florbela Espanca, incluindo os processos internos ao próprio caderno que fazem perceber a maneira como conjuntos de poemas vão se deslocando (conforme o tempo passa e os objetivos se alteram) de uma matriz para emigrar rumo a outros projetos, realizados ou abandonados, fundidos e refundidos: um deles é, justamente, aquele a que se chamou *Alma de Portugal* – que sucede, no caderno, o homônimo *Trocando Olhares*, e é sucedido por **O Livro d’Ele** e, depois, **Minha Terra, Meu Amor**. Se no projeto que dá nome ao caderno já se adivinham os procedimentos temático-formais que encontraremos na obra florbeliana madura, como a forte introdução do “tu” destinatário-referente e aquela maneira de se aproximar de uma caracterização feminina (ainda muito marcada por certos moralismos e convencionalismos) de onde sobressai a representação da dor de amor (pelo que se subvertem códigos da cantiga d’amor, em favor da emissão lírica aproximada a dos cantares d’amigo e de seus substratos orais-populares), no *Alma de Portugal* a poetisa ensinava “desnaturalizar a sua poética inicial, forçando-se a compor sobretudo sonetos de cunho patriótico-ufanista, que ela acaba por descobrir no sentimento telúrico, advindo dessa primeira interlocução com a tradição oral” (DAL FARRA, 1994, p. 46).

Ao esmaecer a forte elocução feminina do primeiro projeto, mesmo que ela não saia completamente da cena, avulta um desejo de se ufanar o país, tendo como horizonte a fixação de uma cosmogonia luso-nacionalista sob um olhar republicano – pois, como se sabe, a **República** fora implantada em território português desde 05 de outubro de 1910 – bastante à propósito da entrada de **Portugal** no conflito bélico da **Primeira Guerra Mundial** (1914-1918). Iniciada a guerra, as suas reverberações se fazem sentir de pronto em Portugal, incluindo a exigência inglesa de uma declaração de não-neutralidade, o que é feito pelos idos de setembro de 1914. Florbela Espanca contava, então, dezenove anos, e, apesar de sua jovialidade, era filha de um “republicano quase anarquista, (...) o que explica, de certo modo, sua veia republicana” (FURLAN, 2017, p. 144), a qual, como já disse, buscará implantar no seu projeto poético.

No dia seu aniversário, em 1913, casara-se com **Alberto Moutinho**, com quem, em janeiro do ano seguinte, muda-se para **Redondo**; regressa à **Évora** em setembro de 1915, já em pleno transcurso da guerra e em meio a um período de parcos rendimentos familiares, bastante condizente à situação geral do país. Contrariando tudo o que faltava em termos sociais, o contexto cultural lisboeta, por outro lado, excedia nos arroubos estético-vanguardistas da geração de *Orpheu*, que teve seu primeiro número publicado no primeiro

trimestre daquele mesmo ano. Florbela Espanca, todavia, ainda continuava envolta nas necessidades básicas de sobrevivência e bastante à parte dessa revolução, inclusive, voltara a residir em Redondo, ali pelos meados de abril de 1916 – em 09 de março, a Alemanha declarara guerra a Portugal, que verá ser mobilizado um contingente de 75.000 homens para aquela contenda até 1918. Enquanto isso, a jovem poetisa envida esforços para conseguir ser publicada, o que pode ser bem perseguido em sua correspondência com a Mme. Carvalho, diretora do suplemento **Modas & Bordados**, de *O Século*, periódico lisboeta, onde acaba publicando seis poemas ainda naquele mesmo ano. Ao passo em que as forças nacionais se esbatem nas trincheiras, Florbela começava a enfrentar a cidade editorial e seus muros. Para a autora que deseja ver seus escritos impressos, esta era uma luta que precisava travar, pois, mesmo frente a um contexto em que se alevantava “um coro de vozes líricas femininas [fazendo] com que se reforçasse então, dentro da taxonomia da vida literária portuguesa, a demarcação da categoria específica de *poetisa*, autora de uma poesia cujos atributos qualificativos atingiram, também, em alto grau, o estatuto de um conjunto codificável” (KLOBUCKA, 2009, pp. 92-93), paradoxalmente, e por isso mesmo, muitas dessas vozes ficaram adstritas a uma subdivisão marginal – o que, obviamente, atingirá a recepção primeira da sua própria fatura.

Entretanto, antes desse processo histórico-crítico, é importante asseverar que era um projeto individual de Florbela ver-se publicada e, assim, ela buscava as trocas e os olhares – e é nessa encruzilhada que nos deparamos com o projeto *Alma de Portugal*. Conforme Dal Farra (1994), o único documento que nos dá conta desse projeto, em sua fase de germinação, é uma carta (de próprio punho, mas sem maiores dados de contexto e datas precisas) de suposto destino à já aludida Mme. Carvalho (interlocutora buscada, mas em quem se adivinhava uma “postura meramente formal, cortês, mas fria e distante, e que se entremostrara impessoal e descomprometida em suas apreciações” (*Ibidem*, p. 49)), em que se expõe a projeção de um “livrito”, subdividido em duas partes, respectivamente, intituladas: “Na Paz” e “Na Guerra”. Na missiva, talvez de inícios de junho daquele 1916, em que portugueses se entrincheiravam no campo de batalha, a aspirante a autora publicada erige sua própria trincheira ao pôr sob avaliação três de seus sonetos (“No meu Alentejo”, “Paisagem” e “O Fado”) que comporiam a primeira parte, além do poema exortativo “Às mães de Portugal”, destinado à segunda parte – aliás, estes poemas também acabam sendo enviados a sra. **Júlia Alves**, subdiretora daquele mesmo suplemento literário (correspondente de Florbela entre 16 de junho de 1916 e 05 de abril de 1917), o que faz com que, por fim, sejam publicados no póstumo *Juvenília*, onde se encetam poemas selecionados por esta destinatária e/ou pelo professor italiano **Guido Battelli**. Ou seja, naquela carta-documento, já

está bem delineada a estrutura do projeto – vislumbrado pela díade paz/guerra – em suas ilações à pátria portuguesa, “o que significa que o planejamento só pode ter ocorrido à jovem poetisa aquando da composição da primeira peça que firmasse, pois, essa dicotomia” (*Ibidem*, p. 50). Dessas relações epistolares, surge algo que determinará a produção que sobrevirá, a saber, uma espécie de autoconsciência, em simultânea abertura a um entendimento tanto do mercado de arte, enquanto um mecanismo moderno e na ordem dos impressos, além de um conhecimento relevante sobre o jugo a que as obras estéticas estavam submetidas, para além dos critérios determinados pelo campo literário, o que acaba reforçando “a falta de autoconfiança experimentada pela jovem poetisa e a vinculação de sua situação pessoal ao estado contemporâneo da condição feminina” (KLOBUCKA, 2009, p. 98).

Há, nesta altura, por parte dessa interlocução com as pessoas em posição de autoridades, assim tomadas pela própria jovem autora, um crescente desconforto ao lhe serem impingidas questões como uma certa falta de “autenticidade” e, mesmo que de maneira sutil, certa desconfiança em face de seus veios ligados à oralidade popular, além do que a intertextualidade era ainda malvista pelos seus árbitros. Talvez, por isso, naquele 1916, se justifique a tentativa de encontrar um projeto exequível e com potencial de acolhimento pelos pares, explicando o movimento rápido de composição, desistência e recomposição de um projeto em um outro. Daí, então, nos termos de Dal Farra (1994), ser possível tomar *Alma de Portugal* como uma recusa ao *Trocando Olhares*, na medida em que a tópica amorosa, por força das circunstâncias (lembramos da beligerância do contexto), cede lugar a uma perspectiva, como já foi dito, ufanista e telúrica, tomando por objeto poético uma noção de pátria formalizada em tema imediato e atinente ao entorno, talvez passível de despertar um bom afago dos seus leitores-críticos mais habituais, como já fora a Mme. Carvalho, e, depois, a sra. Júlia Alves. Esta última, por fim, mesmo sem saber, interfere na decisão de abandonar o projeto em tela (mesmo sob desejo de retomá-lo depois, o que se realizará no *Minha Terra, Meu Amor*), mercê de um suposto conhecimento que teria das predileções poéticas coetâneas e do próprio mercado de impressos, o que causa muita impressão na jovem poetisa que, em arroubos de inventividade, já anuncia os caminhos de *O Livro d’Ele*, em fins de julho de 1916, capaz de lhe levar à concretização de uma poesia, afinal, feminina.

Por isso mesmo, não é exagero dizer que, neste caso, havia uma clara definição de projeto poético, afastando-a de qualquer apelo à “inspiração” neorromântica, justamente pela maneira como Florbela apreende e expõe o tema estruturado naquela partição dicotômica (paz/guerra), em torno do que os poemas precisariam orbitar – e, por isso, desde aí, se desenhar a figura de uma poetisa moderna, ciente de si e de sua fatura, em face da crítica e do

mercado de arte, ambos necessários à estreante que almeja posição, ou seja, é o momento em que ela fixa sua predileção pelo soneto e compreende o labor poético sem qualquer ilusão e/ou diletantismo. Por isso, ela afirma na já mencionada carta querer prestar uma “homenagem humilíssima à pátria que estremeço” em vista de um linha retórico-formal, regida por uma unidade interna, à guisa de “um pensamento único a ligar todos os versos”, tudo isso com o objetivo de garantir a expressão do

(...) orgulho da pátria, de um lado emanado daquilo que ela tem de beleza natural, pitoresca, de costumes e tradições específicas, enfim, do que para Florbela define a *portuguesidade*, e, de outro, decorrente da atitude de nobreza, heroísmo e grandiosidade que se espera do povo português diante das adversidades. É o nacional o que está causa, abarcado por meio das suas duas extremidades, dos seus dois estados díspares: a paz e a guerra. (DAL FARRA, 1994, p. 59. Grifo meu)

Portanto, há a busca por essa “portuguesidade” enquanto marca identitária, mas, também, enquanto ilações a um *mito fundador* luso – aquele mesmo, das armas e varões assinalados – que aponta para o contexto da Primeira República (1910-1926), marcado pelo Regeneracionismo, quando tanto viu a derrocada da **Monarquia** quanto ainda buscava defender o ideário imperialista, como nostalgia de um passado perdido e, ao mesmo tempo, mirando um futuro em que as glórias pudessem ser revividas (Cf. NASCIMENTO; OLIVEIRA, 2018). Todavia, o equilíbrio entre estes postulados fica para os tempos de paz; a glória de um passado perdido e de um presente ameaçado (mesmo que, potencialmente, capaz de reinstaurar a grandiosidade) aponta para a guerra, vivida e revivida. É assim que, como afirmou **José Carlos Seabra Pereira**, no prefácio à edição de Rui Guedes, irrompe naqueles versos um “fervor patriótico”, todavia, bastante marcado por certo pragmatismo que emana daquele núcleo, afinal, radicado

(...) na convergência das três correntes neo-românticas (vitalista, saudosista, lusitanista) nos tópicos ideotemáticos e estilísticos mais próprios apenas da última – em resultado da vaga por ventura empolgante nas esteticamente frustrate, de empenho político da nossa poesia no apoio à beligerância no conflito europeu. (...). (PEREIRA, 1985, p. X)

Esta dinâmica está formalizada, mesmo que o projeto possa ser tomado como malogrado, em um conjunto hoje formado por 12 poemas, dos quais 10 são sonetos, divididos naquela partição temática já aludida: (1) NA PAZ – “Meu Portugal”, “O Fado”, “Noites da minha terra”, “No meu Alentejo”, “Paisagem”, “Vozes do mar”, “Cravos Vermelhos”, “A Voz de Deus” e “Saudade”; (2) NA GUERRA – “Oração”, “Às mães de Portugal” e “À guerra”. Esclareça-se que esta ordenação é fruto do trabalho de reconstituição do projeto, conforme empreendido pela professora Maria Lúcia Dal Farra (1994), em face dos vestígios deixados pela poetisa em sua epistolografia e,

obviamente, na própria ordenação dos poemas por eixos temáticos e datas de composição no interior do caderno – o qual, em sendo compulsado, ditou um critério imanente à análise daqueles poemas-matriz. Nesta direção, os poemas são catalisados, na primeira parte, pela investigação do que aponta para uma espécie de “mapa nacional por onde pode-se palmeiar o país apaziguado e cheio de encantos e referências que Florbela criou para si”; enquanto, na segunda parte, os poemas “ganham função de preparação para o final que faz o livro se encerrar com o fortíssimo grito conclamador para a luta” (*Ibidem*, p. 66). Em todos, é fato, há um diálogo explícito com tópicos tradicionais à poesia portuguesa – como a **saudade**, o mar, os cravos, o fado, o mito sebastianista, a imagem materna (seja na pátria alegorizada, seja na reverência às progenitoras, que sofrem com a partida da prole para os campos de batalha).

Logo no poema de entrada, o país é glosado em cinco quadras decassílabas, sendo apresentado por uma feição mítica, tal qual uma “branca fada”, muito ao gosto narrativo popular, e personificado diante de um eu-poemático que se enuncia e se autorreferencia através do excesso de pronomes de primeira pessoa, mas que, afinal, se dirige àquela pátria, exortada e trazida ao centro do poema, pelo “tu” – a quem se dirige a voz poética, para atribuir-lhe não só a beleza do *fado* (signo nacional brotado das guitarras plangentes) que embala a vida à beira-mar, as paixões e as mais belas raparigas. É desse mote, em continuidade temática, que se chega a um segundo poema, agora um soneto, em que o canto fadista (“mais profundo/ Que uma página sentida de Mozart!”) é aderido ao rol das expressões nacionais, ao ser sentido pelos tristes, pelos poetas e por toda sorte de sofrendores e deserdados, tornando-se, por isso mesmo, digno de louvação. Como se atesta, não é o louvor heroico ou nobiliárquico que é acionado pela poetisa, mas as vinculações com aquilo que distingue e dignifica, por esta perspectiva, a nação (quase à maneira do *volksgeist* romântico) porque se identifica ao povo e aos sentimentos, fazendo adivinhar trejeitos decadentistas ao gosto do Só nobriano – pela atmosfera lunar e, também, pela alvura (do lírio, do véu de noiva, em “Noites da minha terra” e, também, em nas “Vozes do mar”, não menos nobrianas, em sua face crepuscular e memorialista, dirigida a um Portugal antigo, de caravelas, cavaleiros e epopeias, marcado pela saudade e por laivos camonianos, não menos populares) que passam a criar uma ambiência espacial, encaminhando ao soneto sobre o **Alentejo** – terra de pertença e espaço privilegiado da poética florbeliana – em que, ao contrário, tudo é solar e doirado. Neste lócus, o “sangrento” e o sensual marcam a irrupção do mundo campesino, rústico e marcado por uma lassidão, quase neoclássica (só lhe faltando a convenção mitológica), marcadamente no soneto “Paisagem”, em que se adivinham soslaio de *aurea mediocritas*, paradoxalmente, espalhada na potente imagem

dos “Cravos Vermelhos”, os quais, bem antes da revolução de 1974, representam ali uma simbologia nacional, vazada em uma erótica terreal, de forte acento telúrico e primaveril, à disposição de uma espécie de cosmogonia, como já bem pontou Dal Farra (1994, p. 292), pois a flor nascera “do beijo que o sol deu na boca de uma rapariga”, divisando os mistérios sob a abóboda celeste e a dança de seus astros, enquanto epifania divina. Por fim, toda essa secção dedicada a exortar a PAZ, culmina, no soneto sobre a saudade, que é apresentada como “filha da gente portuguesa”, sempre trajada de roxo (enquanto reflexo e expressão dorida) e, novamente, bem ao gosto de **António Nobre**, expressa pela melancolia de um missal, para ser, finalmente, deificada (“E tu és Deus, saudade!”). É por este percurso que a poetisa se ufana de seu país, apresentando a sua pátria, então,

(...) tanto como mito natural quanto como fato histórico, por meio de uma tonalidade que não tem explicitado o seu gênero, e que é percebida como a voz da tradição literária, a do poeta romântico, a daquele que conduz o povo, a daquele que seria uma espécie de líder ideológico da Nação. Claro está que a seleção temática e o tratamento da matéria são, na maioria dos casos, e no sentido tradicional, muito femininos. (DAL FARRA, 2012, p. 78)

Portanto, mesmo buscando o que deveria ser uma negação à dicção do *Trocando Olhares*, parece que se sobressai desse conjunto, afinal, esta dimensão feminina que trata a matéria em suas vinculações populares e telúricas, enquanto signo de um Portugal tradicionalista e mítico-histórico. É justamente por estes aspectos que se torna possível afirmar que a segunda secção, NA GUERRA, enlaça a pátria pelo que ela tem de *mátia*, logo divisado no feito de oração do seu primeiro soneto, em que o eu-poemático dirige uma prece sentida em favor dos “que andam pela guerra/ A defender o seu torrão natal!”, marcados pela saudade em face das lonjuras de casa, mas também clamando pelo consolo necessário aos que tiveram seus “ninhos” devastados pelo conflito bélico (“os orfãozinhos/ As mães, as noivas...”). Mesmo que pese certos lugares-comuns neste soneto, há nele um eco daquela fala do Velho do Restelo, mas, meio paródica, se pensarmos que, em Florbela, a guerra é exortada, ao contrário do ponto de vista camoniano em torno da “vã cobiça” – e é por este desvão que a poetisa nos conduz ao segundo poema (formado por oito quadras), na verdade um apelo persuasivo, como já chamou atenção Dal Farra (1994, p. 283), que se dirige não aos que estão no campo de batalha mas àquelas que ficaram no solo natal, e que devem, a despeito da dor sentida, defender a pátria, mesmo que ela lhes “roube” os filhos, o que se justifica por ser, também, mãe. Sendo assim, a pátria-mátia sofre uma dor que irrompe a terra, mas que, todavia, conduz a última imagem do “livrito”: a do campo de batalha, em que se ouve a “fala” do canhão e o “riso” da metralhadora, conduzindo a pátria, sob os auspícios do Deus da

guerra, prene dos seus vates, das suas mulheres e da memória mítica dos seus heróis lusíadas e até mesmo dos mares já navegados.

Apesar do vigor poético desprendido neste projeto e de tudo o que ele implica em sua nascente poética, por fim, a poetisa, como já se disse, decide abandonar esta face nacionalista (mesmo que muitos dos poemas e do temário sejam refundidos em outro projeto encontrável no mesmo caderno-manuscrito, a saber, o *Minha Terra, Meu Amor*), notadamente após o desencorajamento advindo dos seus pares, para assumir a sua bandeira “bordada a rosiclères”, obviamente, sem que isso seja tomado como um desdouro, mas, antes, como um verdadeiro desfraldar de uma autoconsciência sobre o campo de sua intensa beligerância, ainda a ser desbravado – o da condição feminina – nas suas vertentes várias, encontradas na sua poesia posterior ao 1917.

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, A pré-história da poética de Florbela Espanca [1915-1917], in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994, pp.09-143.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: um caso feminino e poético, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. V-LXI.

DAL FARRA, Maria Lúcia, O errante feminino em Florbela Espanca, in *ContraCorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, Manaus, n. 3, 2012, pp. 75-97.

FURLAN, Vivian Leme, A poesia em tempos de guerra: algumas reflexões em torno de *Trocando Olhares*, de Florbela Espanca, in *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto, n. 31, dez. 2014, pp. 143-152.

KLOBUCKA, Anna M., *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus, 2009, pp. 79-143.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do; OLIVEIRA, Rodrigo Santos de, Fronteiras (in)visíveis entre literatura e política: nação e nacionalismo(s) português(es) na poesia de Florbela Espanca, in NASCIMENTO, Michelle V. O. de (Org.), *Florbela Espanca: Poesias: estudos críticos*, v. 2, São Paulo, LiberArs, 2018, pp. 39-56.

PEREIRA, José Carlos Seabra, Prefácio: Nos trilhos de um sítio incerto, in ESPANCA, Florbela, *Obras completas de Florbela Espanca*, Volume 1: poesias (1903-1917), recolha, leitura e notas de Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1985, pp. I-XXVII.

SILVA, Fabio Mario da, Maria Lúcia Dal Farra versus Rui Guedes: mais do que uma querela florbéliana, in *Interdisciplinar*, São Cristóvão, UFS, v. 32, jul.-dez. 2019, pp. 277-291.

Diógenes André Vieira Maciel

ALMEIDA, HENRIQUETA PINTO DE

Henriqueta Pinto de Almeida (1880 – ?), nasceu provavelmente em **Vila Viçosa**. Entra como empregada na casa dos pais de **Florbela Espanca**, vindo a tornar-se a segunda (e derradeira) mulher legítima de **João Maria Espanca**, sobrevivendo a todos os daquela casa da Rua da Corredoura. Pertence aos Sinetes, família de contrabandistas. Como arrazoa **Agustina Bessa-Luís**, a adaptação à realidade exige uma abnegação muito maior do que o conhecimento que se pode ter dela, mas, sem dúvida, mulheres como Henriqueta, simples, mães de empréstimo e amantes desinteressadas são, às vezes, prodigiosas nesse processo de adaptação. Criada diligente e irrequieta, com cega fé na dedicação ímpar, soube garantir um bom lugar no reino da família Espanca, o que demonstra um grande espírito de sacrifício.

O primeiro vestígio gráfico da presença desta mulher na família Espanca pode ser encontrado numa fotografia de 10-5-1908, na Ribeira da Asseca. Nesta, já não aparece **Mariana Toscano**. O braço do pai cai sobre os ombros de Henriqueta, do que se pode deduzir que entre eles havia algo mais do que uma simples relação patrão–empregada. Em outubro desse ano, sob o pretexto de a menina ingressar no internato do liceu, a família Espanca (da qual Mariana Toscano, segundo parece, continua a fazer parte, mas à distância) muda-se para **Évora**, onde João Maria Espanca se amanceba com Henriqueta. Durante as deslocações de Évora a Vila Viçosa, instalam-se numa casa que João Maria possuía na Rua Gomes Jardim. Embora por esta altura Florbela indicasse como endereço a Rua da Corredoura (carta à amiga Mónica Berlim, “Moca”, com carimbo de 30-5-1909), com o tempo, seria aquele o local onde pousaria aquando na Vila.

Em 1911, começa a correspondência entre Florbela e Henriqueta. No intervalo entre aquela e esta data, houve mudanças no lar dos Espanca, que transcorreram na mais absoluta normalidade, ainda que a restrita ética da época não permitisse tais procedimentos. Isso acontecia às portas da adolescência de Florbela, etapa-chave na construção de identidade, período cheio de inseguranças, sobretudo no caso particular da poetisa e das vicissitudes a que foi submetida ao longo da infância. O peculiar sentido da moralidade de João Maria debilitava de forma considerável a figura materna pela oscilação que o seu proceder lhe imprimia, o que o transfigurava num totem que a filha adoraria durante a vida inteira. Será esta necessidade de proteção um dos traços mais característicos na sua vida e obra, mesmo que, por vezes, não tenha sido interpretado de forma correta.

Esta situação rara propiciou que a adaptação da menina à nova madrastra não fosse muito traumática. Henriqueta também contribuiu, visto que sua

bondade sempre evitou as possíveis tensões. Ela conhecia a filha do seu parceiro, sempre a quis e a protegeu, já que, da sua perspectiva, mulher de pés firmes no chão, a menina sempre foi percebida como extremamente vulnerável e indefesa, o que despertou nela a mais terna compaixão. Foi assim que entre elas se estabelece um elo, mais forte que de sangue, refletido na correspondência. Apesar de se tratar duma escrita prosaica, limitada a questões puramente cotidianas – “Quando vais a Vila Viçosa? Faz-me tanta falta o azeite!”; “O veludo que prometi à Henriqueta vai sem falta na próxima semana”; “Se puderem, pede à Henriqueta que vá até casa da Buja (...). Há imenso tempo que nada sei de lá” – as cartas revelam claramente a amizade de ambas, repleta de mútuo afeto e estima, isenta da menor palavra lisonjeira, sinceras e de funda cumplicidade, espelhando o lado mais prático e trivial da escritora. Há, porém, um período de exceção, de que se falará em seguida.

Como já apontaram Bessa-Luís e **Maria Lúcia Dal Farra**, não é só do pai que Bela precisa – os cuidados que o círculo familiar lhe dispensa são-lhe fundamentais para contrabalançar o desequilíbrio emocional. E tal estabilidade perseguida, tanto referente à família quanto aos namoros, é aquele horizonte que jamais alcançaria, gerando-lhe tanta fome e sede de infinito. Henriqueta, que bem a conhecia, percebe isto cedo, pelo que, às vezes (carta de **Quelfes**, 18-5-1918), duvida da genuinidade da doença de Florbela, o que a contrariava imenso, dando lugar a desavenças.

Seguindo o fio da epistolografia, pode-se inferir como o papel desta mulher na família foi evoluindo. Na primeira carta a Henriqueta, já se percebe a implícita anuência de Florbela quanto à relação da empregada com o pai. Segundo Dal Farra, em carta (23-9-1912) fica subentendido que Florbela está perfeitamente a par das relações amorosas entre ambos. No final da missiva, ela dirige saudades a Henriqueta e não à madrastra e madrinha. Também o trato daquela com Mariana não é conflituoso, mas carinhoso e solícito, de verdadeiro amparo, pois que esta se encontra doente. O divórcio de João Maria e Mariana só ocorrerá em 09-11-1921, e seu casamento com Henriqueta será celebrado em 04-7-1922. É provável, no entanto, que o concubinato já fosse do conhecimento de Florbela antes do que supomos, uma vez que esta considerará mais tarde com **António Guimarães** (17-1-1921) que “Tu sabes que a Mãe Mariana está separada do meu pai há 16 anos”.

Em janeiro de 1913, ela escreve a Henriqueta sobre a decepção amorosa que (ainda não se sabia) envolve João Martins da Silva Martins (o misterioso “José” das cartas publicadas) ou o próprio **Alberto Moutinho**. No entanto, vê-se que Bela dirige o pedido de socorro a Henriqueta, e não a Mariana, contando com a cumplicidade daquela e com a ascendência que detém sobre o seu pai, para que venha buscá-la o mais rapidamente possível. E, de fato, a nova madrastra vai tomando o lugar de Mariana, que já não aparece na fotografia do casamento de Florbela com Alberto Moutinho (08-12-1913). Ao

mesmo tempo em que se presta como nexos entre Florbela e a mulher do pai: na carta de **Redondo**, de 18-1-1914, Bela envia, através dela, “Saudades à Loura”. De igual modo, não se pode afirmar que sua amizade com Florbela tenha sido sempre pacífica. Em carta ao pai (09-1-1915), Bela pergunta: “A minha zanga com a Henriqueta rala-te? Mas o que não farei eu para te agradar?... Queres que lhe escreva, que a visite, que a adore até? Se é esse o preço da tua felicidade, com que prazer eu te verei feliz!”. Note-se como prevalece a adoração pelo pai.

Em março de 1918, Florbela sofre um aborto involuntário, e Henriqueta vai para **Lisboa** tratá-la. **Rui Guedes** supõe que ela teria seguido em março, portanto antes de a poetisa ter procurado tratamento no Algarve. Agustina crê, no entanto, que a futura madrastra vai assessorá-la só depois que Bela retorna de Quelfes a Lisboa, ocasião em que ela toma conhecimento do namoro da poetisa com António Guimarães. Que, aliás, desaconselha, como se pressentisse a revelação que mais tarde, em carta a **Apeles** (29-12-1923), a desencantada irmã lhe desvelaria: “a minha vida há dois anos foi um calvário que me dá direito a ter razão e a não me envergonhar de mim.”

Durante sua vida com Guimarães, o elo que mantinha Florbela unida aos membros da sua família parece eclipsado porque (Dal Farra cogita) “a situação de Florbela, quando tem início esta correspondência, é muito delicada: separada de Moutinho, mas casada com ele.” Os membros da família estão todos ocupados nas suas vidas e Bela “muito solitária, se mostra deveras nostálgica do seu lar que, segundo ela, perdeu há muito.” E na primeira carta de Sintra a Guimarães, desafoga: “Mais tarde pedi a meu pai que viesse aqui para junto de mim ou, pelo menos, meu irmão, mas nunca o egoísmo deles concordou na necessidade absoluta de viverem comigo.” A indisposição atinge Henriqueta, claro está, como espécie de anexo do pai; no entanto, nada disso transparece nos elos de praticidade que vigoram nas cartas, que continuam na mesma tonalidade antiga. É também a ela que a Poetisa destina a referência inicial da crise em que anda o seu casamento. Bela refere Guimarães (20-4-1922) como o “bicho mau”.

Assim, no final de 1923, o episódio da toalha que dá com os ovos “escalfados” nos ladrilhos da sala de jantar, põe ponto final à união, e Florbela sai da casa por que tanto lutara, para não voltar nunca mais! É provável que tal desfecho patético de um amor tão batalhado por ela, tenha sido interpretado pela família como uma futilidade, o que talvez explique o afastamento que esta manteve de Florbela por dois anos – o que muito a abalou e entristeceu.

Em 15 de outubro de 1925, ela se casa no civil com **Mário Pereira Lage**, mas só depois, com a desculpa do casamento religioso, é que escreve à família para reatar o contato perdido. É para o pai (e Henriqueta) a carta e, para Apeles, somente quando João Maria lhe transmite a satisfação do irmão pela

nova união. A primeira carta a Henriqueta (Esmoriz, 27-12-1925) é de agradecimento pelos cuidados com Mariana (que falece em dezembro de 1925, vítima dum tumor de útero): “Primeiro deixa-me agradecer-te a tua bondade para com a mãe Mariana; fizeste nos últimos tempos da vida dela o que era dever meu ter feito.” Já antes da morte da madrastra, em carta ao pai (Esmoriz 30-11-1925) e perguntando por Mariana, havia sublinhado a importância de Henriqueta para com aquela: “Então a pobre mãe Mariana como está? Não te esqueças de me mandares frequentes vezes notícias dela, coitadinha. A Henriqueta sempre se tem portado muito bem para com ela!”. Agustina, muito certa, descreve com precisão a família Espanca: trata-se de uma “maçonaria de mulheres” – é justo isto o que ocorre.

Outra carta ao velho Espanca (Esmoriz a 27-12-1925), espelha muito bem como Florbela vale-se da companheira do pai como correspondente para obter informação do que acontece no entorno da família. Ela nunca se desliga das raízes: “Vou escrever agora à Henriqueta, porque quero que ela me escreva; gosto das cartas dela, pois que me conta sempre muita coisa, e interessa-me mais o que ela me diz do que a tua negregada política...”. É pena o presumível analfabetismo de Henriqueta (15-1-1926): “Quem escreveu a carta que me mandaste? Fiquei com curiosidade de saber” – já que é de se imaginar o incalculável valor para a configuração do perfil de Florbela se a derradeira madrastra nos tivesse legado anotações ou diário. Pois quem melhor que as pessoas do seu entorno mais próximo para a conhecer?

É também com ela (Esmoriz, 15-1-1926) que Florbela comenta as suas preocupações com Apeles, depois da morte de Maria Augusta Teixeira de Vasconcelos, sua noiva: “achar no fim de tanto namoro uma a quem se prende com sincera afeição, a que deseja fazer companheira o resto da vida, e afinal ser tudo um sonho acabado em pesadelo, já é pouca sorte na verdade. (...) os filhos carregam sempre os pais como as coisas que os aborrecem, e tu tens sido a mãe dele [Apeles], sempre pronta a fazer-lhe todas as vontades”.

Este é o ponto de inflexão na vida de Florbela, detonador de uma reação em cadeia que arrasará tudo consigo. Em 06-6-1927, Apeles mergulha para sempre no Rio Tejo durante um voo de treino com um hidroavião, arrastando com ele a irmã para o abismo mais profundo. Em carta ao pai (13-8-1927), Florbela sente a **dor** de Henriqueta: “coitadinha, chora o filho quase como tu; se não era das suas entranhas, era-o da sua alma, que tanto lhe quis.” E, na despedida, acresce: “Quando te verei e à Henriqueta?, coitadinhos dos meus velhos, dos meus pobres velhos sem filho.” Repare-se que ela não faz distinção nenhuma entre o pai e Henriqueta: Florbela harmoniza neles o mesmo pesar.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Afinado Desconcerto (Contos, Cartas, Diário)*, São Paulo, Iluminuras, 2001.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Perdidamente Correspondência Amorosa 1920-1925*, Porto, Quasi/Câmara Municipal de Matosinhos, 2008.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas (1906-1922)*: Obras Completas de Florbela Espanca, Vol. V, Lisboa, Publicações D. Quixote, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, actualização e regularização do texto por Luiz Fagundes Duarte, 1986.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas (1923-1930)*: Obras Completas de Florbela Espanca, Vol. VI, Lisboa, Publicações D. Quixote, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, 1986.
- GUEDES, Rui, *Acerca de Florbela Espanca*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

Mercedes Gómez Almeida

ALONSO, CLÁUDIA PAZOS

Cláudia Pazos Alonso é especialista em Estudos de Gênero, principalmente em Literatura Portuguesa e Brasileira do final do século XIX até o final do século XX. Também é Professora em Estudos Portugueses e Brasileiros na Universidade de Oxford. Em 1994 torna-se doutora com a tese *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*. O livro com o mesmo título vem a lume em 1997 pela Imprensa Nacional da Casa da Moeda em **Lisboa**.

Uma das abordagens inauguradas pela pesquisadora, em sua tese, traz um importante estudo sobre as imagens que perpassam os três livros de poemas de **Florbela Espanca**. Abarca também uma visão ampla e relevante sobre as mulheres escritoras no início do século XX, abrindo as cortinas para o estudo da iniciação **poética** de Florbela. Cláudia Alonso também aborda a educação da poetisa, a aprendizagem poética, as preferências literárias, sua visão sobre o poeta romântico, bem como a amizade com seus colegas de universidade, como **Américo Durão, Botto de Carvalho**, dentre outros. Segundo Alonso:

Não restam dúvidas, por conseguinte, que os colegas de Faculdade foram instrumentais na formação da sua consciência poética através de trocas literárias. Mas é também muitíssimo provável que tenham tido um papel decisivo na formação da sua *persona* poética. (ALONSO, 1997, p. 89)

De fato, convivendo quotidianamente com colegas, que também eram poetas, é possível se presumir que fizessem da imagem de Florbela um retrato enigmático e uma figura poética que se destacava no meio de tantos autores do sexo masculino. Além dessas influências, Florbela também é atraída pela literatura francesa, mais especificamente por Baudelaire, Verlaine e Samain.

Em *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, Alonso trará análises detalhadas da expressão poética feminina e os ditames da sociedade. Falará sobre a **dor** e o **amor** no **Livro de Mágoas**. A perda do amor, a subversão do amor espiritual e o caminho que está por vir, na afirmação da sensualidade no **Livro de “Sóror Saudade”**. Chega finalmente em **Charneca em Flor**, livro que mostrará o **sofrimento** e as potencialidades do Eu, as comparações com a **natureza** e principalmente a explosão do **erotismo** que convida o amado a seguir os passos de uma deusa que o domina, ao mesmo tempo em que mostra a altivez e o poder transfigurador da presença feminina.

Por fim, a pesquisadora trará uma contribuição substancial para que a imagem de Florbela passe a figurar como uma poetisa que vai muito além do teor sensual. Ao trazer seis décadas de análises críticas de mitos e desmistificações, Cláudia Pazos Alonso detalha mudanças de percepções

críticas, quando escritoras/pesquisadoras de relevo como **Maria Lúcia Dal Farra, Agustina Bessa-Luís, Hélia Correia, Renata Junqueira, Natália Correia**, dentre outras(os), possibilitam uma visão ampla de sua poética na história da literatura portuguesa, por desafiar as imagens tradicionais da mulher.

Em 1997, Alonso publica, em *A planície e o abismo*, “Alguns apontamentos sobre a recepção crítica de Florbela Espanca: os poetas têm sexo?”. Trata-se de um estudo em que é demonstrada como a figura feminina vai sendo construída ao longo dos sonetos de Florbela. Uma imagem de mulher que vai deixando de ser passiva e submissa para ganhar vãos bem mais altos, na elaboração de uma poesia centrada no **feminino**.

Em 1995, publica o artigo “Tanto Poeta em Versos me Cantou: The Role of Florbela Espanca’s Colleagues in Her Poetic Development”, in *Portuguese Studies*.

Depois de um intervalo de mais de uma década, em 2011, traz a lume o livro que faz em parceria com Hilary Owen, *Antigone’s Daughters? Gender, Genealogy and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women’s Writing*, importante estudo sobre gênero e autoria feminina, ao longo do qual perpassa o papel incontornável de Florbela Espanca para a criatividade feminina do século xx.

Também em 2011, publica “Modernist Differences: Judith Teixeira and Florbela Espanca”, in PIZARRO, Jeronimo: DIX, Steffen (Ed.) *Portuguese Modernism: multiple perspectives in literature and the visual Arts*, London. Nesse artigo, Cláudia Pazos Alonso aproxima as duas poetisas, e os diversos modos como desafiavam os preconceitos vigentes, podendo exercer, para a hipócrita sociedade portuguesa de então, um perigo para as mulheres burguesas.

A partir de 2012, Cláudia Alonso está determinada a continuar a provocar uma mudança substancial na obra de Florbela Espanca, unindo-se ao pesquisador em literatura Fabio Mario da Silva, para juntos editarem edições anotadas das obras de Florbela Espanca, com a intenção de ser o mais fiel possível às obras, ambos pesquisadores realizaram o trabalho tendo como base a consulta de manuscritos e materiais de pesquisa, recolhidos junto ao **Grupo Amigos de Vila Viçosa**, nas Universidades de Évora e de Lisboa, e da Biblioteca Municipal em Matosinhos, sendo que, além disso, Maria Lúcia Dal Farra, reconhecida estudiosa da vida e da obra da artista portuguesa, lhes forneceu gentilmente materiais recolhidos durante vários anos de pesquisa, contendo informações valiosas, que se somaram às edições. Esse material, ao ser lançado, prima pela fidelidade, à vontade da poetisa. Com uma encadernação exemplar, destacam-se as capas e as cores prediletas da escritora. O projeto também apresenta notas finais, que dão ao leitor várias achegas, apontando, por exemplo, diferentes versões manuscritas de um mesmo poema, identificando pessoas a quem Florbela dedica os versos,

referências teóricas que desenvolvem algum tipo de análise sobre um determinado tema e possíveis lapsos nas versões publicadas.

Em 2013, vem a lume um artigo intitulado “Watch this Space: Florbela Espanca ‘Esfinge’”, in *Reading Literature in Portuguese*. E em 2014, outro texto intitulado “Silencios de doble filo: re-presentación del cuerpo de la mujer em la poesia de Florbela Espanca, Irene Lisboa y Judith Teixeira”, in *Lo que callan los corpus, lo que afirman los cuerpos*, volta a incidir sobre um conjunto de mulheres que trabalharam de formas inéditas a problemática do **corpo** feminino na época do modernismo.

Desta maneira, é patente o imenso trabalho desenvolvido por Cláudia Pazos Alonso em recuperar diversos aspectos antes desconhecidos da obra de Florbela. Trata-se da primeira tese de doutorado a trilhar um caminho que foi sempre marcado pelo preconceito, pelo desprezo em relação à divulgação e à recepção da literatura feminina.

Por tratar várias dimensões da obra de Florbela Espanca de maneira acurada, Alonso se afirma como uma das principais teóricas, no que tange o estudo da obra florbeliana.

Bibliografia

ALONSO, Cláudia Pazos, Tanto Poeta em Versos me Cantou: The Role of Florbela Espanca's Colleagues in Her Poetic Development, in *Portuguese Studies*, n.º 11, s/r, 1995, pp. 168-178.

ALONSO, Cláudia Pazos, Alguns apontamentos sobre a recepção crítica de Florbela Espanca: os poetas têm sexo?, in *A Planície e o Abismo* (atas do congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.183-194.

ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

ALONSO, Cláudia Pazos, Modernist Differences: Judith Teixeira and Florbela Espanca, in PIZARRO, Jeronimo; DIX, Steffen (ed.), *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives in Literature and The Visual Arts*, London, Legenda, 2011, pp.1-18.

ALONSO, Cláudia Pazos, Watch this Space: Florbela Espanca “Esfinge”, in *Reading Literature in Portuguese*, Oxford, Legenda, 2013.

ALONSO, Cláudia Pazos, Silencios de doble filo: re-presentación del cuerpo de la mujer en la poesia de Florbela Espanca, Irene Lisboa y Judith Teixeira, in *Lo que callan los corpus, lo que afirman los cuerpos*, ed by Elena Losada Soler, Helena González Fernández, and Alicia Ramos González, Seville, ArCiBel, 2014, pp. 63-78.

ALONSO, Cláudia Pazos; OWEN, Hilary. *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2011.

ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva; estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, Eliana Barros, Ana Luísa Vilela, Lisboa, Editorial Estampa, 2012a.

ESPANCA, Florbela, *Livro de Sórór Saudade*, Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva; estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Derivaldo dos Santos, António Cândido Franco, Lisboa, Editorial Estampa, 2012b.

ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva; estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Renata Bonfim e Nuno Júdice. Lisboa, Editorial Estampa, 2013.

ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva; estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, Chris Gerry e Renata Soares Junqueira, Lisboa, Editorial Estampa, 2015.

Iracema Goor

ALVES, JÚLIA

Júlia Alves foi uma amiga bastante próxima com quem **Florbela Espanca** se correspondeu no início dos seus projetos literários, entre os anos de 1916 e 1917, conforme atesta o montante de 26 peças publicadas por **Carlos Sombrio**. As possíveis outras peças de correspondência entre ambas não são, infelizmente, conhecidas.

As **cartas**, pelo seu caráter confessional, visto que são dirigidas apenas a uma pessoa, trazem em seu bojo segredos ou pensamentos que jamais seriam conhecidos e, quando estas cartas chegam ao domínio público, permitem-nos adentrar num misterioso túnel do tempo em que se passa a espionar quem as escreve, levando-nos a caminhar por um terreno movediço.

Para além das tramas das correspondências, é importante destacar que, embora Júlia Alves tenha sido uma amiga querida de Florbela e com quem está partilhava confidências e projetos intelectuais, elas nunca chegaram a se encontrar pessoalmente. Sabe-se apenas de retratos que trocaram através de correspondências e de poemas que Florbela lhe enviou.

A importância das correspondências que Florbela encaminhou à amiga Júlia reside no fato destas conterem poemas que futuramente integrariam a obra organizada por **Guido Battelli**, intitulada de **Juvenilia** (1931), conjunto de treze textos publicados postumamente.

Em maio de 1916, Florbela escreve uma carta a Júlia Alves com três poemas: “No meu Alentejo”, “Paisagem” e “O Fado”. As três peças fariam parte do projeto **Alma de Portugal**, pensado pela autora e que, apesar de ter sido abandonado, foram aproveitados em *Juvenilia*.

Como estes, outros poemas também foram enviados à amiga, como: “O Espectro” (carta de 12-7-1916), “Nunca mais” (carta de 19-7-1916), “Escuta” e “Súplica” (carta de 28-7-1916), “Rústica” (carta de 22-8-1916), “A Anto” (carta de setembro de 1916) e “Amei um dia” (carta de 19-10-1916). Com isso, dos treze poemas que compõem *Juvenilia*, dez foram enviados nas cartas trocadas entre as amigas. Os poemas restantes intitulados de “Passeio no Campo”, “Aquele Dia”, “Luar” e “Liberta” não estão incluídos nessas correspondências, pois têm como origem o projeto poético **Trocando Olhares** (1915 – 1917), com os nomes, respectivamente de: “Dantes”, “Folhas de Rosas” e “Num Postal”.

Para o leitor que pretenda realizar uma investigação mais aprofundada acerca das cartas entre Florbela Espanca e Júlia Alves indica-se a leitura do estudo intitulado *Florbela Espanca Trocando Olhares* (1994), da renomada pesquisadora **Maria Lúcia Dal Farra**, que realiza um detalhado trabalho investigativo acerca da origem e meandros dessas correspondências.

Em 1995, o empresário **Rui Guedes** publica o livro *Florbela Espanca – Cartas e Diários*. Nesta obra, há um conto intitulado “A oferta do destino”, cuja nota de rodapé, a da página 58, informa ao leitor que esse conto teria sido escrito originalmente em 01-4-1916 e que já havia sido publicado no livro *Trocando Olhares*, com a dedicatória “À Vina”. No entanto, Guedes destaca que esse mesmo conto também está presente em uma das cartas enviadas à Júlia Alves com a dedicatória “À querida Júlia”, assinada como Florbela Moutinho. Mas o que chama a atenção é a observação de Florbela ao final do conto: “Como eu abuso da tua paciência, minha querida Júlia! Tenho uma habilidade extraordinária para a prosa, não te parece? Esta amostra que te envio, é bela!!!!!!” (ESPANCA, 1995 p. 58). Neste trecho, Florbela demonstra, através de fina ironia, uma arrogância velada, parecendo proposital, pois ao utilizar “bela” com letras minúsculas com tantas exclamações, chama a atenção para o seu próprio nome, pois a autora era chamada de Bela por aqueles que a admiravam e que lhes eram próximos.

Sobre Júlia Alves, Maria Lúcia Dal Farra afirma: “Acerca da identidade dessa correspondente, entretanto, pouco se sabe, a não ser que deva ter sido sub-diretora do mesmo suplemento *Modas & Bordados de O Século*” (DAL FARRA, 2002, p. 198), em que Florbela publicava seus poemas. Destaca-se ainda que, ao longo das missivas, o tratamento referente à amiga vai se modificando. Na primeira carta temos uma maneira muito formal – “Ex.ma Senhora” – mas, nas demais cartas, o tratamento será outro, muito próximo, e a “Ex.ma Senhora” passará a ser a “Minha *charmeuse*”, “Minha boa Júlia”, “Minha Julinha”, “Minha adorável Julita”, dentre outros termos a indicar que essa amizade se tornou muito próxima, permitindo que, através da correspondência, possamos conhecer muito da essência da poetisa.

Na carta de 16 de junho de 1916, existe um tratamento bastante formal, mas que revela um desnudar de alma, pouco característico a quem está se dando a conhecer em tão pouco tempo. Florbela diz à destinatária que é uma pessoa muito triste, mas que finge ser alegre, e considera-se uma “hipócrita”, por enganar as pessoas dessa forma, o que considera o seu primeiro defeito. E, logo em seguida, dirá mais sobre si:

(...) Mas ainda este é o primeiro defeito; o segundo, e para o mundo virtuoso e prático é simplesmente horrível, é o sonhar, sonhar muito, olhar muito além, para longe de todos os que cantam, os que falam, os que riem!...Tenho dias em que todas as pessoas me dão a impressão de pequeninas figuras de papel sem expressão, sem vida. Estou falando a V.Exa. com o coração nas mãos, com a franqueza com que não falo a ninguém. (ESPANCA, 1995, p. 35)

Trazer o sonho como defeito, em matéria de literatura, não é verossímil; ao contrário, é um pré-requisito para aqueles que veem além das fronteiras da realidade, sendo, evidentemente, uma grande qualidade a de “olhar muito além”. Ao dar às pessoas “a impressão de pequeninas figuras de papel sem

expressão”, fica bem claro o desdém demonstrado aos que, talvez, não entendam a sua linguagem, o que se traduzirá em uma altivez que logo será demonstrada em suas obras. Na mesma carta chama a atenção esse trecho:

(...) prometo-lhe conversar muito, tagarelar muito consigo de todas as coisas onde nós, mulheres, possamos bordar a flor azul do sonho. Prometo-lhe finalmente, não como epílogo, mas sim como prólogo das nossas relações, um pouco de ternura e de afecto de que tão cheia está a minha alma. (ESPANCA, 1995, p. 36)

Essas palavras trazem um juramento como em um casamento – “prometo ser fiel na alegria e na tristeza” – e Florbela cria um campo imagético e sedutor que leva a sua interlocutora a querer de fato conviver e se envolver nessa amizade que pode “bordar a flor azul do sonho”. O mesmo sonho que, no trecho acima, era um defeito, passa a ser um elemento poético, encantador no bordado azul. E ao inverter o epílogo no lugar do prólogo mostra que essa amizade será duradoura, como de fato o foi.

A próxima carta de 30 de junho de 1916 traz uma Florbela que brinca e ao mesmo tempo zomba da amiga:

(...) escrevo principalmente para lhe ralhar um pouco e chamar-lhe... dissimulada! (Que arrojo!...) Mas vou imediatamente provar a minha razão, e defender palmo a palmo a minha insolência: escreve-me três folhas de papel! Que imensa carta!...Afinal... cada folha contém três palavras, nove sorrisos, nove pétalas de rosa...nem mais nada! Hein? Que lhe parece? Defendi bem a minha acusação? Submeto à apreciação dos senhores jurados, dando a sentença o senhor Juiz, sendo a minha Julieta o tribunal em peso, incluindo o réu... (ESPANCA, 1995, p. 37)

Na carta, Florbela ralha com a amiga e faz a defesa de sua “mágoa”, porque a confidente, de certo e por suposição, não lhe escreve nada de relevante, mas ao brincar que a carta contém “nove sorrisos, nove pétalas de rosa...” transforma a aparente bronca em suave carinho, arrematando em seguida o julgamento da amiga. Com certeza, a carta carrega, no mínimo, um sorriso e um clima de alegria e, ao mesmo tempo, deixa perceber que Florbela Espanca é insaciável de notícias e quando gosta de alguma coisa deseja sempre saber mais. Mais à frente, na mesma carta explica:

Note que eu sou sempre sincera, pelo menos para si, e não creia que eu seja uma criatura extremamente modesta, pois que me conformo absolutamente com a opinião de Goethe: “Só os tolos são modestos”. Ora eu poderei ser tudo, mas tola, parece-me que não... E quem sabe? Talvez que o seja, precisamente por julgar que o não sou... (ESPANCA, 1995, p. 39)

A questão da sinceridade está sempre presente em suas cartas, e neste trecho, mais uma vez, vê-se uma Florbela que exalta seu caráter, mostra-se culta, concorda com Goethe sobre a modéstia. Sua intelectualidade surpreende mesmo nas frases mais banais. Ao jogar palavras na folha de papel, parece ter

absoluto domínio de seus atos e leva o interlocutor à admiração, mesmo quando está a brincar. A carta que começa com tal atmosfera, vai evoluindo e vários aspectos caros à condição feminina começam a ganhar mais corpo e profundidade. Em outro trecho, Florbela Espanca faz revelações sobre o casamento, desvendando sua personalidade, nada obediente aos códigos de falsas dignidades, impostas pelas leis da **natureza**:

No entanto o casamento é brutal, como a posse é sempre brutal, sempre! O melhor beijo, o beijo mais doce, aquele que se não esquece nunca, é aquele que nunca se deu, disse-o um dia um poeta, e eu creio (...) E não há homem, por superior que seja, que compreenda esta revolta e que a desculpe! (...) Ria, pois, e cante com a sua bela alegria, ame doidamente alguém, mas nunca abdique nem uma só das suas graças, nem uma só das suas ideias que lhe fazem vincar a fronte às vezes com uma pequenina ruga de capricho e insolência, que fica tão bem às mulheres bonitas; não ajoelhe nunca, porque está nisso o nosso grande mal, o nosso profundíssimo erro; nós invertemos muitas vezes os papéis, e em proveito deles, e depois as consequências são muitas vezes as paixões que devastam uma vida inteira por criaturas que se dignam dar, por último, como humilde mortalha, um olhar de compaixão! O melhor de todos os homens não vale um fanatismo, creia-me, e embora a nossa alma, com essa ânsia de amor, de ternura que canta sempre em nós, se lhes dedique completamente, que eles o não saibam nunca, que não suspeitem sequer!... Abdicando um grau da nossa realeza, teremos de descer sempre, sempre, até ao fim. Não é verdade isto? (ESPANCA, 1995, p. 41)

Nesse ponto Florbela Espanca traz à tona um assunto muito atual, que parece não ter evoluído através dos tempos. Ela sabe muito bem da condição de submissão que a mulher se sujeita antes e depois do enlace matrimonial. Mas Florbela Espanca não está disposta a viver essa condição de subserviência, antes quer manter o seu grau de intelectualidade e nunca abdicar as suas ideias. Ao dizer “não ajoelhe nunca”, fica evidente a sua posição de querer ter alguém, mas de não suportar ser submissa, pois diz ser o grande mal das mulheres deixarem inverter a posição dos papéis, que tudo suportam por causa de uma alma com ânsia de amor e acabam se tornando a presa de seu algoz. Essa altivez percorrerá toda a obra de Florbela Espanca, que coloca a mulher em outro patamar, ou seja, o homem se tornará submisso a essa mulher que encanta e seduz o ser amado.

Uma carta sem data, mas identificada por Rui Guedes como sendo de julho de 1916, trata de vários assuntos, mas um deles chama a atenção por referir o **suicídio**:

A propósito do suicídio lembra uma parábola indiana (...). É uma resposta aos que chamam ao suicídio um fim de cobardes e de fracos, quando são unicamente os fortes que se matam! Sabem lá esses pseudo-fortes o que é preciso de coragem para friamente, simplesmente, dizer um adeus à vida, à vida que é um instinto de todos nós, à vida tão amada e desejada a despeito de tudo, embora essa vida seja apenas um pântano infecto e imundo! (ESPANCA, 1995, p. 59)

No final dessa carta, Florbela Espanca prevê, de forma irônica, o interesse futuro destas missivas: “Já vai longa a minha carta, não te parece? Vou terminá-la pedindo-te que a guardes, como a todas as minhas cartas, para serem publicadas depois da minha morte como produções ilustres do maior talento dos tempos modernos” (ESPANCA, 1995, p. 64). Hilária premonição, Florbela joga com seu talento de escritora, com seu caráter sempre ativo e desafiador. Sabe do rico material que contêm suas cartas, dos momentos de poesia, de intelectualidade, de filosofia e de confidências explícitas. Mesmo gracejando, a poetisa mostra supor que, um dia, seus desejos ou a sua intimidade possam a vir a constituírem-se interesse para os estudiosos.

Dessa forma, a confiança que Florbela Espanca demonstra em Júlia Alves acaba por implicar em um ato de delegação, parecendo deixá-la responsável pelas suas cartas. Deveras, após a **morte** de Florbela, Júlia entrega a Guido Battelli as cartas tão preciosas trocadas entre ambas.

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto: Contos, cartas, diário*, estudo introdutório, apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia, estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Florbela Espanca - Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

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

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

ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário* (1911 - 1930), organização, introdução e notas por Rui Guedes, Lisboa, Bertrand, 1995.

Iracema Goor

AMOR

É inegável a relevância do amor no que diz respeito à biografia e à produção literária de **Florbela Espanca**; não obstante, em ambos os casos, importa rechaçar aproximações reducionistas, atentando para a complexidade do tema e para a multiplicidade de sentidos que assume em sua trajetória.

Já os primeiros poemas preservados da autora, escritos aos oito anos, não deixam de mencionar o amor. O tema retorna na quadra que abre **Trocando Olhares**, em que o amor é oferecido através do livro. Se, nesse projeto poético, o tratamento do tema amoroso resgata elementos tradicionais – remetendo, eventualmente, a convenções medievais –, não por isso nele se deixam de perceber inovações que já anunciam a singularidade da produção lírica florbeliana. No projeto **Alma de Portugal**, emerge o tema do amor à pátria, evidenciando uma nova inflexão na **poética** florbeliana. Então, casada com **Alberto Moutinho**, neste momento, Florbela já expressa, em **cartas a Júlia Alves**, suas opiniões sobre o casamento, qualificado como “brutal” e como “um grilhão”. Assim, adverte à amiga que a “ânsia de amor” presente na alma não deveria jamais ser exposta nem mesmo ao “melhor de todos os homens”. Não obstante, ressalta Florbela que apenas o amor desculpa o casamento, evitando que nele apenas entrem “o interesse e a ambição”.

No **Livro de Mágoas**, o amor pouco aparece de forma explícita – ainda que não deixe de constar da epígrafe extraída de Verlaine. O amor aparece associado à frustração, ora por não ser possível à subjetividade lírica alcançá-lo (“Castelã da Tristeza”), ora pela impossibilidade de plena realização amorosa como por ela ansiada, do que resulta uma necessidade de sublimação ou renúncia (“Amiga”, “De Joelhos”, “Langüidez”, “Para Quê?!”).

Com o fim do relacionamento com Alberto Moutinho, embora oficialmente casada, Florbela Espanca se envolve com **António Guimarães**; uma relação que se sustenta, no dizer de **Maria Lúcia Dal Farra** (2012), sobre um fator primordial: “a atração física, o sexo”. A princípio, o casal precisa se encontrar às escondidas, forjando encontros casuais nos elétricos de **Lisboa**; finalizado o divórcio do primeiro marido e consumado o segundo casamento, emerge a árdua tarefa de conciliar temperamentos profundamente díspares, num turbulento contexto político que influencia diretamente a relação, devido à posição de António Guimarães como alferes da Guarda Nacional Republicana em atividade. A relação amorosa ressoa na produção lírica de Florbela: o segundo poema do **Livro de “Sóror Saudade”**, “O Nosso Livro”, é dedicado precisamente “A A. G.”. Por outro lado, o amor constitui um tema

central no poemário, fazendo-se presente na maior parte das composições. Isso não quer dizer, entretanto, que o tratamento amoroso no *Livro de “Soror Saudade”* não apresente variações, em virtude das quais o amor, nessa obra, assoma como um motivo denso e complexo. Se, em certas composições, já se pode perceber uma abertura para o **erotismo** (a exemplo de “Horas rubras”, “O Nosso Mundo”, “Esfinge” e “Exaltação”), ainda que eventualmente este seja direcionado para além do **corpo** (“A Noite Desce” ou “Sol Poente”, por exemplo), em outras, a espera pelo amor resulta malograda (como em “Prince Charmant...” e “Tarde Demais”).

Após o conturbado desfecho do casamento com António Guimarães, Florbela Espanca se casa com **Mário Lage** – união dificultada pela oposição de familiares, e que logo resulta em nova decepção. Relatos acerca de novos interesses amorosos em seus últimos anos de vida sugerem que, apesar das desilusões, Florbela não renunciara ao amor. “Só a raros eleitos é dado o milagroso dom de um grande amor”, escreve Florbela em carta a **Guido Battelli**, na qual acrescenta: “Eu teria muita pena que o destino não me trouxesse esse grande amor que foi o meu grande sonho pela vida fora.”

Postumamente publicado, *Charneca em Flor*, como o anterior *Livro de “Soror Saudade”*, faz do amor seu tema central – algo anunciado na epígrafe, extraída de Ruben Darío. Não obstante, no derradeiro poemário organizado em vida por Florbela Espanca, há espaço para um amor afirmado em toda a sua plenitude, abarcando em si os impulsos eróticos – algo que já se percebe no soneto que abre o livro e que lhe cede o título. A celebração do amor atinge um ponto culminante em “Amar!”, em que transparece a ultrapassagem de todos os limites socialmente impostos e um anseio pelo absoluto. A invitation ao amor é um tema constante (a exemplo de “Passeio ao Campo”, “Conto de Fadas” e “Se Tu Viesses Ver-me”), bem como a certeza da singular potência decorrente do amor como oferecido pelo eu lírico (como ilustram “Supremo Enleio” e “Filtro”). Há sonetos que cantam o enlevo decorrente do encontro erótico (como ilustram “Outonal” ou “Soneto IV”, entre outros). Note-se, no entanto, que a desilusão não deixa de se fazer presente (em poemas como “O Meu Condão” ou “Soneto III”).

Importa mencionar o fraterno amor de Florbela Espanca por seu irmão, **Apeles**, manifesto na correspondência e na obra literária – sobretudo no entrelaçamento de amor e **morte** constante de *As Máscaras do Destino*. Após a morte da autora, a ditadura salazarista cunhará o mito de uma relação incestuosa entre Florbela e Apeles, a fim de desabonar a figura eleita como bandeira do contingente feminista em **Portugal** (Dal Farra, 2002; Silva, 2011).

Note-se, por fim, que o amor nunca deixou de atrair a atenção de críticos e biógrafos de Florbela Espanca. Para **Celestino David** (1949), a autora teve “a vida sentimental, penalizante e dolorosa, de quem nasce de um idílio amoroso” e “dispersou a mocidade em anseios de amor e quimeras”. **António**

Freire (1977) afirma que “a sua vida breve de 36 anos conheceu todas as amarguras e as mais cruéis decepções do amor”, observando ainda que “o amor humano deixá-la-ia sempre insatisfeita”. Para **Agustina Bessa-Luís** (1979), “o amor é em Florbela um delírio de discordância”. Maria Lúcia Dal Farra (1994) qualificou a obra poética florbeliana como “uma bíblia da iniciação amorosa feminina, uma espécie de demanda do amor, um dicionário das vicissitudes sentimentais da mulher”. Isabel Allegro Magalhães (1997) se interessou pela subversão de *topoi* amorosos na poesia de Florbela Espanca. Para **Cláudia Pazos Alonso** (1997), entre os elementos que mantêm a atualidade da obra florbeliana está “o facto de Florbela expressar desejos e impulsos contraditórios em relação ao amor”.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.
- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca: a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, O amor na poesia de Florbela Espanca, in PAIVA, José Rodrigues de (org.). *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1994.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela, a inconstitucional, in ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto*, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A sempre inefável Florbela, in ESPANCA, Florbela, *Sempre tua*, apresentação, organização, fixação de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2012.
- DAVID, Celestino, *O romance de Florbela Espanca*, Évora, Edições Nazareth, 1949.
- FREIRE, António, *O destino em Florbela Espanca*, Porto, Gráfica Maiadouro, 1977.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro, Florbela Espanca e a subversão de alguns *topoi*, in LOPES, Óscar et al, *A planície e o abismo: actas do congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora*, Lisboa, Vega, 1997.
- SILVA, Fabio Mario da. Florbela, Apeles e a construção de um mito incestuoso, in *Callipole*, n. 19, 2011, pp. 299-307.

Henrique Marques Samyn

ARQUÉTIPOS

O psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875 – 1961) desenvolveu uma teoria sobre a psique na qual essa se apresenta como múltipla, formada por impulsos conflitantes, bloqueios e afetos contraditórios que abrangem tanto processos conscientes, quanto inconscientes. Segundo Jammes Hillman, possivelmente Jung tenha sido “o primeiro de nossa época a compreender a realidade psíquica como mito” (HILLMAN, 1884, p. 110).

A psicologia junguiana compreende que arquétipos são elementos primordiais ou estruturais da psique humana; eles não são ideias herdadas, mas possibilidades herdadas das ideias e estão para além das aquisições individuais, situando-se no campo do comum, no inconsciente coletivo. O mito seria, nesse sentido, uma projeção desse inconsciente que não é pessoal e se mostra destituído de imagens e conceitos, pois é incognoscível, permitindo-se observar apenas a partir de imagens exteriores, as imagens arquetípicas.

A obra de **Florbela Espanca** (1894 – 1930) possui uma multiplicidade dessas imagens primordiais consteladas. A pesquisadora **Maria Lúcia Dal Farra** (ESPANCA, 1996, p. 1) adverte para o fato de que, após a **morte**, Florbela passou por um processo de mitificação, o que fez ampliar essa multiplicidade de arquétipos no *corpus* de sua obra, também vinculados à sua imagem.

Vitorino Nemésio, em 1949, defendeu a vertente regionalista e mitológica de Florbela; **Agustina Bessa-Luís**, em 1979, na biografia ficcional *Florbela Espanca vida e obra*, associou o universo da poetisa ao do bardo-celta, oscilando entre a morte e o renascimento. **Natália Correia**, na introdução ao ***Diário de Último Ano***, publicado em 1981, relacionou ao diário os poemas e a biografia de Florbela, destacando vários arquétipos e apresentando Florbela como uma “sacerdotisa do eterno feminino” (CORREIA, 1981, p. 10).

A questão arquetípica na obra florbeliana aparece em variadas obras da pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra. Na obra *Afinado desconcerto: contos, cartas e diário* (2002), fala dos “distantes reinos” e dos “Novos mundos” construídos poeticamente por Florbela, todos eles ricamente povoados por arquétipos. Dal Farra destaca que “Florbela devaneia em se tornar a inatingível, uma Virgem Maria envolvida pela luz brilhante e incorruptível dum impossível. Mas, (...) em lugar de pisar “o mal da vida - simbólica da serpente bíblica, associada à Lilith e Eva” (DAL FARRA, 2002, p. 22), ela deseja o contrário, “acolhê-la nos seus braços, nos seus já divinos braços de mulher” (ESPANCA, 2002, p. 22). A presença da voz arquetípica da Virgem Maria pode ser auscultada quando o eu poético aspira lugares cada vez mais altos, como

ser a “intangível Turris Ebúrnea” e, também, é impossível a dissociação de Eros e Thanatos no *Diário de Último Ano*, de Florbela (DAL FARRA, 2002, p. 22).

Renata Soares Junqueira (2003) observou uma evolução arquetípica nos *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de “Sóror Saudade”* (1923), *Charneca em Flor* (1931) e *Relíquias* (1932) que passam pelas imagens folclóricas da Bela e da fera, sustentadas pelo arquétipo do herói, bem como os de Afrodite, da Grande Mãe, entre outras, o que sincreticamente resultaria na imagem da mulher-deusa. Na obra *Florbela Espanca: Estética da teatralidade* (2003), Junqueira escreveu que a mulher escritora pode ser, com efeito, a angelical, “imaculada, ingênua, fria e longínqua”, assim como a “Salomé”, “ardente e sensual”, (...) a céptica, “desiludida, irônica desprezando tudo, desdenhando tudo”, (...) a ninfomaníaca ou a mentirosa” (JUNQUEIRA, 2003, p. 57). A “vocação dramática de Florbela” deu forma a uma **poética** de “caráter narrativo” e “imaginário romanesco”, por isso observa-se a presença de heróis e personagens de contos de fadas (JUNQUEIRA, 2003). Assim como no teatro, “entre a verdade e a mentira”, para Junqueira (2003, p. 50), o **corpo** florbeliano “versátil” e “camaleônico”, esconde-se sob variadas máscaras, entre elas a da feiticeira, “que não é menos trágica que a da princesa encantada ou a de Sóror Saudade”, da princesa encantada, da Madre enclausurada, e da velha.

A pesquisadora Renata O. Bomfim, em *Vozes femininas: a polifonia arquetípica em Florbela Espanca* (2009) analisou, entre as muitas representações possíveis do **feminino**, os arquétipos da Virgem Maria, Lilith e Eva, sendo que esses arquétipos reunidos dariam forma a uma imagem horrenda para o patriarcado, um monstro ao qual denominou de “Frankenstein patriarcal florbeliano”. No patriarcado, a formação do feminino deve ser montada segundo traços de personalidade díspares — a pura, a prostituta, a mãe —, reside aí, deduziu Bomfim, o estado melancólico, os polos de humor, da euforia à tristeza suicida, presentes na poética de Florbela Espanca, refletidos numa constelação frankensteineana de arquétipos femininos díspares e que está condenado a ser mal resolvido.

Fabio Mario da Silva também identifica o arquétipo de Lilith na obra florbeliana, especialmente no artigo intitulado “Florbela Espanca e Judith Teixeira: o mito das femmes fatales na Literatura Portuguesa” (2013). Segundo esse pesquisador, o arquétipo da *femme fatale* possui registros desde os primórdios da civilização, aparecendo em quase todas as culturas, “sob a forma de uma imagem arquetípica”. Assim, traduzidas em representações artísticas, essas imagens propiciaram a construção de variados estereótipos femininos.

Bibliografia

- BOMFIM, Renata Oliveira, *Vozes femininas: a polifonia arquetípica em Florbela Espanca*, 2009, dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Afinado desconcerto: contos, cartas, diário*, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela Erótica*, in *Cadernos Pagu*, vol. 19, Campinas, Unicamp, 2002, disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010483332002000200005&script=sci_arttext>, acesso a 19 de agosto de 2019.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- HILLMAN, James, *O mito da análise: três ensaios de psicologia arquetípica*, tradução de Norma Abreu Telles, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- JUNG, Carl Gustav, *Psicologia do Inconsciente*, Petrópolis, Vozes, 1978.
- JUNG, Carl Gustav, *O Espírito na Arte e na Ciência*, 3. ed. Petrópolis, Vozes, 1991.
- JUNG, Carl Gustav, *Os arquétipos e o Inconsciente coletivo*, 4. ed., Petrópolis, Vozes, 2006.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *O embasamento arquetípico na literatura florbeliana: uma análise da poesia de Florbela Espanca a luz da psicologia analítica junguiana*, *Estudos Portugueses e Africanos*, Rio de Janeiro, n.32, pp. 159-169, 1986.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*, dissertação (Mestrado em Letras), Campinas, Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 1992.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca uma estética da teatralidade*, São Paulo, UNESP, 2003.
- SILVA, Fabio Mario da, *Florbela Espanca e Judith Teixeira: o mito das femmes fatales na Literatura Portuguesa*, in *Guavira*, Três Lagoas, UFMS, n. 16, jan.-jul. 2013, pp. 55-72.

Renata Bomfim

ARTES TEATRAIS, SÉTIMA ARTE E TELEVISÃO

Desde tempos imemoriais que a Literatura menciona e inspira-se na Dança, nas suas mais variadas formas. Em **Portugal** temos, mesmo, referências que vêm da época da poesia trovadoresca (ou galaico-portuguesa) que floresceu no país e nas regiões da Galiza, Castela, Leão e Aragão, desde finais do século XII até meados do século XIV.

Porém, a arte de Terpsícore - cuja fragilidade e efemeridade não só fazem parte da sua intrínseca natureza, mas também são atributos que a enriquecem e a perfumam com magia e mistério – só muito mais tarde aparece ancorada em obras literárias ou, mesmo, na poesia lírica.

No que concerne especificamente ao binómio poesia florbeliana-dança portuguesa (surgido já na segunda metade do século XX) existem alguns exemplos de coreógrafos que se inspiraram na obra da poetisa calipolense para produzir peças de bailado que deixaram lastro. Assim, a partir dos anos de 1960, ciclicamente, foram aparecendo uma ou outra dança cujos autores creditaram a “inspiração”, mencionaram o “universo”, falaram de “evocação”, e, até, em alguns casos, tentaram decalcar em movimento a vida e o mundo de **Florbela Espanca**. Tal não é de espantar já que o rico legado florbeliano se mostra, à partida, muito inspirador e evocativo de uma miríade de sentimentos contraditórios, prenhe de imagens fogosas e de um empolgamento que tão bem serviu a dança de características teatrais.

Ainda assim, só em 1962 surgiu no jovem Grupo Experimental de Ballet -, fundado um ano antes, rebaptizado Grupo Gulbenkian de Bailado, em 1965, e Ballet Gulbenkian dez anos depois - uma obra de fundo intitulada *Homenagem a Florbela*. Por ironia, teve por autor um coreógrafo inglês então radicado em Portugal, Norman Dixon (Desborough, Northamptonshire, Inglaterra, 9 de junho de 1926).

E Portugal pôde ver, finalmente, dançados os sonetos da sua poetisa romântica mais querida. Este facto não deixa de fazer lembrar (e trazer à colação) que foi outro estrangeiro, o italiano **Guido Battelli**, quem, ainda em vida da poetisa, foi o seu grande admirador e divulgador da sua, então, pouco conhecida obra.

Esta situação não deve, porém, surpreender nem os estudiosos da dança nem os académicos ligados à literatura, já que a primeira companhia de bailado portuguesa profissional, o Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio, só apareceu em 1940, dez anos após o desaparecimento prematuro da escritora. Sabe-se que, naqueles tempos, o nome de Florbela não terá despertado a atenção do coreógrafo e bailarino principal daquela companhia, Francis Graça (1904 – 1980), que se ocupou de figuras históricas – mas de

contornos reais - como Inês de Castro e Dom Sebastião, para além de temas variados, frequentemente de raiz folclórica. Não é, pois, anómalo (até porque o nome de Florbela durante um razoável período temporal criou alguns anticorpos na sociedade portuguesa) que a dança, a música, o **teatro**, o **cinema** e, mesmo, a ópera, não lhe tenham prestado a devida atenção, senão muitos anos depois. É claro que foi preciso algum tempo para o mito se alicerçar, o conhecimento se espalhar e o *corpus*, sobretudo, de sonetos de Espanca se tornar apetecível ao universo do bailado.

Ao cânone florbeliano, para além de Norman Dixon, estarão para sempre ligados dois outros nomes incontornáveis da dança portuguesa – filhos de alentejanos do distrito de **Évora**, tal como a poetisa – os irmãos Trincheiras: Carlos (1937 – 1993) e Jorge (1939 – 1991). Foi, mesmo, o primeiro artista que “apresentou” Florbela ao amigo estrangeiro, estando o encontro entre os dois bailarinos-coreógrafos na génese da supracitada peça. O segundo foi um coreógrafo que se pode considerar menos expressivo mas que, ao longo de toda a sua vida artística, sempre teve Florbela como a sua principal “musa inspiradora”. Jorge foi insistindo em apresentar, teatralmente, a poesia florbeliana ao longo dos anos através de repetidas criações com a mesma temática.

Carlos Trincheiras (Torres Novas, 04 de junho de 1937 – Curitiba, Brasil, 13 de maio de 1993) coreografou, em 1975, sobre a mesma música que Dixon usara em *Homenagem a Florbela*, a *Pequena Sinfonia Concertante Op. 54, para harpa, cravo, piano e orquestra de cordas*, de Frank Martin (1890 – 1974), Os últimos segundos do último sonho de..., voltando a *ballerina* Isabel Santa Rosa (mulher de Carlos) a brilhar no papel de Florbela.

Ao contrário do irmão e de Dixon, no reportório coreográfico de Jorge Trincheiras (Torres Novas, 15 de março 1939 – **Lisboa**, 10 de outubro de 1991) conta-se a produção de sucessivas peças sobre alguns dos mais famosos – recitados e cantados – sonetos da língua portuguesa, pertencentes ao espólio da escritora de **Vila Viçosa**. A sua obra definitiva intitulou-se *Flor Bela*, com música de **Rui Guedes** (1946 – 2001) e figurinos do Autor, estreada no Verão 1980, pelo Olissipo – Grupo de Dança Experimental Jorge Trincheiras, em Peniche.

Era, pois, inevitável que, após o triunfo literário *post mortem* de Florbela – sobretudo, no Brasil, onde a sua obra despertou um interesse mais precoce do que em Portugal, como, aliás, se verificou com Camilo, Eça e **Fernando Pessoa** – a dança e, sobretudo, a música ligeira se tivessem interessado pela sua poesia na pátria lusitana.

Se, como referia a coreógrafa Martha Graham (1894 – 1991), “a dança é um gráfico do coração” e a “linguagem escondida da alma”, os três criadores que, à sua maneira, se apaixonaram pela poesia de Florbela, agarraram-na com entusiasmo, curiosidade e dedicação. E demonstraram a sua enorme

admiração pelas inflamadas palavras daquela “alma de luto” que no mundo andou perdida, que na vida não teve norte e que foi a irmã do sonho, a crucificada e a dolorida. Sobretudo, tratando-se de três figuras masculinas, é bastante elucidativo que não tenham descurado certos factores da escrita florbeliana como o **panteísmo**, o **erotismo** e, acima de tudo, a feminilidade.

Há ainda conhecimento de algumas obras com menos impacto e que terão passado mais ou menos despercebidas, por terem sido apresentadas pontualmente e, na maioria dos casos, fora dos circuitos *mainstream* da dança portuguesa.

A excepção, todavia, foi protagonizada por um, então, apelidado “grupo de bailado da RTP” (formado por bailarinos do Grupo Sétima Posição e alguns artistas convidados), que apareceu no XXV Festival RTP da Canção, em 1989. Nele dançou-se uma curta peça da dupla de coreógrafos Liliane Viegas (n. 1960) e José Arantes (n. 1955), acompanhada por um soneto gravado de Florbela, declamado por Eunice Muñoz. Sobre uma composição original do maestro Fernando Correia Martins (1936 – 2009), o trabalho intitulado *Florbela Espanca* foi concebido expressamente para televisão e apresentado no dia 07 de março de 1989, do Teatro Garcia de Resende, na cidade de Évora. Foi, naturalmente, a obra coreográfica com “contornos” florbelianos mais vista de todas, uma vez que foi transmitida em directo pela Radiotelevisão Portuguesa, quando o referido espectáculo no pequeno ecrã era acompanhado (quase religiosamente) por vários milhões de portugueses. Embora mais fugaz e menos onírica que as peças anteriormente mencionadas, esta teve melhor sorte que os bailados dos irmãos Trincadeiras, que se supõem irremediavelmente perdidos, por falta de registo documental disponível.

Fora de Portugal, a bailarina-coreógrafa brasileira Lia Comandulli (n. 1960) concebeu, apresentou e fez parte do elenco do musical *Florbela*, em Curitiba (Brasil) a 03 e 04 de março de 2017, no Miniauditório do Teatro Guaíra. Possivelmente influenciada pela “semente” de Carlos Trincadeiras que durante 14 anos – de 1979 a 1993 - foi o director artístico e coreógrafo residente do Balé do Teatro Guaíra. Esta última obra, curiosamente, surgiu num registo bem diferente de todas as peças de dança e teatro anteriormente conhecidas.

Ainda que a dança teatral tenha sido particularmente bafejada pela inflamada e nostálgica escrita da inspirada poetisa, as outras artes teatrais, tendo à cabeça a música, também se renderam à escritora alentejana. Só para citar alguns dos artistas mais aplaudidos, a cantora e compositora Teresa Silva Carvalho (n. 1935) musicou e cantou, nos anos de 1970, o soneto “Amar!” que saiu no EP *Amor tornado momento*, e que constituiu um êxito imediato na canção portuguesa, tendo sido, posteriormente, gravado por dezenas de cantores ao longo de décadas.

Em 1977, surgiu um disco muito particular, intitulado *Florbela Espanca* por Eunice Muñoz, com músicas inéditas de Rui Guedes e que fez muito sucesso, na época, especialmente em Portugal. O compositor e pianista, já acima citado, era um conhecido profissional da comunicação social e *entertainer* televisivo, que, posteriormente, se dedicou a publicar toda a obra florbeliana. O referido trabalho discográfico era, pois, todo interpretado por Guedes ao piano e acompanhado por treze dos mais populares sonetos de Florbela, na voz da maior atriz portuguesa do seu tempo, Eunice Muñoz. Originalmente editado pela editora Orfeu, foi reeditado vinte anos depois, em 1997, com a chancela da Movieplay. O mesmo compositor também musicou para a cantora portuense Florência o mais cantado de todos os poemas da filha emérita de Vila Viçosa: “Amar!”.

Nesse mesmo ano de 77, Tony de Matos – o cantor romântico português por excelência – gravou *Amar, Amar*, no seu álbum *Tony Sempre Tony*. Em 1979, a jovem Lena d’Água lançou o seu primeiro *single* que incluía a canção *O nosso livro*, com música de Luís Pedro Fonseca para o soneto homónimo extraído do *Livro de “Sóror Saudade”*.

Corria o ano de 1987 quando a cantora Luísa Basto lançou um registo discográfico (um *maxi single* das Produções Adufe), intitulado *Florbela Espanca na voz de Luísa Basto*, em que se incluíam os poemas, “Amar!”, “Amor que morre”, “Gosto de ti” e “Sobre a neve”, com músicas de João Fernando e arranjos do maestro Shegundo Galarza.

O grupo musical Trovante incluiu no álbum *Terra Firme*, lançado também em 1987, o soneto “Ser poeta”, que serviu de base à canção *Perdidamente*, com música de João Gil e que se tornou numa das músicas mais populares da banda. O tema foi, sucessivamente, interpretado por diversos cantores, como Nuno Guerreiro, da Ala dos Namorados. Este, mais tarde, deu voz a *Princesa Desalento*, outro grande sucesso, lançado no álbum *Solta-se o beijo*, de 1999.

A fadista portuguesa nascida em África, Katia Guerreiro, enriqueceu o seu expressivo repertório com fados com poemas de Florbela designadamente *Os meus versos*, com música de Paulo Valentim (no álbum *Nas mãos do Fado*, 2003), *Fado dos Olhos*, com música de Carlos Ramos sobre quadras de Florbela (no álbum *Fado*, 2008) e *Amar*, com música de Teresa Silva Carvalho (no álbum *Os fados do Fado*, 2009)

Também a cantora Mariza juntou ao seu vasto repertório os fados *Poetas* (no álbum *Fado em mim*, 2001) e *Caravelas* (no álbum *Fado Curvo*, 2003) e a canção *Desejos Vãos* (no álbum *Transparente*, 2005) sobre quadras e sonetos de Florbela e música de Tiago Machado. Assim como *Vozes do Mar* (no álbum *Terra*, 2008), tema com música de Diogo Clemente. Em 2009, a cantora e compositora portuense Cristina Bacelar (n. 1965) lançou o CD *Descartabilidade*, associado à editora de poesia Corpus, com dez temas ilustrativos da poesia florbeliana.

Outro cantor, o brasileiro Raimundo Fagner (n. 1949), musicou e gravou o poema “Fanatismo”, no álbum *Traduzir-se* (1981) – que também cantou com Zeca Baleiro - e “Fumo”, no álbum *Fagner* (1982). Voltou a Florbela com o soneteo “Frieza”, para a cantora Amelinha, e em cujo registo fez uma participação especial.

Em 2001, a cantora paulistana Nicole Borger (n. 1961) lançou, no Brasil, o seu primeiro CD autoral a solo, *Amar - Um Encontro com Florbela Espanca*, com 15 canções que nasceram ao musicar sonetos de diversas fases da poetisa, com estilos musicais também distintos.

Dez anos depois, em 2011, a cantora e actriz Selma Reis (1960-2015) integrou poemas da poetisa de Vila Viçosa, misturados com canções de sucesso internacional, num show intitulado “Cabaré Florbela”, o qual percorreu várias salas brasileiras, incluindo o Teatro Municipal de Niterói, no dia 23 de março de 2013.

Já na recta do ano de 2019, a 04 de dezembro, o jornal *O Público* e a SevenMuses MusicBooks editaram (em CD e livro) *Florbela Espanca – O Fado*, obra comemorativa dos 125 anos do nascimento de Florbela Espanca, justamente na véspera da abertura do Congresso Internacional no centenário da publicação do **Livro de Mágoas**, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O registo contou com 18 temas, cantados no feminino, sendo que metade são gravações inéditas nas vozes de Joana Melo, Ana Lains, Cristina de Sousa, Catarina Rosa, Débora Rodrigues, Cuca Roseta, Katia Guerreiro, Joana Amendoeira, Sílvia Filipe, Cristina Maria, Ana Margarida, Alexandros Nathanail e Gisela João, Cristiana Águas, Ana Rita Prada, Mísia, Carla Pires, Sandra Correia e Simone de Oliveira.

Já no campo do teatro, o actor e encenador Rogério Vieira (n. 1948) encenou para o Teatro Maizum, de Lisboa, a peça *Bela-Calígula: Impromptu Teatral* (1987) de **Augusto Sobral**, uma espécie de “devaneio” literário sobre duas personagens históricas, interpretadas respectivamente pela actriz, encenadora e dramaturgista Silvina Pereira e Fernando Nascimento. O espaço cénico, curiosamente, foi assinado pelo autor da peça.

Silvina Pereira (n. 1956) que também se dedica à literatura e pesquisa teatral, bisou o tema em 1991 ao encenar no Teatro Maizum (companhia que fundou e dirigiu por muitos anos) *Florbela*, uma obra sobre textos de Florbela Espanca e **Hélia Correia**, com movimento cénico de Margarida Bettencourt, antiga bailarina do Ballet Gulbenkian. O trabalho foi interpretado pela própria Silvina Pereira e por Vítor Norte, um antigo artista da dança. Por coincidência, do outro lado do Atlântico, no mesmo ano de 1991, estreou-se no Teatro João Caetano, em São Paulo, uma peça com título idêntico assinada pelo conhecido dramaturgo e telenovelistas brasileiro, **Alcides Nogueira**.

No dia 05 de abril de 1996, o popular actor e encenador Miguel Falabella (n. 1956) dirigiu o monólogo *Florbela Espanca - A Bela do Alentejo*, que se

estreou no Teatro Cândido Mendes (no Rio de Janeiro), com texto de Maria da Luz e interpretação da atriz Zezé Polessa. A peça, em que se mostrava um colar e uma cigarreira que pertenceram à própria Florbela, narrava a última noite da poetisa que fazia um *flashback* da sua vida antes do **suicídio**.

No ano de 1999 o poeta, romancista, dramaturgo e crítico literário **António Cândido Franco**, publicou *A Primeira Morte de Florbela Espanca*, na Editora Quasi (Vila Nova de Famalicão) que foi revista pelo autor em 2009, para uma segunda edição da responsabilidade da editora Licorne, sediada em Évora. A peça de teatro foi levada à cena no dia 25 de abril de 2013 em Évora, com encenação de António Velez, pelo Grupo Cénico da Sociedade Recreativa e Dramática Eborense.

A atriz brasileira **Lorena Mesquita**, realizou uma digressão em Portugal – durante o mês de abril de 2014 - com o monólogo *Florbela Espanca - A Hora que Passa*, um espectáculo sobre a obra da poetisa, em co-autoria com **Fábio Brandi Torres**, estreado no Brasil em Novembro de 2013, nas Satyrnianas, e repetido na Casa de Portugal de São Paulo.

Quanto a obras cinematográficas, contabilizam-se três em Portugal, respectivamente do poeta, jornalista, ficcionista, realizador e argumentista Dórdio Guimarães (1938 – 1997) - juntamente com a sua mulher, a escritora e política **Natália Correia** (1923 – 1993) que se debruçou sobre a obra florbeliana -, do produtor e realizador Francisco Manso (n. 1949) e do realizador e argumentista, Vicente Alves do Ó (n. 1972). *Soror Saudade*, uma evocação de Florbela Espanca da supracitada dupla, foi um telefilme para a RTP, em 1983; o trabalho de Francisco Manso foi uma média metragem de ficção intitulada *Nostalgia* (1993/1994), também produzida para a RTP; enquanto o filme *Florbela*, de Vicente Alves do Ó, foi uma longa-metragem, de 2012, para a qual o autor escreveu o argumento e assinou a realização. Posteriormente, o mesmo, produziu uma mini-série de três episódios, saída daquela película e intitulada *Perdidamente Florbela*, para a televisão estatal portuguesa (RTP). Em 2005, a brasileira Gabriela Caldas realizou o curta metragem, *A Morrer*, uma adaptação livre de poemas, contos e **cartas** de Florbela em que participou a poetisa e investigadora **Maria Lúcia Dal Farra** (Prémio Jabuti de Poesia 2012), referência internacional nos estudos florbelianos.

É de referir, a finalizar, que na área da ópera – e da música erudita em geral –, estranhamente, até 2019 só um compositor luso-brasileiro, Rodrigo Marconi (n. 1976), se terá interessado em compor uma obra de fundo “baseada no *Diário do Último Ano*” da mais querida sonetista portuguesa de todos os tempos. Trata-se de uma ópera de câmara, intitulada *Encantos de uma FlorBela*, para soprano e quinteto instrumental, com uma duração aproximada de 80 minutos, que o autor, musicólogo e professor carioca do Conservatório Brasileiro de Música e da Escola Estadual de Teatro Martins

Penna (a escola mais antiga em funcionamento da América Latina), sintetizou numa curta frase: um diálogo entre o presente e o futuro.

É, pois, possível que, no passado, possam ter existido mais exemplos de obras – decalcadas ou apenas – inspiradas na obra e na vida de Florbela Espanca, no contexto das artes teatrais, do cinema e da televisão, portugueses e brasileiros. Ou, mesmo, no de outros países de língua oficial portuguesa, ou de qualquer outra língua, por mundos que talvez se possam crer (improvavelmente) florbelianos.

Bibliografia

ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, Lisboa, Tipografia Maurício, 1919.

ESPANCA, Florbela, *Livro de Sóror Saudade*, Lisboa, Tipografia Maurício, 1923.

ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931.

ESPANCA, Florbela, *Sonetos completos*, 15ª edição, Amadora, Bertrand, 1978.

LAGINHA, António, Homenagem de Flôr Bela D'Alma aos últimos segundos do último sonho de...

Apeles Espanca, in *Callipole* - Revista de Cultura, Estudos sobre Florbela Espanca, o espólio de um mito – II, Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2014.

António Laginha

AS MÁSCARAS DO DESTINO

Florbela Espanca, notável poetisa, célebre por seus laboriosos versos, escreveu também prosa. Surgiu no cenário literário no início do século XX, apesar de ser conhecida muito mais pela produção **poética**, em dado momento da sua carreira se dedicou à narrativa. Sua prosa pode ser dividida, grosso modo, em ficcional (**contos**) e autobiográfica (**cartas** e diário). Ela produziu ainda uma crônica lírica (em forma de carta), intitulada “Carta da Herdade”, sem falar nos exemplos que se pode colher nas traduções e colaborações para periódicos.

A volta de 1927, Florbela inicia um novo projeto literário, a escrita do livro de contos **O Dominó Preto**, interrompeu-o em virtude da **morte** do irmão. Em carta, de 15 de maio de 1927, comunica ao amigo **José Emídio Amaro** sobre esse projeto. Nessa epistolografia informa que além das traduções, estava escrevendo um livro de contos que tencionava publicar em outubro do seguinte ano. Em 04 janeiro de 1928, dirigindo-se, novamente, a seu patrício José Emídio, agradece pelos sentimentos que lhes foram demonstrados e oferece-lhe um conto para publicar na *Revista Portuguesa* calipolense, dirigida por ele. O aludido conto fazia parte de um novo projeto literário dedicado integralmente ao irmão: o livro *As Máscaras do Destino*. Ao referir-se à obra em questão, ela a trata como acabada, pois ofereceria ao amigo qualquer um dos contos do livro: “Tenho um livro de prosa, um livro de contos para publicar na próxima Primavera. Se lhes faltar o original para o n.º 2 da Revista, cedo-lhe da melhor vontade um conto, o que achar melhor, entre todos os do livro” (ESPANCA, 1986b). Diferentemente da carta de maio de 1927, escrita também ao seu conterrâneo, em que ela diz estar trabalhando num livro de contos que gostaria de ver pronto em outubro do ano seguinte: “tenho ultimamente virado toda a minha atenção para traduções e para um livro de contos (...) que queria pronto para o ano em outubro; não há tempo, pois, para as musas” (ESPANCA, 1986a). Em março de 1928, em nova correspondência com José Emídio, ela envia “O Aviador”, primeiro conto da coletânea. No entanto, este só foi publicado em 17 de junho de 1928, num jornal intitulado *Dom Nuno*.

Através de cartas, inclusive endereçadas ao pai, vê-se o empenho de Florbela em publicar dois livros: um em prosa e o outro em versos, respectivamente: *As Máscaras do Destino* e **Charneca em Flor**. “O meu livro está pronto. Espero apenas o Laje para me auxiliar nos últimos preparativos, arranjo de editor, prefácio etc.” (ESPANCA, 1986). Ela não fala mais em editar *O Dominó Preto*, esse desinteresse pode ter se dado pelo fato de que era mais importante homenagear o irmão, pois o seu esquecimento seria a pior morte.

Conforme Fabio Mario da Silva, “Florbela pretende então tornar válida a imortalidade da imagem de Apeles, facto que só poderia acontecer se ela escrevesse uma obra que fosse impactante, no conjunto de sua produção literária” (SILVA, 2015).

No prefácio de **Agustina Bessa-Luís** para a segunda edição de *As Máscaras do Destino*, a escritora afirma que, para ler a prosa de Florbela, é necessário compreender a mulher. Esta ressalva foi feita porque segundo Bessa-Luís, se assim não fosse, a obra de Florbela seria mal interpretada, pois a poetisa, em alguns contos de “estilo róseo”, não mostra a sua verdadeira visão de mundo:

Ao publicarem-se os seus contos, é como se exumasse o seu corpo mais uma vez, como quando saiu do cemitério de *Sendim*, em Matosinhos, trouxeram os seus despojos à luz do dia. A cabeleira negra estava intacta. Os contos são como ela – símbolo de permanência no pensamento da terra, fio de amor que mantém a sua magnética força, saudade de tudo que podia significar felicidade e expansão do afecto. (BESSA-LUÍS, 1979)

O título do livro é bastante representativo: as máscaras são disfarces do destino, assim como os distintos rostos que Florbela assume para esconder a própria face. *As Máscaras do Destino* foi publicado postumamente, em 1932, porém com data de 31 de dezembro de 1931, no **Porto**, edição Maranus. A obra traz uma epígrafe de Marco Aurélio, referente à morte, seguida de comentário em primeira pessoa. Depois a dedicatória ao irmão: “A meu Irmão, ao meu querido Morto”, e termina-a dizendo: “Este livro é dum Morto, este livro é do meu Morto. Que os vivos passem adiante...”. Para a estudiosa **Maria Lúcia Dal Farra**:

Nesta pequena e pungente página já se antecipa a Dedicatória, pois a epígrafe, impossível de ser selada no túmulo de origem, que é móvel e contrafeito ao eterno – visto que nada pode ser gravado nas águas onde Apeles descansa –, fica sulcada como a porta de ingresso a este livro, que Florbela declara ter produzido para evitar, justo, que seu morto desapareça consigo. Esta é, segundo ela supõe, a única maneira mortal de que dispõe para oferecer-lhe a eternidade. (DAL FARRA, 2002)

Somando o prefácio, a epígrafe e a dedicatória, tem-se a pedra tumular de **Apeles Espanca**. Ainda no texto que dedica a Apeles, a poetisa afirma ser ele uma parte dela mesma que se realiza. Havendo, assim: “o amor identificação com o irmão”, um traço narcisístico em Florbela.

Salienta-se, também, o entendimento da morte como vida: “Os mortos são na vida os nossos vivos, andam pelos nossos passos, trazemo-los ao colo pela vida fora e só morrem conosco. Mas eu não queria, não queria que meu morto morresse comigo, não queria! E escrevi estas páginas...” (ESPANCA, 2015). A obra, conforme disse a própria Florbela, é um recurso para manter viva a memória do irmão. Segundo Fabio Mario da Silva:

Isto é quase dizer que, para se conhecer a obra de Florbela, é preciso conhecer a presença de Apeles na sua escrita, na sua vida, fazendo com que os seus textos se tornem, através do recurso a um tom lírico e a um discurso fúnebre, uma “narrativa epicédica”, funcionando como uma máscara mortuária de Apeles, inscrita em diferentes personagens. (SILVA, 2015)

Nesta esteira, **Renata Soares Junqueira** afirma que, em *As Máscaras do Destino*, a morte é “objeto imutável das ideias fixas das personagens – os seus mistérios, o fascínio que alguns sentem por ela, as marcas profundas e indeléveis que ela deixa nos que ficam vivos” (JUNQUEIRA, 2003). A obsessão presente nas personagens desse livro mostra que eles procuram a dominadora contraface de poderio da morte. Esta se apresenta inevitável e provoca, em alguns protagonistas, uma profunda angústia.

Encontra-se essa temática nos contos “O Aviador”; “A Morta”; “Os Mortos não Voltam”; “O Inventor” e “O Sobrenatural”. Cada personagem descobre que tem que encarar a mordaz condição humana. As máscaras do destino se mostram implacáveis aos protagonistas da obra.

Desta forma, o livro possui oito contos: “O Aviador”, “A Morta”, “Os Mortos não Voltam”, “O Resto é Perfume”, “A Paixão de Manuel Garcia”, “O Inventor”, “As Orações de Soror Maria da Pureza” e “O Sobrenatural”. O primeiro conto, “O Aviador”, traz uma narrativa em terceira pessoa, no início lê-se uma descrição minuciosa e metafórica, apresentando-se ao leitor uma verdadeira pintura. O aviador, tem asas, podendo associar-se ao eu lírico florbeliano, está posto o desejo de elevação próprio da poetisa. Contudo, pode-se dialogar com o mito de Ícaro ao dar asas à personagem. Portanto, a morte do aviador o faz transcender, progredir: de filho do homem passa a ser filho dos deuses. Esse conto está permeado de simbologia: “os símbolos do idealismo, altura, elevação e dinamismo (asas, gaivota, vela, sol, águias)”, presentes na figura do aviador, “face aos símbolos antitéticos de baixura” (CORRAL, 1994). “Os filhos dos homens, cá em baixo, deixam cair nos campos a enxada que faz nascer o pão e florir as rosas (...) Lá em cima, a formidável apoteose desdobra-se no meio pasmo das coisas” (ESPANCA, 2015). Para Concepcion Corral, “Florbela oscila entre o desejo de elevação, a renúncia ao mundo, e o vitalismo ou o apego à terra” (CORRAL, 1994).

O segundo conto d’*As Máscaras do Destino* é “A Morta”. A narrativa inicia com a seguinte afirmação: “Isto aconteceu” (ESPANCA, 2015), querendo imprimir veracidade ao texto: “A morta ouviu dar a última badalada da meia-noite, ergueu os braços e levantou a tampa do caixão”, esse é o relato do ocorrido, percebe-se, então, que a narrativa é indiferente a veracidade. O fantástico permeia todo o conto, e, o título mostra que a tópica da morte continua sendo a temática que rege a narrativa florbeliana. Na contística da escritora, é perceptível o carácter simbolista-decadentista. Florbela se aproxima dessa estética finissecular desde o tema principal que permeia os contos – a morte – até as imagens evocadas através da forte descrição

metafórica. Na “A Morta” fica evidente, também, a aproximação com o Romantismo, uma vez que o mistério, o sombrio, o soturno envolvem toda a narrativa e na tessitura dos acontecimentos está uma bela história de **amor**. A escritora Lídia Jorge aponta a relação do conto “A Morta” com o poema “Noivado no Sepulcro”, do ultrarromântico Soares de Passos, no artigo intitulado: “As Máscaras do Destino, contos de Florbela Espanca – uma leitura com mitos” (JORGE, 2012).

A permanência do amor, depois da morte de um dos amantes, é tema recorrente em Florbela. Essa temática está também nos contos “Os Mortos não Voltam” e “As Orações de Soror Maria da Pureza”. Aquele, narrado em terceira pessoa, inicia com a seguinte afirmação: “Tenho certeza que os mortos não voltam” (ESPANCA, 2015). Essa premissa é repetida várias vezes ao longo da história. Em *mise en abyme*, o enredo traz duas histórias, o Dr. X. está na casa da Sra. L., numa reunião entre amigos e, de repente, corta o silêncio, proferindo a assertiva transcrita acima, que também é título do conto. A noite misteriosa, soturna e sombria, “naquele terraço em mármore cor-de-rosa”, diante do mar, ouvindo a cantilena das ondas, trouxe, à memória do Dr. X., a história de Lídia Vasconcelos. A jovem perdera o noivo num desastre marítimo, oito dias antes do casamento. O **corpo**, apesar das incessantes buscas, nunca fora encontrado. Há, na narrativa primeira, o embate entre dois personagens: o Dr. X. e Robert. O cientista aparece como símbolo da negação do mistério presente no conto, já Robert acredita no mundo sobrenatural como parte da realidade, contrapondo-se às ideias do doutor.

Em “As Orações de Soror Maria da Pureza”, penúltimo conto da obra, novamente Eros e Tânatos se encontram. Nessa narrativa, mais uma vez a tragédia ronda as personagens. Mariazinha, moça pura e casta, perde o seu noivo no serviço da pátria. A noiva era tão pura que, ao vê-la, o noivo tinha vontade de rezar: “Quando te vejo vir de longe, tenho vontade de rezar – Ave-Maria, cheia de graça – ... Maria! Toda tu és luz e iluminas-me, toda tu és clarão e incendeia-me!” (ESPANCA, 2015). A morte, todavia, rouba-lhe o amor e a protagonista se entrega à vida conventual. No convento, Mariazinha compõe espontâneos cânticos religiosos, orações de amor que as demais monjas começaram a repetir, com a permissão da madre superior, pensando ser dirigidas ao divino, mas, na verdade, eram direcionadas ao noivo morto. Mais uma vez, prefigura, no enredo, o noivo que morre e a noiva devotada a esse amor.

Em “A Paixão de Manuel Garcia”, o protagonista suicida-se para fugir da situação sufocante em que se encontrava ao descobrir que seu grande amor, Maria Del Pilar, ia casar-se. Narrativa com características das estéticas romântica e trovadoresca, desde a demonstração clara do escapismo, fuga da tristeza através da morte, assim como a devoção pela mulher amada, inatingível, fidalga e comprometida. Observa-se também projetada a figura

de Apeles: “Manuel Garcia era um rapagão! Alto, moreno, ombros largos (...) no arcabouço daquele operário inculto e simples, vivia a alma dum poeta romântico” (ESPANCA, 2015). O protagonista construiu uma vida paralela, ilusória, amando em segredo Maria Del Pilar, filha de uma nobre espanhola e dum fidalgo português. Esse foi seu calvário. Manuel amou em silêncio e nele buscou refúgio.

Após “A Paixão de Manuel Garcia”, está o “Inventor”, sexto conto do livro e sugere a infância do aviador, “Era pequerrucho, ainda engatinhava, e já queria ser marinheiro” (ESPANCA, 2015). O conto, permeado de descrições detalhadas, mostra a obsessão pela marinha, porém, desde pequeno, pendia para o trágico. Passou toda infância e início da juventude com essa obsessão: “na escola é um tormento para lhe captarem a atenção (...) das folhas arrancadas aos cadernos faz espetaculosos chapéus de almirante, constrói frotas que põe a navegar” (ESPANCA, 2015). Ao longo da história, esse desejo se mostra latente em tudo que a personagem faz: lê Júlio Verne várias vezes, histórias de pirata, os “naufrágios heroicos entusiasmam-no”, até que se tornou marinheiro. No entanto, voltou furioso dos primeiros meses no mar: “aquilo, afinal, era uma maçada, uma tremendíssima maçada! O mar, todo igual, monótono embalador de indolências” (ESPANCA, 2015). Não havia piratas, fantasmas, naufrágios heroicos, nenhum perigo, “o mar era muito mais lindo nos livros e quadros. Os poetas e os artistas tinham-no feito maior do que ele era” (ESPANCA, 2015). Logo, para o agora marinheiro, não havia sentido em sê-lo, uma vez que a calmaria o desiludiu, foi então que olhou para imensidão do céu e decidiu “abraçar no mesmo abraço o céu e o mar! (...) Seria aviador! E foi” (ESPANCA, 2015).

Ao tornar-se aviador, o inventor criou um motor seguro para aviação, finalmente se voaria sem medo do mordaz destino traçado para todos os homens. Contudo, a ideia de toda gente “andar lá por cima” sem perigo, dos homens comandarem os “elementos como semideuses” lhe angustiava (ESPANCA, 2015). E chegou à conclusão de que a obra de sua vida, na qual ele tinha empenhado todos os esforços não passava de uma covardia. Após toda a inquietante angústia e todos os questionamentos realizados pelo inventor/aviador, ele se reconduziu “ao encontro de sua totalidade” e entendeu que teria de conviver com a morte ao seu lado. O narrador deixa claro, para o leitor, que o inventor não amava a morte, mas entendia que lhe era indispensável como a **saudade**, ele necessitava de “lhe sentir o hálito gelado, de a sentir debruçada sobre o seu ombro” (ESPANCA, 2015). A narrativa termina dizendo que quando voou, no dia seguinte, o “aviador olhou para o lado, ao lado do seu peito, na carlinga, e sorriu à companheira invisível que não quisera expulsar” (ESPANCA, 2015). Como todo bom conto, parece ficar o suspense, qual foi o destino dele, a morte o sorriu de volta, mas, nesse momento, o que chama a atenção é o fato de a personagem sentir-se

bem com a ideia da morte como companheira diária, parece que, para ele, essa era uma condição fundamental para a vida. Assim, o final está dado, pois, que é, por essa chave, o começo, aquilo que vem se espraiando desde a epígrafe e da dedicatória.

Em Florbela, a morte confirma a vida, habitando e fazendo morada, como uma estranha e familiar presença que não se deixa esquecer, ecoando nos gestos, nas faces e nas vozes das personagens desse livro. “A narrativa florbiana parece construída sob a tríade: amor, vida e morte. As máscaras velam o amor, disfarçam a dor, entretêm a vida e representam a morte” (ANDRADE, 2019). Os contos presentes em *As Máscaras do Destino* formam uma estrutura harmônica, porém interdependentes. Como dito, o livro é dedicado ao irmão Apeles Espanca. O fantasma do irmão permeia todos os contos. As circunstâncias de sua morte são muito elucidativas para o bom entendimento da coletânea. Apesar dele ter morrido num acidente, ao pilotar um hidroavião, suspeitou-se de um possível **suicídio**, uma vez que Apeles vivia desgostoso pela morte de sua noiva Maria Augusta Teixeira de Vasconcelos. Essa hipótese é aventada apenas porque o tema suicídio não escapou às narrativas da obra, havendo alusões indiretas ou diretas, em “O Aviador”, “O Inventor” e “A Paixão de Manuel Garcia”.

O sentimento revelado por Florbela é de que ela e Apeles representavam uma unidade. Como se houvesse uma relação simbiótica, por isso a morte de Apeles representa também a sua morte, pois a sensação de incompletude domina-a de forma avassaladora. Por esse motivo, algumas vezes, as personagens que projetam Apeles também projetam Florbela. A própria palavra que nomeia o primeiro conto da obra, aviador, sonoramente representada, ressoa o refrão da vida inteira: havia dor!

Bibliografia

- ANDRADE, Andreia de Lima, *Do Dominó às Máscaras: o jogo autoficcional na contística de Florbela Espanca*, tese, Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2019.
- BESSA-LUÍS, Agustina, Prefácio, in ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, 2.ª ed., Amadora, Bertrand Editora, 1979, pp. 09-25.
- CORRAL, Concepción Delgado, *A obra de Florbela Espanca: as múltiplas caras de uma mulher artista*, tese, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudos Introdutórios, in Espanca, Florbela, *Afinado desconcerto* (contos, cartas, diário), organização, apresentação e estudos introdutórios de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino - Obras Completas de Florbela Espanca*, in ALONSO, Cláudia Pazos, SILVA, Fabio Mario, Lisboa, Editorial Estampa, 2015.
- ESPANCA, Florbela, Cartas, in GUEDES, Rui, *Obras Completas*, vol. V, Lisboa, Dom Quixote, 1986a.
- ESPANCA, Florbela, Cartas, in GUEDES, Rui, *Obras Completas*, vol. VI, Lisboa, Dom Quixote, 1986b.
- ESPANCA, Florbela, Uma carta inédita a João Maria Espanca e Alguns reparos às cartas, in *Diário de Notícias*, 1986, pp. IV-V.

JORGE, Lúcia, *As Máscaras do Destino*, Contos de Florbela Espanca – uma leitura com mitos, in *Callipole – Revista de Cultura*, Vila Viçosa, Edições Colibri, pp. 215-222.

JUNQUEIRA, Renata, *Florbela Espanca: Uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora Unesp, 2003.

SILVA, Fabio Mario, Algumas facetas do heroísmo em *As Máscaras do Destino*, in ALONSO, Cláudia Pazos, SILVA, Fabio Mario, *As Máscaras do Destino - Obras Completas de Florbela Espanca*, Lisboa, Editorial Estampa, 2015.

Andreia Andrade

AUTORREPRESENTAÇÃO

Florbela Espanca nasce no estertor de um fim-de-século assombrado de tragicidade: dos suicídios de Camilo Castelo Branco (1890) e Antero de Quental (1891), aos réquiens poéticos do nobriano Só (1892) e do junqueirino *Os Simples* (1892), de **António Nobre** e Junqueiro, e àqueles de nacional simbolismo *Finis Patriae* (1890) e *Pátria* (1896), de Guerra Junqueiro, *O Fim* (1909), de António Patrício, e *A Morte da Águia* (1912), de Jaime Cortesão... todo um clima de fim de ciclo que impressiona Miguel de Unamuno a ponto de nos considerar um “povo de suicidas”.

Nas Letras e nas Artes, os caminhos do 1º **Modernismo** – e ismos afins – aspiravam à revolução, bebendo, também, nas tradições, preparando as notáveis sínteses simbólicas de **Fernando Pessoa** (*Mensagem*) e Almada Negreiros (os painéis das gares marítimas de Alcântara e *da Rocha Conde de Óbidos*), revisitações e convocações do grande imaginário mítico nacional por órficos, futuristas e tudo... oficiantes.

É nesse cenário que Florbela desenvolve o seu itinerário de escrita, entretecendo no seu verbo lírico diferentes linhagens estéticas e conformando o seu perfil autoral aos que nelas vislumbra. Insinua, nesse processo, uma encenação do renascentista motivo da Vénus ao espelho, mas sugere nele dois fantasmas maiores, que reconduzem ao seu olhar **feminino** (o do mito de Narciso e o de Eros e Psique), assim como a de uma sacerdotisa da poesia.

Assim, sacerdotisa do culto da poesia, oficial-se-á como “ser mais alto” e “maior/ Do que os homens”, transfigurada por interior “astro que flameja”, com “de mil desejos o esplendor” e “sede de Infinito”, mas também assume régia e masculina analogia (“Rei do Reino de Aquém e de Além Dor”) (ESPANCA, 2013, p. 112).

Nesse “Aquém e Além da Dor”, gerar-se-á o seu canto lírico de apaixonada e mítica efabulação, modalizando de diversos registos o grão da sua voz: nas metamorfoses da sua representação, refractam-se rostos de outras figurações líricas, frequentemente, de masculina vocalização. Vejamos alguns casos, perscrutando o cânone e a tradição popular.

Na ficcionada vivência de uma paixão fatal, de “amar-te, assim, perdidamente” (ESPANCA, 2013, p. 112), projecta-se no pano de fundo dos grandes mitos do **amor** ocidentais, precisamente nos que, a tracejado luminoso, sugerem fragmentos hermenêuticos de episódios da história colectiva: Tristão e Isolda, Abelardo e Heloísa, Romeu e Julieta, Pedro e Inês, entre tantos outros, vão actualizando representações da Europa lendária

(princesa raptada, rainha, mãe...) em função de circunstâncias históricas localizadas no tempo e no espaço.

Princesa apaixonada ou “**Sóror Saudade**”, também evoca a longa tradição amorosa da literatura portuguesa desde a trovadoresca (“Se tu viesses verme...”)(ESPANCA, 2013, p. 101), anelante do amado e expectante do encontro, informada já da sensorialidade epistolar da sua antecessora conventual (Mariana Alcoforado, 1640-1723). E interpela a natureza nessa busca:

Falo de ti às pedras das estradas,
E ao sol que é louro como o teu olhar,
Falo ao rio, que desdobra a faiscar,
Vestidos de princesas e de fadas. (ESPANCA, 2013, p. 114)

E confessa a sua tristeza irremissível:

Sou triste como a folha ao abandono
Num parque solitário, pelo Outono,
Sobre um lago onde vogam nenúfares... (ESPANCA, 2013, p. 140)

Elevando a voz a um tom mais agudo do canto lírico, parece responder a essa outra voz de séculos antes, camoniana, tantas vezes ritmada pelo *dolce stil nuovo* do soneto, alongada nele: nos poemas intitulados por números romanos que seguem do I ao IX, inspirados no verso “He hum não querer mais que bem querer”.

Ao lado destas linhagens da grande tradição canónica ocidental e nacional, vibra, igualmente, a forte tradição do cancionero popular: ecoa, reflecte-se e refracta-se numa poesia em que Florbela vai compondo fragmentos de uma autobiografia e/ou de uma leitura de si: eleita pelo e para o amor fatal, votada à tragédia da perda existencial, “que o destino amargo, triste e forte,/ Impele brutalmente para a morte!” (ESPANCA, 2012a, p. 85), irresistindo ao Amor, movida por ele:

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: Aqui... além...
Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém! (ESPANCA, 2013, p. 115)

Perdendo-se nesse e por esse amor:

Minh'alma, de sonhar-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! (ESPANCA, 2012b, p. 104)

Prateando a perda em lancinante lamento:

Perdi meus fantásticos castelos
Como névoa distante que se esfuma...
Quis vencer, quis lutar, quis defendê-los:
Quebrei as minhas lanças uma a uma! (ESPANCA, 2013, p. 147)

Constatando a inutilidade de tudo:

É vão o amor, o ódio, ou o desdém;
Inútil o desejo e o sentimento... (ESPANCA, 2012b, p. 128)

Ao espelho das artes, o signo poético de Florbela hesita de indecidibilidade, entre real e onírico, imediatismo e **saudade**, incapaz de (auto)reconhecimento:

Se o sonho foi tão alto e forte
Que pensara vê-lo até à morte
Deslumbrar-me de luz o coração! (ESPANCA, 2012b, p. 123)

Duvidando da sua própria existência: “Sou talvez a visão que Alguém sonhou” (ESPANCA, 2012a, p. 86). Em agonia diante de **As Máscaras do Destino** em que Ícaro se esconde...

Assim, o canto de Florbela vive a vertigem de Eros e Psique num labirinto de espelhos em que se perde e se reencontra, se irreconhece e se outra a cada imagem, a cada reflexo de si no outro e do outro em si:

Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada ...a dolorida ... (ESPANCA, 2012a, p. 85)

Nesse labirinto, Florbela configura-se, metamorfoseia-se e dissolve-se em “Sombra de névoa ténue e esvaecida” (ESPANCA, 2012a, p. 85). Os seus livros tornam-se álbuns onde se espelha essa obsessiva autoficção de uma poetisa em busca de si e do outro, de si no outro e do outro em si entre luz e sombra, presença sensorial e imponderável fantasma, exaltação e tristeza, fogo e ar...

Bibliografia

ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012a.
ESPANCA, Florbela, *Livro de “Sóror Saudade”*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012b.

ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2013.

ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2015.

Annabela Rita

AVÓS

Florbela Espanca era filha de **João Maria Espanca** e de **Antónia Conceição Lobo**. Segundo **Rui Guedes** (1986, p. 21), a ascendência paterna da poetisa vinha da Província da Beira, tendo como bisavós Mariana Rosa e Manuel Pires. Dessa maneira, “a filha deste casal, Joana Fortunato, nasceu no Monte do Forinho, na aldeia da Senhora da Orada do concelho de Borba e, logo que cresceu, foi servir para o Convento de Santa Cruz de Vila Viçosa” (GUEDES, 1986, p. 21). Mais à frente, “Joana Fortunato Pires Garção casou mais tarde com um sapateiro de nome José Maria Espanca, de quem teve dois filhos – João Maria Espanca e José de Jesus da Rocha Espanca” (GUEDES, 1986, p. 21). Portanto, são avós paternos de Florbela Espanca, Joana Fortunato e José Maria Espanca.

No entanto, os avós maternos da poetisa não são conhecidos, em virtude de Antónia Lobo, como acentua **Celestino David**, ter sido criada por uma mulher em **Vila Viçosa**.

Ademais, Florbela tem um arranjo familiar bastante específico, sendo criada pelo pai e pela madrasta, **Mariana do Carmo Inglesa**. Quando a poetisa ainda era uma bebê, Antónia Lobo deslocava-se para a casa dos Espanca para amamentar a criança, mas não participou efetivamente da criação da menina. Por essas e outras questões, Florbela teve como referencial somente a família paterna e, do ponto de vista da ascendência, somente é possível identificar o lado paterno, ou seja, Joana Fortunato e José Maria Espanca.

Bibliografia

DAVID, Celestino, O Romance de Florbela, in *A Cidade de Évora*, n. 15-16; n. 17-18, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1949.

GUEDES, Rui, *Acerca de Florbela*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

Jonas Leite

B

BASHKIRTSEFF, MARIE

Marie Bashkirtseff nasceu na Ucrânia em 1858 e morreu precocemente em 1884. Filha de uma família da nobreza russa, passou grande parte da vida a estudar e viajar pela Europa. Estudou **pintura** em Paris, onde produziu uma notável obra que, infelizmente, foi quase destruída por completo pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial. Escreveu para jornais, sob o pseudônimo de Pauline Orrel, mas o que a notabilizou foram as **cartas** e o extenso diário que começou a produzir aos doze anos até o fim da sua vida.

Apesar de sua vida breve, escreveu cerca de 16 volumes de diários, feitos com a intenção de serem publicados, e, além disso, teve uma vasta produção epistolar. Na sua época, ganhou notoriedade por questionar a posição da mulher na sociedade. Após a sua **morte**, a mãe de Marie cuidou para que os diários fossem publicados e, em 1887, o volume veio a lume na França, em seguida, em 1889, traduzido para o inglês, com ótima recepção nos Estados Unidos. Tornou-se um *best-seller* e foi vertido para várias línguas, inclusive o português. No Brasil, a primeira edição é de 1943.

Portanto, o sucesso editorial do *Diário* de Marie não passou despercebido a **Florbela Espanca** e a relação entre essas duas mulheres artistas se dá justamente pela escrita diarística. No *Diário do Último Ano*, Florbela tece considerações acerca do diário de Marie e é somente nesse momento que faz esse tipo de referência, não encontrada em outras ocasiões

de escrita. No fragmento de 24 de janeiro de 1930, Florbela anotou em seu diário que Marie “queria o amor, queria a glória, o poder, a riqueza, a felicidade, queria tudo” (ESPANCA, 1987, p. 128). Guardadas as proporções, Florbela também se desenhava como alguém de grandes aspirações. As duas escreveram um diário que não se queria voltado ao secreto e à intimidade, concebendo textos no afã de serem conhecidos, com a expressa vontade disso insculpida nas aberturas de ambos os diários, diferentemente da maioria dos escritos dessa natureza, comumente destruídos pelo próprio autor.

Assim, o *Diário*, de Marie Bashkirtseff e o *Diário do Último Ano*, de Florbela Espanca, encampam reflexões e registros que dizem de um escapismo, como se a salvação existisse na escrita. Mas, as singularidades desses diários (inclusive do ponto de vista formal) fazem deles textos que não podem ser totalmente enquadrados nos moldes canônicos do gênero, nem como vontade de expressar, particularmente, individualidades. É, de pronto, um texto dado aos outros: diários realizados com o fito de serem conhecidos, lidos, o que contraria, em essência, o desejo primeiro desses escritos de permanecerem secretos, como se pode evidenciar a seguir no fragmento do prefácio do diário de Marie e no excerto do diário de Florbela, no dia 11 de janeiro de 1930. Ambos funcionam como uma espécie de conteúdo programático das intenções das autoras ao escreverem os seus diários:

Para que mentir e fazer pose? É verdade que desejo, ou, pelo menos espero ficar nesta terra. Se não morrer muito moça, espero ficar como uma grande artista. Mas se morrer cedo, deixarei, para ser publicado, o meu diário, que não pode deixar de ser interessante. – E, já que falei em publicidade, a idéia de ser lida um dia terá prejudicado, ou talvez anulado, o único mérito de tal livro? Não! Mil vezes não! – Primeiro, porque escrevi, durante muito tempo, sem pensar em ser lida, depois, porque foi justamente por esperar ser lida que me mostrei absolutamente sincera. Se este livro não fosse a exata, a absoluta, a estrita verdade, não teria razão de ser. Nele não somente digo sempre o que penso, mas jamais me passou pela cabeça a idéia de dissimular o que talvez me parecesse ridículo ou me fosse desfavorável. Aliás, julgo-me admirável demais para censurar-me. – Podem, pois, caridosos leitores, estar certos de que me exponho, nestas páginas, toda inteira. (BASHKIRTSEFF, 1946, p. 07).

Para mim? Para ti? Para ninguém. Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões, impressões, idéias, maneiras de ver, de sentir – todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo. (...) Não tenho nenhum intuito especial ao escrever estas linhas, não viso nenhum objectivo, não tenho em vista nenhum fim. Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou o que eu julguei ser. E realize o que eu não pude: *conhecer-me*. (ESPANCA, 1987, pp. 125-126 – grifos da autora).

Atente-se para o fato de que as duas autoras são artistas: Florbela, escritora e Marie, pintora. E os diários perpassam esse fato no desejo de transcendência e de fixação de duas existências que não poderiam ficar

“apenas” espalhadas nas pinturas de Marie, nem na fortuna literária de Florbela: elas ansiavam mais e julgavam ser importantes neste mundo, como “uma corajosa rapariga, sempre sincera consigo mesma!” (ESPANCA, 1987, p. 125), numa clara aceitação de que estes dois textos são um “monumento literário e humano” (BASHKIRTSEFF, 1943, p. 07).

Para além do fato de escreverem diários, Marie e Florbela têm em comum a centralização do “eu”: escrevendo sobre si, consideram o mundo numa patente defesa daquilo que se é. Assim, “o diário não era só uma válvula de escape, mas um pedido de imortalidade secular” (SAVAGE, 2009, p. 20). A observação do teórico é sobre o diário de Marie, mas, por extensão, pode se aplicar ao de Florbela, pois ambos se notabilizam pelo **orgulho** imenso em registrar aquilo que julgavam ser. No *Diário do Último Ano* e no *Diário*, de Marie Bashkirtseff, podemos perceber a criação de uma personagem calcada na figura referencial das autoras. Portanto, a Florbela do diário não é a Florbela de “carne e osso”, mas decorre desta. A primeira não poderia existir, dentro da lógica do diário, sem a pré-existência da segunda. A mesma coisa se aplica à Marie, numa clara distinção entre aquela que escreve e aquela que está no diário. A autorreferência é comum em textos diarísticos e corrobora a articulação entre autoras e personagens, singularizadas pelo aspecto referencial e separadas pela ação dos papéis assumidos em cada passo da escrita.

Assim, os dois exemplares dos diários apontam para a construção de um perfil autobiográfico das duas escritoras, delineados na forma diarística, mas forjados à luz de um sempre leitor em potencial e com escopo na Escrita de Si: o de Marie de forma mais ampla, haja vista o largo tempo de escrita, dos 12 aos 25 anos; já o de Florbela, uma compreensão mais sintética, em virtude de ser escrito em apenas um ano.

Bibliografia

- BASHKIRTSEFF, Marie, *Diário de Marie Bashkirtseff*, Porto Alegre, Edições Globo, 1943.
ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, Amadora, Bertrand, 1981.
ESPANCA, Florbela, *Poemas*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.
LEITE, Jonas, *De Florbela às Florbela: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Recife, EDUPE, 2021.
SAVAGE, Jon, *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*, Rio de Janeiro, Rocco, 2009.

Jonas Leite

BATTELLI, GUIDO

Guido Battelli (1869 – 1955) é natural de Sarzana, província de Gênova, na Itália. Personagem controverso da história editorial florbeliana e personalidade importante para a compreensão do processo de publicação, tanto de **Charneca em Flor** quanto de outras obras póstumas da poetisa, ele foi a primeira pessoa a equacionar a vida e a obra da escritora calipolense, e essa associação mecanicista se, por um lado, fez com que o nome de **Florbela Espanca** ficasse conhecido em todo **Portugal**, por outro, desviou a atenção do público e da crítica da imanência de sua obra. Segundo a pesquisadora **Maria Lúcia Dal Farra** (ESPANCA, 1999), a partir da **morte** de Florbela, Battelli se transformou numa espécie de porta-voz da poetisa e de tudo o que lhe dizia respeito.

A vinda de Guido Battelli para Portugal deu-se graças à influência de seu genro, Guido Vitaletti, casado com Fiorella Ved, cujo nome recorda muito o de Florbela. Vitaletti era medievalista, especialista em Dante e elemento de confiança do regime fascista italiano, instalado em Portugal em 1926. No dia 26-4-1930, Battelli foi nomeado professor visitante na Universidade de Coimbra, onde lecionou a disciplina História da Literatura Italiana. Posteriormente, o professor italiano, detentor de um grande conhecimento do país e da cultura que o recebia, trabalhou em **Lisboa**, tornando-se adido cultural do seu país junto a Portugal e depois em Londres. Segundo Gabriel Rui Silva (2014), Battelli é um dos autores italianos que mais batalhou pela divulgação da cultura portuguesa no seu país de origem, figurando como um embaixador da cultura lusitana em Itália e da italiana em Portugal.

O advogado e amigo de Guido Battelli, Dr. António Batoque, foi quem primeiro o apresentou à poesia de Florbela. Posteriormente, em meados de 1930, Guido leu um poema de escritora na revista **Portugal Feminino** e, interessado em conhecer melhor a poetisa, escreveu para o periódico solicitando informações. Coincidentemente, Florbela estava em Lisboa e respondeu à carta do professor da casa de Maria Amélia Teixeira, diretora do *Portugal Feminino*. Essa carta consta como sendo a primeira das vinte e quatro peças que Florbela enviou a Battelli e que estão depositadas na Biblioteca Pública de **Évora**. A interlocução entre Guido e Florbela duraria todo o último ano da vida da poetisa.

O relacionamento epistolar de amizade entre ambos foi bastante próximo, tanto que Battelli contava a Florbela sobre suas insónias, chegando a escrever e enviar para ela alguns poemas que, de pronto, eram elogiados: “Lindos, lindos os seus versos!” (ESPANCA, 2002, p. 272). Florbela, por sua vez, se performava frente aos olhos do professor italiano, assinando as cartas

como “**Sóror Saudade**”, ou como a “triste monja sem fé” a quem apeteceria “estar longe, quem sabe no claustro de Santa Cruz, em Florença, na Itália” (ESPANCA, 2002, p. 272).

Na obra *Afinado Desconcerto* (ESPANCA, 2002, p. 291), a pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra levanta a hipótese de que Battelli tenha se apaixonado por Florbela: “a sua afeição por mim cega-o completamente: a minha alma — pobre dela! — não é nada do que a sua cegueira de amigo pensa e julga”. Entretanto, conclui Dal Farra (ESPANCA, 2002, p. 250), a poetisa tomava como se fossem versos as palavras de Battelli, o que fez com que o professor retrocedesse na investida amorosa. Ainda em *Afinado Desconcerto* (2002), encontraremos publicadas e analisadas de forma aprofundada as cartas trocadas entre Florbela e Battelli. Vale destacar que toda a correspondência que Florbela enviou para Battelli no período de um ano totaliza vinte e quatro **cartas**. Esse material epistolar possibilita que tenhamos uma visão do relevo de Guido dentro do processo editorial de Florbela e do impacto que essas publicações póstumas causaram sobre a recepção da sua obra e sobre a sua imagem.

A pesquisadora Renata Bomfim, na tese de doutorado intitulada *A Flor e o Cisne: diálogos entre as poéticas de Florbela Espanca e Rubén Darío* (2014), analisou um conjunto de cartas inéditas trocadas entre Guido Battelli e **Túlio Espanca**, primo e afilhado de Florbela Espanca, entre os anos de 1951 e 1954. Essas cartas integram o espólio histórico de Túlio Espanca que foi adquirido pela Universidade de Évora em 2009, a partir de recursos da Fundação Calouste Gulbenkian. Entre esse rico material, 40 cartas inéditas revelaram que divulgar a obra de Florbela se tornou um objetivo de vida para Battelli. O professor italiano fala sobre variados assuntos, especialmente sobre o seu desejo de reunir em um único volume todos os artigos que escreveu sobre Florbela sob o título: “Como eu descobri Florbela Espanca”, declarando: “Parece-me de ser o único crítico que descobriu a lebre, e a universalidade da obra de Bela (...). Quando eu tomei à minha custa a impressão do *Charneca*, nem o país, nem o marido, nem os amigos, tinham confiança no sucesso”, e finaliza dizendo: “Florbela há 22 anos da morte é mais viva que muita gente que agora passeia pelo mundo! E viverá eterna!”.

Variados estudiosos dedicaram estudos à vida de Florbela Espanca e é sabido que a artista, inserida em um contexto social machista, no qual a mulher escritora não era bem-vista, passou por muitas dificuldades financeiras, inclusive para publicar os seus livros. O **Livro de Mágoas** (1919) e o **Livro de “Sóror Saudade”** (1923) foram custeados por **João Maria Espanca**, pai de Florbela, mas a poetisa não tinha nem dinheiro e nem editor para o seu **Charneca em Flor**; então, ao expor a situação para Guido Battelli, esse se ofereceu para publicá-lo. Conjecturamos que, muitíssimo agradecida a Battelli pelo oferecimento, Florbela tenha dedicado especial atenção às leituras

sugeridas pelo professor, dentre elas, a de *Canto de vida y esperanza*, do nicaraguense Rubén Darío.

Com a **morte** de Florbela, Guido publicou o livro *Charneca em Flor* (1931), que se tornou um boom literário, aquecido pelos rumores que cercaram o falecimento da poetisa. Com o passar do tempo foi se criando uma mitificação da imagem de Florbela e esse fenômeno pode ser observado em textos de escritores importantes como **Natália Correia** (1981) que, no prefácio do **Diário de Último Ano**, afirmou que Florbela Espanca era uma “*persona dramatis*”, uma “Diva do simbolizante feminino”; e **Celestino David**, que declarou que Florbela revivia a alma da mulher que os alentejanos imaginavam morta, a Sórora Mariana Alcoforado – e ambos reforçaram esse processo. Não foi diferente com Guido Battelli, para quem o saber e a religiosidade eram faces de uma mesma moeda. Em 1931, Battelli escreveu uma elegia para um jornal evocando uma imagem etérea de Florbela: “pálida e serena como Ofélia” (BATTELLI, 1931, p. 19).

Guido Battelli era extremamente católico, tanto que em 1923 organizou, ilustrou e publicou uma obra de poemas franciscanos que intitulou *Florilegio Francescano* (SILVA, 2014). Ainda em 1923, Giovanni Papini e Domenico Giulioti citaram o professor italiano na polêmica obra que organizaram, o *Dizionario dell' Omo Salvatico*, onde Battelli é descrito como um homem de gosto refinado que rechaça “*ala bruta le modernità*”, se refugiando “*neli eratico Medio e conversa con gli artisti e coisantidi quell' età prodigiosa*” (SILVA, 2014). A forma como o professor italiano se dedicava as artes e exaltava os místicos cristãos mostram o seu gosto pelas coisas raras e a paixão que as coisas vinculadas à espiritualidade exerciam sobre ele. Talvez venha daí o interesse de Guido por Florbela, um misto de admiração pela Sórora Saudade e desejo de converter ao catolicismo a escritora que, assumidamente, não era filiada a nenhuma ideologia religiosa. Florbela respondeu às investidas catequizadoras de Guido Battelli. Em uma carta de 03-8-1930, a escritora afirma: “não sou católica, como não sou protestante nem budista, maometana ou teosofista. Não sou nada” (ESPANCA, 2002, p. 275). Florbela e Guido se conheceram pessoalmente em meados de 1930, quando o professor foi a **Matosinhos**, e as doze cartas enviadas a Guido após essa visita, trataram de fatos concretos referentes à publicação da obra *Charneca em Flor*.

Guido Battelli foi o editor de *Charneca em Flor* (1931), obra com cinquenta e seis sonetos, em cuja segunda edição o professor inseriu mais vinte e oito poemas sob o título **Reliquiae**. Na terceira edição da obra foram inseridos mais cinco sonetos ao livro. Ainda em 1931, Battelli publicou **Juvenilia**, no qual reuniu sonetos dispersos da poetisa, a maior parte destes escritos antes da publicação do *Livro de Mágoas* (1919). Battelli também foi responsável pela publicação de parte da epistolografia de Florbela. O professor publicou as cartas que a poetisa lhe enviara e as que ela enviara para **Júlia Alves** (*Cartas*

de Florbela Espanca a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli), porém, manipulou essas correspondências de forma deliberada. As cartas remetidas por Florbela a Battelli foram depositadas por ele na Biblioteca Pública de Évora sob a condição de que só fossem abertas em 1941, ou seja, passados dez anos do depósito. Quanto às cartas que Florbela remeteu para Júlia Alves, acredita-se que foram levadas por Battelli para Florença e destruídas por um incêndio quando a casa do professor pegou fogo durante a Segunda Guerra Mundial. Maria Lúcia Dal Farra ressalta que a epistolografia florbeliana é marcada por “imprecisões, adulterações, montagens e interpolações” (ESPANCA, 2002, p. 163). Em 1979, as adulterações feitas por Battelli às cartas escritas por Florbela foram registradas por **Agustina Bessa-Luís**.

Bibliografia

- BATTELLI, Guido, Elegia, in *Portugal Feminino*, Lisboa, ano I, n. 12, p. 19, 31-1-1931, compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- BATTELLI, Guido, Florbela Espanca, in *Correio de Coimbra*, Coimbra, p. 4, 20-12-1930, compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- BOMFIM, Renata Oliveira, Poética e política: diálogos intercontinentais entre as poéticas, in DAL FARRA, Maria Lúcia; FRANCO, Antonio Cândido; SILVA, Fabio Mario; VILELA, Ana Luísa (Orgs.), Florbela Espanca – o espólio de um mito, *Callipole Revista de Cultura*, Número Especial, Lisboa, Edições Colibri/Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2012, pp. 39-54.
- BOMFIM, Renata, *A flor e o Cisne: diálogos poéticos entre Florbela Espanca e Rubén Darío*, tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2014.
- CORREIA, Natália. Prefácio – A Diva, in ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, Lisboa, Bertrand, 1981, pp. 9-30.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas de Florbela Espanca a dona Júlia Alves e a Guido Battelli*, Coimbra, Livraria Gonçalves Editora, 1931.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, Estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Martins Fontes, 1999.
- ESPANCA, Florbela. *Afinado Desconcerto: (contos, cartas e diário)*, Estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- SILVA, Gabriel Rui, *Portugal, Florbela, feitiço de Battelli*, in VILELA, Ana Luísa; FRANCO, António Cândido; DAL FARRA, Maria Lúcia; SILVA, Fabio Mario da, Estudos sobre Florbela Espanca. O espólio de um Mito – II, *Callipole- Revista de Cultura*, n.º 21 (número especial), Lisboa, Câmara Municipal de Vila Viçosa/Colibri, 2014, pp.95-102.

Renata Bomfim

BEIRÃO, MÁRIO

Mário Gomes Pires Beirão (1890 – 1964) estreou-se como poeta aos 20 anos com um longo poema, “As Queimadas”, publicado num dos primeiros números da revista *A Águia* (nº 04, 15 de Janeiro de 1911); a partir daí, as suas composições tornaram-se presença constante nas páginas da revista portuense, a ponto de se transformar num dos poetas mais representativos desta revista, onde o **Saudosismo** teve o pico da sua expressão entre 1912 e 1915. Foi ainda um dos membros fundadores da Renascença Portuguesa e um dos nomes representativos da feição saudosista dessa sociedade cultural.

A estreia editorial aconteceu em dezembro de 1912, aos 22 anos, com a plaquete *Cintra*, seguida logo depois pelo livro *O Último Lusíada*, ambos com a chancela da Renascença Portuguesa, onde publicou parte importante da sua obra. Dos nove livros que deu à estampa – *O Último Lusíada* (1913), *Ausente* (1915), *Lusitânia* (1917), *Pastorais* (1923), *A Noite Humana* (1928), *Novas Estrelas* (1940), *Oiro e Cinza* (1946), *Mar de Cristo* (1957) e *Pão da Ceia* (1964) – os quatro primeiros saíram dos prelos da Renascença Portuguesa.

Fernando Pessoa, dois anos mais velho do que ele, nos estudos publicados em 1912 na revista *A Águia* onde exaltou o Saudosismo, abonou-se com versos seus para justificar a complexidade sublime da nova poesia portuguesa – aquela que na esteira do Saudosismo de Teixeira de Pascoaes se desenvolvia nos novos poetas já revelados por inteiro no século XX. Não surpreende por isso a incondicional admiração que Fernando Pessoa manifesta nas **cartas** que lhe escreve entre 1912 e 1914, não lhe negando por entre anotações críticas penetrantes, esboços de futuros estudos, rasgados elogios. O mesmo se passa com **Mário de Sá-Carneiro** que, escrevendo pela mesma época em privado a Pessoa, se maravilha com o entusiasmo da emoção e o virtuosismo da arte de Mário Beirão, chamando-lhe “alto poeta, soberbo artista” (10-12-1912). Também Pascoaes viu em Beirão um poeta invulgar, que só momentos excepcionais justificavam. Em carta pessoal (20-5-1912), afirmou-lhe, algum tempo antes da publicação do seu livro de estreia: “E o seu Livro? Espero-o ansiosamente. (...) É absolutamente preciso que ele apareça, pois virá marcar uma nova fase criadora do lirismo português”. Camilo Pessanha, por sua vez, escreveu-lhe no reverso dum retrato este testemunho de incondicional homenagem: “Em ofertório, ao alto e comovido poeta do *Ausente*, esse instante da minha vida efémera, – o qual, tendo impressionado fugidamente a suscetibilidade de uma placa fotográfica, se ausentou de mim tão vertiginosamente que já um abismo incomensurável nos separa, no espaço e no tempo”.

A obra de Mário Beirão, pela força expressiva, pela inovação formal, pela destreza artística, pela qualidade da emoção, pela amplitude da imaginação, não foi ainda valorizada como merece. Não se entendeu o significado moderno da sua poesia e está por estudar a importância do seu choque junto dos poetas de *Orpheu*. Dieter Woll entreviu em 1968 a antecedência da poesia de Beirão no século XX português, chamando a atenção para as afinidades estilísticas que Sá-Carneiro tem com ele, mas ficaram até hoje por tirar as consequências dessa importante anotação, que há muito nos devia ter prevenido pelo menos contra leituras e periodologias redutoras, como a do **Neorromatismo**, que têm sido a forma com que a crítica em **Portugal** inumou na omissão poetas tão raros como Mário Beirão.

Não obstante Mário Beirão se ter afirmado como poeta no quadro da primeira geração saudosista, sendo mesmo (ao lado de Pascoaes e de Jaime Cortesão) um dos fundadores iniciais do movimento, figurando por isso nos textos teóricos com que Fernando Pessoa teorizou a escola em 1912, a sua importância junto de **Florbela Espanca** assinala-se e não deve deixar de ser sublinhada. Colegas na **Faculdade de Direito de Lisboa**, a poesia de Beirão foi para Florbela – e o mesmo se diga para **Américo Durão** – um dos modelos dialógicos da sua formação e um daqueles que mais contribuiu para certas modulações da **poética** florbeliana, entre elas a expressividade forte que a palavra **saudade** adquiriu nos seus versos. Também o poeta de Ausente, muito tocado pelo lado espectral da paisagem alentejana, com a qual convivia desde a infância, já que nasceu e se formou em Beja, foi sensível aos versos agónicos e escaldantes de Florbela, a quem chamou numa homenagem final “uma labareda lívida, solta do esplendor duma ‘queimada’”.

Bibliografia

- BARATA, Gilda Nunes, *A Presença na Ausência em Teixeira de Pascoaes e Mário Beirão*, Lisboa, IN-CM, 2004.
- BEIRÃO, Mário, “Uma Labareda Lívida” [homenagem a Florbela], in *Revista Alentejana*, ano 29, n.º 332, Lisboa, Casa do Alentejo, 1964, p. 13.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, “O que há de eterno e vão em tudo quanto passa! (Derivas da Obra Poética de Mário Beirão)”, in *Poesias Completas* [com marginália crítica onde se pode encontrar muita bibliografia sobre o poeta], Mário Beirão, org. A. Cândido Franco e Luís Amaro, Lisboa, IN-CM, 1996.
- WOLL, Dieter, *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, trad. do alemão de Maria M. G. Delille), Lisboa, 1968, pp. 114-117, p. 192, pp. 205-206.

António Cândido Franco

BELLODI, ZINA

Zina Maria Castellette Bellodi nasceu em Jaboticabal-SP, em 13 de agosto de 1941. cursou Letras Anglo-Germânicas na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, atualmente UNESP – Faculdade de Ciências e Letras. Teve como professor Adolfo Casais Monteiro que a encarregou de publicar juntamente com outras colegas os *Cadernos de Teoria e Crítica Literária*, que constaram de vinte volumes no período de 1972-1993. Em 1975, publicou sua tese de doutoramento com o título: *Função e forma do tradicional em Mário de Sá Carneiro*.

Em 1994, aposentou-se como professora – Titular de Teoria da Literatura do curso de Letras da FCL/Unesp/Araraquara. Atualmente Zina se dedica à pesquisa memorialística, a ponto de experimentar o gênero, escrevendo um livro de memórias sobre sua família. Isso justifica o seu aparente afastamento das atividades com a poesia de **Florbela Espanca**, não deixando de retomá-la sempre que possível.

Em seu percurso acadêmico realizou algumas publicações e pesquisas acerca de Florbela: “Florbela Espanca Traduzida para o Italiano – equívocos e impropriedades” e “O sofrimento em Florbela Espanca” – *Revista da Academia Mineira de Letras*, Ano 96º, Volume LXXVI – 2016. A pedido do Professor François Castex, realizou apresentação de sua tese: *Florbela Espanca: Discurso do outro e imagem de si*, publicado em: Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Volume XXXIII, Fundação Calouste Gulbenkian, **Lisboa** – Paris/ 1994.

Dedicou-se especialmente ao livro de sua autoria: *Melhores Poemas: Florbela Espanca*, publicado em 2005 pela Global Editora. A obra de Zina traz inicialmente uma apresentação da trajetória da vida de Florbela relatando sua linhagem, não deixando de ressaltar sua existência turbulenta e atormentada. Descreve o processo de escrita e publicações da poetisa a partir de 1915, até o então diário, escrito em 1930. Ilustra o livro com depoimentos densos e insólitos através de **cartas**, nas quais Florbela tece comentários sobre si atestando uma alma que embora dotada para a arte, apresenta-se irrequieta e sofredora. No livro, Zina situa Florbela Espanca como um ser angustiado, afetado pelo vazio e pela solidão, atestando uma escrita que não trata do óbvio, pois se aproxima do inefável ao ultrapassar o simples registro de impressões subjetivas: na poesia de Florbela Espanca, a escrita de si é tecida de restos e fantasias numa tentativa de construir um novo sentido para a vida.

Zina ressalta a importância do diário da poetisa, destacando que o **Diário do Último Ano**, apesar de conciso, traz importantes registros que possibilitam conhecer melhor Florbela como ser histórico que viveu num período em que

Portugal era carregado de preconceitos. Pois em sua dupla condição de mulher e escritora, Florbela era considerada um antímodo para sociedade lusitana, recorrendo à poesia para tentar circunscrever os enigmas do **feminino**. No diário fica clara a dimensão de **sofrimento** experimentada pela poetisa, o que também comparece no decorrer de toda sua obra. Em sua “poesia-confissão” aparece a dor de existir e a busca pelo **amor** inalcançável, sendo amor e a **dor** recorrentes em sua escrita, ou seja, uma evocação constante de Eros e Tântos.

O livro de Zina apresenta uma coletânea de diversas obras de Florbela, seguindo uma ordem de importância das publicações. Faz referência aos seguintes livros: **Livro de Mágoas**, primeiro livro publicado em 1919, **Livro de “Sóror Saudade”**, 1923, **Charneca em Flor** e **Relíquias**, ambos publicados postumamente em 1931, **Trocando Olhares**, 1915 – 1917, **Sonetos** – dedicados ao grande e estranho poeta **Américo Durão** e **Esparsa seleta**, 1917-1930. Nesses livros citados por Zina, foi observado que não foram publicados os números precisos dos versos, apenas alguns poemas de Florbela foram citados e não a produção completa referente a cada livro.

Zina faz uso de “achados e decisões visíveis” na obra de **Maria Lúcia Dal Farra: Poemas de Florbela Espanca**. Lembra a qualidade do trabalho de Dal Farra, atestando um reconhecimento a ela “no estabelecimento do texto e elaboração precisa de notas, as quais remetem sempre aos manuscritos da obra, pelos quais a autora caminha de maneira brilhante e segura” (BELLODI, 2005).

Bibliografia

ALONZO, Cláudia Pazos, *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.
BELLODI, Zina, *Melhores Poemas/Florbela Espanca*, São Paulo, Global Editora, 2005.
ESPANCA, Florbela, *Poemas*, Estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1999.

Elia Luiza dos Santos Barros

BESSA-LUÍS, AGUSTINA

Agustina Bessa-Luís (1922 – 2019) foi uma escritora portuguesa nascida em Vila Meã, uma freguesia portuguesa do município de Amarante. Publicou seu primeiro romance em 1948 (*Mundo Fechado*), mas um dos maiores destaques de sua fortuna literária é o romance *A Sibila*, publicado em 1954, ganhador dos Prêmios Delfim Guimarães e Eça de Queiroz. Título profético, aliás, na feliz expressão de Eduardo Lourenço (1994), posto que Agustina parece, como as sibilas, profetizar os rumos da autoria praticada por mulheres em **Portugal**, sobretudo pela forma em trabalhar com o tempo, com a **memória** do país e com a subjetividade humana através de emblemáticas personagens femininas. Pelas linhas e entrelinhas de seus textos, a autora faculta ao leitor a oportunidade de observar a fundo, conviver intimamente, penetrando a psiquê humana através de um revirar da alma das personagens que apresenta, revelando também todas as sombras e perversidades que a sustentam. Agustina Bessa-Luís é responsável por uma escrita muito ampla e, ao mesmo tempo, filosoficamente muito bem arquitetada, sendo responsável por um vasto e polivalente conjunto literário, composto por quase uma centena de livros, perdendo em extensão para poucos, como o seu tão admirado Camilo Castelo Branco. Suas obras vão desde peças de teatro, guiões de cinema, ensaios, livros infantis e biografias. Em virtude desse seu caráter múltiplo, Artur Portela (1986), em *Agustina por Agustina*, a descreve como “mulher-multidão” (BESSA-LUÍS, 1986, p. 08). Ainda, é a partir dessa sua característica múltipla que, segundo Rodrigo Denuila (2020), seja possível perspectivar o conjunto literário agustiniano como enciclopédico.

Um dos gestos típicos em Agustina se dá na própria fluidez do gênero de sua narrativa, quando, muitas vezes, aquilo que apenas aparenta ser um romance histórico tradicional ganha ares de ensaio crítico, por exemplo. São inseridas formulações ideológicas e existenciais à medida que os narradores – ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa – dissertam sobre o próprio fazer artístico, sobre os limites das classificações, bem como emitem conceitos e discutem a respeito de termos caros na literatura como o **amor**, o absurdo, o fatalismo, o mistério, a ilusão, o desejo, a memória.

Aliás, a questão da literatura memorialista deve ser devidamente lembrada quando se trata de Agustina Bessa-Luís. Se uma das características da literatura contemporânea é privilegiar a memória pessoal, ao invés da memória coletiva, quando comparada à literatura produzida no século XIX, por exemplo, em Agustina Bessa-Luís é possível detectar justamente um trabalho tão engenhoso que, através da memória pessoal, a escritora consegue demarcar toda uma cultura e memória lusitana. Isso se vê em

muitos dos seus romances, como, por exemplo, em *O mosteiro* (1980), em que é possível, a partir de um olhar da história das três últimas dinastias da **monarquia** portuguesa, o direcionamento para uma compreensão crítica do tempo histórico e político do presente. Há ainda, nesse gosto e precioso labor agustiniano em revisitar a História, um compromisso com a retomada e reescrita de mitos impregnados na memória coletiva da nação, como acontece em *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), ficando nítido o não conformismo com uma narrativa histórica contada de maneira única por reis e homens de poder.

Ora, neste mesmo sentido, um de seus mais significativos olhares de nossa desbravadora de sibilas voltou-se para o resgate de toda a alma de **Florbela Espanca**. Da mesma forma, neste contar das memórias pessoais de uma das maiores poetisas portuguesas, Agustina (re)constrói e revigora também a memória coletiva portuguesa, especialmente diante de uma constante luta pela emancipação da mulher em uma sociedade de cicatrizes histórico-sociais profundas e ainda recentes. É como se Florbela tenha sido, de certo modo, “salva” de um apedrejamento moral, outrora sofrido em vida, representando também um resgate de todo o apagamento histórico de muitas outras artistas femininas, causado pelos duros anos de ditadura salazarista em Portugal.

É diante de uma tarefa pessoal e sensível da autora para compreender os costumes, as verdades de seu país, as angústias humanas, que cria uma sedutora performance “aleatória e fantasmagórica” (LOURENÇO, 2008, p. 40) e que suas obras lograram ocupar um lugar tão singular no horizonte literário português:

Eu sou uma escritora, testemunha sensível dos costumes, circunstâncias e discursos de minha época. A minha tarefa é compreendê-los, tentando arrancá-los à circularidade das verdades que a angústia e o tédio autorizam num tempo medido entre a vida e a morte. Para além da duração vegetativa e do caminho aberto às transformações que cada profissão admite, há alguma coisa mais. Há uma revelação reflexiva e uma revelação também de nossa presença imaginária que inclui forças inumanas e poderes que ultrapassam o real. São estas, sobretudo, que actuam nos leitores, pois de certa maneira eles esperam um destino singular na vulnerabilidade da sua própria vida. (BESSA-LUÍS, 2000, p. 23)

Uma mulher que opta por colocar mulheres em posição de privilégio também é outra peculiaridade de sua escrita. O **feminino** e sua presença são capazes de trazer equilíbrio ao espaço e à instancia narrativa, mesmo que, em certos momentos, esse equilíbrio possa se fazer através da perversão, comumente atribuídos a algumas de suas personagens. Às personagens masculinas, no entanto, não são atribuídas às mesmas consistências, não preenchem espaços e nem possuem capacidades notáveis – como as suas sibilas –, mas, ao contrário, muitas vezes, as criaturas masculinas são

responsáveis pelos descuidos, aparvalhas e desequilíbrios. Em contrapartida, as mulheres são quase sempre potentemente envolvidas com os lugares, movendo-se com afinação pelo tempo e espaço que as permeia. É importante dizer, ainda, que a questão do tempo tomou diferentes proporções na literatura portuguesa a partir do trabalho ficcional de Agustina, principalmente com a publicação de *A Sibila*, onde “o problema da expressão do tempo, nomeadamente, atinge nesta autora proporções que não podem passar despercebidas a nenhum leitor atento” (SEIXO, 1986, p. 45). Em *A Sibila*, as mulheres da Casa da Vessada, por exemplo, sentem-se totalmente incorporadas àquele espaço a ponto de a presença masculina, de fato, comparecer como eixo de desequilíbrio, sugerindo a impressão até mesmo de supressão da harmonia existente. Admite-se, com isso, conforme salientou Maria Alzira Seixo (1986), que Agustina inova seu processo discursivo através de uma quebra dos moldes tanto de maneira interna da narrativa quando perspectiva as personagens que caminham com altivez diante dos espaços físicos e da própria consciência, seja externamente aos romances pela forma de revigorar um passado histórico e cultural português pelos mecanismos da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991). E, em outra instância mais intensa ainda, Agustina destaca-se temporalmente também diante da crítica pelo novo fazer literário que se instaura.

Florbela Espanca foi publicado em 1979, primeiramente em uma coleção sobre a vida de artistas e apresentava os subtítulos “biografia” e “vida e obra”, prevendo, assim, um pacto que será transgredido pelo próprio texto. O texto, múltiplo e, ao mesmo tempo singular, é elaborado a partir de tênues fronteiras entre o gênero biográfico e o ficcional. Isto porque com a leitura de um subtítulo, antecipa-se a entrada num universo tangível, como a biografia sugere. Entretanto, quando a narrativa se estabelece, esse leitor é surpreendido por uma torrente de episódios dúbios, ficcionais, fortunas poéticas, cartas pessoais, enfim, ferramentas narrativas e dados biográficos que desestabilizam os limites, já borrados, entre a ficção e a realidade, mas que se ajustam perfeitamente à subjetividade poética da própria Florbela Espanca:

(...) por se tratar de personagem tão polêmica e multifacetada, a poetisa portuguesa só poderia ter sido apreendida na sua errância imagética e na sua mobilidade poética por meio de um olhar também ele mutante e irrequieto. Quem sabe, pois, uma biografia ao modo de um caleidoscópio não lhe seja a mais fiel? (DAL FARRA, 2007, p. 01)

Ou seja, nas perspectivas da investigadora, a obra realizada por Agustina não se adequa às normas de um biografismo ortodoxo, muito pelo contrário, procura e investiga formas peculiares de consecução de como escrever sobre a vida e a obra de determinados artistas. Daí a preocupação de **Maria Lúcia Dal Farra** em chamar a biografia de Agustina de texto caleidoscópico, ou seja,

uma imagem que carrega múltiplas e mutantes possibilidades de realização e representação do objeto biografado. Nesta mesma perspectiva, é preciso destacar a incontornável análise de Anamaria Filizola (2000), sobre os trabalhos de Agustina Bessa-Luís como biógrafa, que sublinha “as possibilidades que o gênero, na sua especificidade” (FILIZOLA, 2000, p. 168) poderia oferecer. Remete-se, portanto, a uma conclusão de que “desconstruir” os caminhos já traçados sobre a trajetória da poetisa alentejana, em *Florbela Espanca*, é um trabalho inevitável, e a própria composição do texto carrega em si as múltiplas marcas de inexistência de apenas um gênero designador.

Composto também de 04 **cartas** e 35 poemas, a voz de Florbela Espanca aparece constantemente pelos versos da própria poetisa. Além disso, Agustina escolhe uma maneira peculiar para terminar a obra, inserindo um apêndice literário da poetisa, na tentativa de que a última a ser “ouvida” e permaneça reverberando seja a própria voz de Florbela.

A paixão pelas pessoas e pela liberdade se mostra como especialidade dessa criadora de sibilas, que promove um diagnóstico da alma humana quando descreve, cria e apresenta a caudalosa elipse de pensamentos e em fluxo sentimental, intensidade digna de mulheres como Florbela Espanca. Sobre a relação entre o ato vivencial e criador, como bem se referiu **José Régio** a respeito de Florbela e de sua “expressão poética de um caso humano” (RÉGIO, 1987, p. 11), Agustina Bessa-Luís também fará questão de assinalar em seu texto. Talvez por alinhar-se à Florbela por um traço comum em ambas de serem capazes de afinar o ser à escritura, como quando afirma no prefácio de *As Máscaras do Destino* (1982): “Os contos são como ela – símbolo de permanência no pensamento da terra, fio de amor que mantém a sua magnética força, saudade de tudo que podia significar felicidade e expansão do afecto” (BESSA-LUÍS, 1982, p.10).

A ânsia por recuperar histórias perdidas através da literatura está intrinsecamente ligada a uma contemplação constante de Agustina Bessa-Luís para toda a rede de significações morais e sociais, e que, na maioria das vezes, são paradoxalmente injustas e, assim, irão girar em torno de tramas e personagens igualmente inconformadas, também atreladas à liberdade. Florbela Espanca é, portanto, figura viva que se alinha às suas personagens, também desatadas do lugar-comum e de sujeição a que foram submetidas muitas mulheres. Em *Florbela Espanca*, Agustina Bessa-Luís faz questão de abordar temas que contribuem para elevar o gênio poético a uma figura não-maternal, e mais ainda, ao erótico. Os juízos direcionados às atitudes de Florbela Espanca, que para sua biógrafa Agustina são vistos como geniais, ultrapassam a esfera pessoal e fundem-se às análises de seus poemas, sobretudo os eróticos, já que a sexualidade e o prazer são temas cerceados pela interdição e pela moral machista. Maria Lúcia Dal Farra (2012) encaminha

uma análise sobre essa “insurreta poetisa”, direcionada ao erotismo, e que, inicialmente, afirma ter sido utilizada por Florbela de maneira oposta à reivindicação, subvertendo o comportamento esperado. Segundo a ensaísta brasileira,

É possível que um dos primeiros vestígios de erotismo na poesia de Florbela Espanca se exponha não pela excedência ou pelo transbordo, mas tão somente pelo seu avesso: pelo comedimento, pelo retiro, pelo silenciar (...), o que ocorre com o erotismo inicial da sua poética é que quando a poetisa, atormentada pela mordança social que a impede de manifestar sua libido, se obriga a calar. (DAL FARRA, 2012, p. 24)

O aspecto apontado pela autora é de grande relevância e fundamento, até porque se esta primeira sensação de se manter no silêncio configura-se como “primeiros vestígios de **erotismo** na poesia de Florbela Espanca”, é bom lembrar que, em versos como os de “Vulcões”, ou em “A Flor do Sonho”, é possível detectar alguns traços do erótico, mas que reaparecem, de maneira mais firme e questionadora em suas últimas obras, como ***Charneca em Flor***. O incômodo que a imagem ousada que Florbela Espanca causava no início do século XX parece ser uma arma poderosa usada por Agustina Bessa-Luís quando a retoma anos depois, onde ambas exercem o papel de “ladras” (HORTA, 2014) das palavras masculinas, atitudes substanciais na história da literatura de autoria feminina em Portugal. Não há como esperar menos na junção de Agustina e Florbela, escritoras e mulheres tão potentes na cultura e na literatura portuguesa.

Pelas mãos de Agustina, somos apresentados a uma Florbela Espanca muito vivaz, ao mesmo tempo que melancólica, vestida de verde e roxo, personagem de uma “vida de decomposição lúcida” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 36). Ao mesmo tempo, nota-se neste texto biográfico todo o universalismo da escrita de ambas as escritoras, principalmente a respeito dos temas do **amor** e da **morte**, no diagnóstico da psiquê e da alma humana quando apresenta uma caudalosa elipse de pensamentos num fluxo sentimental e místico da vida de Bela. Este olhar permite observar as ruínas da própria elaboração dos sentidos do texto, quando Agustina distancia-se dos moldes biográficos fechados que ela mesma, em alguns momentos, critica ao mesmo tempo com que penetra no âmago da subjetividade de Florbela, revelando um elaborado exercício metaficcional. Através do mergulho definitivo e compromissado em seu trabalho literário, Agustina procurar ver e mostrar o mundo pela alma da própria poetisa, e mais do que isso, ao penetrar nesse mundo, chega mesmo a confundir-se com ele, daí a sensação de que autora tenha traçado o mesmo percurso espaço-temporal de Florbela. Em *Florbela Espanca*, a expressão do tempo se dá de duas maneiras: a primeira, como se sabe, é que de fato a autora não procura de forma alguma seguir uma linha tradicional e coesa de tempo narrativo, alternando, colando e narrando à

maneira que melhor lhe cabe. Mas, mais ainda, pelo que aqui constata-se sobre a expressão do tempo no feminino, observa-se uma personagem historicamente demarcada por características muito valiosas à Agustina: a ousadia da poetisa e da melancólica mulher, a coragem de enfrentar as dores, as pessoas e, principalmente, a morte. É possível pensar este texto de Agustina Bessa-Luís como uma espécie de elaboração póstuma do exercício de engendrar Florbela Espanca. Para sua biógrafa, “a extraordinária poesia de Florbela, a história solar duma renúncia que se compromete com o estado ilimitado – a morte – não foi ainda bastante amada, como deve ser.” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 78) Da mesma forma que o espírito de Florbela Espanca, segundo Eduardo Lourenço, Agustina Bessa-Luís realiza um “inextricável diálogo da morte no interior da vida e da vida no interior da morte” (LOURENÇO, 1994, p. 170).

Há, portanto, uma evidente e potente conexão entre essas duas mulheres, separadas por quase um século de distância, mas que se unem pelas formas fascinantes e infinitas que a literatura possibilita, que inclusive permitem salvaguardar a poetisa e dar-lhe devido reconhecimento de sua singularidade como escritora e como mulher na sociedade portuguesa. Não à toa seja possível considerar a obra da romancista como representativa de parte considerável da identidade literária e da memória histórica praticada no século XX e do início do XXI em Portugal.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca*, 4ª edição, Lisboa, Guimarães Editores, 1979.
- BESSA-LUÍS, Agustina, Prefácio, in ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, Amadora, Bertrand, 1982, pp. 09-25.
- BESSA-LUÍS, Agustina; PORTELA, A., *Agustina por Agustina*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A Florbela de Agustina, in *Labirintos*, Feira de Santana, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2007, disponível em <<https://silo.tips/download/a-florbela-de-agustina>>, acesso em 10 mar. 2022.
- DENUBILA, Rodrigo Valverde, Agustina Bessa-Luís: a força do romance como enciclopédia aberta e o ímpeto arquivístico, in *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 40, n. 64, pp. 73-94, 2020, disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/17503>> Acesso em 21/02/2022>, acesso em 10 mar. 2022.
- FILIZOLA, Anamaria, *O Cisco e a Ostra: Agustina Bessa-Luís Biógrafa*, tese, Campinas, UNICAMP, 2000.
- FURLAN, Vivian Leme, *Da escrita da vida como construção ficcional: perspectivas de leitura de Florbela Espanca*, de Agustina Bessa-Luís, dissertação, São Carlos, UFSCar, 2016.
- HORTA, Maria Teresa, Entrevista a Catarina Pires, *Magazine Notícias*, 2014, disponível em <<https://www.noticiasmagazine.pt/2014/maria-teresa-horta/historias/9263/>>, acesso em 10 mar. 2022.
- LIMA, Isabel Pires de; LEÃO, Isabel Ponce de; FONSECA, Luís Adão da F; ARAÚJO, Sofia (Orgs.), *Ética e Política na Obra de Agustina Bessa-Luís*, 1 ed. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2017, pp. 207-213.

OLIVEIRA, Paulo Motta, *Marcas de um encontro: Agustina Bessa-Luís revisita Florbela*, in OLIVEIRA, Simone P.; OTTE, Georg (orgs.), *Mosaico crítico: Ensaaios sobre literatura contemporânea*, Belo Horizonte, Autêntica, 1999, pp. 99-107.

SILVA, Fabio Mario da; VILELA, Ana Luísa, O “olhar florbeliano” de Agustina Bessa-Luís, in LIMA, Isabel Pires de; LEÃO, Isabel Ponce de; FONSECA, Luís Adão da F; ARAÚJO, Sofia (Orgs.), *Ética e Política na Obra de Agustina Bessa-Luís*, 1ª ed., Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2017, pp. 241-250.

SEIXO, Maria Alzia, *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

Vivian Leme Furlan

BIBLIOTECAS “FLORBELA ESPANCA” EM PORTUGAL

Existem, na actualidade, em **Portugal**, quatro bibliotecas dedicadas à memória de **Florbela Espanca**. A mais antiga encontra-se em **Vila Viçosa**, onde a poetisa nasceu em 1894. Na mesma localidade, integrada do Agrupamento de Escolas de Vila Viçosa, surge a Biblioteca Escolar Florbela Espanca e, em **Matosinhos**, cidade onde viria a falecer em 1930, temos a Biblioteca Municipal Florbela Espanca. Na freguesia da Amora, associada à Escola Secundária Manuel Cargaleiro, encontra-se a Biblioteca Escolar Florbela Espanca.

Na década de 1930, abriu portas em Vila Viçosa o primeiro café, designado Café Central, propriedade de Honório Nepomuceno, onde os calipolenses se podiam juntar em torno de uma mesa. Estava situado na antiga Rua da Corredoura (nesta data, esta artéria de Vila Viçosa, entre a Praça da República e o Paço Ducal, chamava-se Rua Dr. António de Oliveira Salazar), atual Rua Florbela Espanca. Na década seguinte, este espaço passou para a propriedade de Cristóvão Humberto Pereira. Aqui se juntavam a tomar a bica e a conversar alguns calipolenses de nascimento e outros aqui radicados ao longo dos anos.

Um dia, apareceu o Sr. Joaquim da Conceição Ramos, professor de esperanto, proveniente das Minas de Aljustrel. Era uma pessoa muito culta, bem-falante e bom companheiro. A sua postura granjeou muitos amigos, que em torno dele se reuniam a ouvir anedotas, sendo um exímio contador. Por esses motivos, rapidamente se juntou a um grupo já estabelecido, constituído por Bernardo José Simões, Francisco Carlos Lourinhã, Horácio Rosa, Joaquim António Pinto, Joaquim António Rosa, Joaquim José Cuba e José António Carola, que juntamente com muitos outros, participavam nas animadas e calorosas tertúlias do Café Central.

Por vezes, os integrantes deste grupo espontâneo apareciam com livros, tendo o saudoso Joaquim Ramos proposto a criação de uma Biblioteca no próprio Café Central. O proprietário Cristóvão Pereira, que sempre que possível se juntava ao grupo, foi consultado sobre esta possibilidade, tendo dado o seu aval positivo relativamente a este assunto. Foi imediatamente decidido que à Biblioteca seria atribuído o nome de “Florbela Espanca”, em homenagem a um grande vulto da poesia portuguesa, nascido em Vila Viçosa. Seguidamente, foi executada uma estante para livros, na qual foi pintada no alçado: BIBLIOTECA MÓVEL FLORBELA ESPANCA FUNDADA EM 1-3-1949 – ESTANTE N.º 1 (Esta estante ainda existe, tendo estado durante vários anos na Sala da Biblioteca, na Rua Alexandre Cabeças. Faz parte do acervo identificado para o projeto da futura Casa-Museu). Esta é, portanto, a verdadeira data da fundação da Biblioteca.

Na sequência da colocação da estante, começaram a surgir os livros e em pouco tempo houve necessidade de colocar uma segunda estante, cujo alçado ainda hoje existe, tal como o anterior. Com o crescimento do acervo, começaram também as quotizações de um escudo semanal, que era o custo de um café, nesse tempo. Os livros estavam à disposição dos sócios ou de qualquer cliente do café e nas estantes encontravam-se os dísticos. E assim se foi fomentando o gosto pela leitura.

A Biblioteca Florbela Espanca começou por ser móvel, na medida em que no primeiro planeamento efetuado, a ideia era colocar as duas estantes no Hospital (uma na enfermaria feminina e outra na enfermaria masculina). Outro dos objectivos seria a criação de outras estantes, a colocar na cadeia, na Mata Municipal e no Jardim Público. Os exemplares disponíveis iam rodando entre as diversas estantes existentes. Esta característica da mobilidade ficou anulada, aquando da aprovação dos Estatutos, com a data de 01 de setembro de 1964 (quinze anos e seis meses depois da fundação), tendo passado a designar-se somente como BIBLIOTECA FLORBELA ESPANCA, nos termos da alínea a) do nº 5 do Artigo 2º do Estatuto do Ensino Particular (Decreto-Lei nº 37545, de 8 de setembro de 1949). Os estatutos fundacionais sofreram algumas alterações, em proposta aprovada por unanimidade tomada na Assembleia Geral, no dia 22 de julho de 1991.

Quanto à criação da Biblioteca, os méritos devem ser atribuídos a Joaquim da Conceição Ramos, o ideólogo do projeto. O seu nome é o único que consta na documentação consultada. No livro de actas, que inclui uma nota de abertura, passado o ano da fundação da Biblioteca, pode ler-se:

BIBLIOTECA MÓVEL FLORBELA ESPANCA

Fundada a 1 de março de 1950

Acta de Abertura

No dia 1 de março de mil novecentos e cinquenta, reuniram-se na Rua Dr. Couto Jardim, número 16, pelas 20 horas, os senhores: Joaquim da Conceição Ramos, Bernardo José Simões, Mário Alberto Pereira Vaz, António Manuel Grilo, Fernando Augusto Serrador. Gabriel Augusto Primo Jaleco, José António da Saúde, António Lopes Castro, Joaquim António Rosa e Manuel Augusto Trindade que, por proposta do primeiro, resolveram fundar uma pequena biblioteca móvel, à qual deram o nome de Florbela Espanca, em homenagem aquela que foi a maior de todas as poetisas portuguesas e nossa conterrânea. Foi elaborado o regulamento que segue e adiante se menciona e que segue devidamente assinado por todos os presentes. Segue o regulamento nas páginas seguintes que foi transcrito do pequeno livro de apontamentos feito primitivamente a título provisório.

Pelo Grupo Fundador

Joaquim Ramos

Outra das facetas interessantes da Biblioteca Florbela Espanca teve a ver com as atividades solidárias que promoveu nas décadas seguintes à sua fundação. Quando se aproximava a quadra natalícia, alguns dos sócios adquiriam diversos géneros alimentícios, que, em alcofas de palma, metiam

produtos para a consoada, nomeadamente bacalhau, carne, arroz, massa, azeite, toucinho, enchidos e outros géneros, que eram distribuídos aos mais carenciados, nomeadamente famílias pobres e viúvas, num tempo em que não existiam pensões de sobrevivência. As beneficiárias perguntavam: quem era o benfeitor? E a resposta era esta: “É por alma de Florbela Espanca!”.

Depois do Natal, muitas famílias deslocavam-se à casa do pai de Florbela, **João Maria Espanca**, que residia na casa nº 61 da Rua Gomes Jardim (antiga Rua de Três), em Vila Viçosa, para agradecer as generosas dádivas. João Maria Espanca ficou surpreendido por não conhecer as razões de tantos agradecimentos. Homem com espírito empreendedor e com vistas largas, fora sapateiro, antiquário, fotógrafo, retratista, pintor e pioneiro do Cinematógrafo (projetando filmes da época em Portugal e em Espanha), e não descansou enquanto não descobriu donde vinha a ideia. Logo que soube da autoria da iniciativa, agradeceu aos responsáveis da Biblioteca Florbela Espanca, com lágrimas nos olhos, de tanta emoção e logo disse: “- Levem estes quatro quadros pintados por mim!” (Estas pinturas fazem parte do acervo actual da Biblioteca Florbela Espanca e estão incluídos no projeto da Casa-Museu). Os quadros ficaram expostos durante vários anos na Sala de Leitura da Biblioteca, na Rua Alexandre Cabeças.

Foram passando os anos e os corpos diretivos da Biblioteca Florbela Espanca foram desenvolvendo poucas atividades. No Café Central continuavam as estantes com livros, até que em maio de 1960, o **Grupo Amigos de Vila Viçosa**, que tinha a sua sede na Rua Dr. Oliveira Salazar, nº 115 (antiga Rua da Corredoura – atual Rua Florbela Espanca), e que, posteriormente, se encontrava na sede da coletividade, no nº 47 da mesma rua, passa a dividir então o espaço com a Biblioteca Florbela Espanca, cuja porta ficava na Rua Alexandre Cabeças, nº 1.

Com a inauguração desta nova sede em 1960, na Rua Alexandre Cabeças nº 1, verificou-se um grande desenvolvimento das atividades da Biblioteca. Durante os anos de 1965 a 1967, a direção foi presidida por Anselmo Rodrigues Carvalho, tendo como elementos José Manuel Almeida Rocha e Gonçalo Esteves Malhado. Victor Almeida Bacalhau assumiu a responsabilidade a nível técnico, desempenhando as funções de bibliotecário. Durante o mandato, a direção trabalhou em prol da Biblioteca, forjando e organizando o Regulamento Interno do Leitor e avançando no Catálogo de Livros, que não chegou a completar por faltarem imensos exemplares. Para esse efeito, foram enviadas circulares a solicitar aos sócios as entregas dos livros em falta.

A Biblioteca teve ainda a ambição de passar a sede para o edifício dos “Antigos Correios”, projeto que também não chegou a concretizar-se. Estas iniciativas tiveram continuidade com a direção seguinte, composta por Joaquim António de Jesus Pinto, Armindo Augusto Lopes Nogueira, Manuel

Eduardo Chagas e João José Pereira Zorrinho, que mantiveram a chama acesa em termos de atividades culturais.

Porém, direção após direção, com um crescimento da inatividade, perderam-se sócios e faltavam leitores, em virtude da sala de leitura se encontrar encerrada. No final da década de 1980, a Biblioteca Florbela Espanca estava quase extinta. No ano de 1991, foi eleita nova direção presidida por João António Casco, juntamente com Joaquim Manuel Godinho Mestre e António Almas Bacalhau, que desenvolveu um meritório trabalho na reativação da Biblioteca Florbela Espanca, angariando novos sócios, reconstituindo os ficheiros de sócios e a existência de livros, promovendo a junção da Biblioteca Municipal de Vila Viçosa na sua tutela. Foi também efetuado um investimento a nível do mobiliário, em estreita colaboração com a Associação Juvenil Dr. Jardim.

Nesse ano, a Biblioteca Florbela Espanca tinha 306 sócios e mais de 12.500 exemplares de livros, tendo feito uma aposta clara na literatura infantil e juvenil. No início dessa década, deram entrada mais 700 exemplares, graças a uma oferta feita pela Casa do Povo de Vila Viçosa e a biblioteca pessoal do sócio nº 60, Salvador Lourenço Torrinha, pela D. Liliana Pereira Torrinha. Entre 1991 e 2001, a Biblioteca Florbela Espanca de Vila Viçosa desenvolveu um conjunto significativo de atividades, nomeadamente a Festa do Centenário de Florbela, em 1994, a Festa do Livro, em 1998, com a realização de uma exposição conjunta de pintura de Carla Carraquico e Paulo Vilas-Boas e a organização da exposição “Florbela! Flor Bela!” (1998-1999), que esteve patente na sede, pelo Posto de Turismo de Vila Viçosa, pelas escolas e por outras instituições. Foram também assinalados o 50º e 51º aniversário da Biblioteca, nos anos de 1999 e 2000.

Entre os anos de 2001 e 2012, a Biblioteca esteve encerrada ao público. No ano de 2012, efetuou-se a mudança para o antigo Convento de Santa Cruz de Vila Viçosa, na Rua Florbela Espanca e abriu as portas com nova direção no dia 7 de dezembro de 2014. A partir desta data, foi possível avançar com a reabertura da Biblioteca ao público e a promoção dos “Encontros Florbelianos”. No decorrer da Semana Florbeliana (7 a 13 de dezembro de 2014), foi inaugurada a exposição “Charneca em Flor” e foi apresentado o livro *Florbela Espanca – A hora que passa*, da autoria de **Lorenna Mesquita** e **Fábio Brandi**. A Biblioteca promoveu também o empréstimo dos quatro quadros da autoria de João Maria e **Apeles Espanca**, nas primeiras Jornadas de Psicanálise e Cultura “Florbela Espanca Passeando pela Charneca”, que decorreu em janeiro de 2015, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de **Lisboa**. Em 2015, teve lugar o 1º Encontro Florbeliano, com a apresentação da peça de teatro de António Velez – “Ensaio sobre o Sermão da Quarta Feira de Cinzas do Padre António Vieira”.

Apesar de todas as dificuldades, e de forma resiliente, a instituição desenvolveu diversas actividades culturais ao longo da sua existência, nomeadamente a organização de exposições e conferências relacionadas com a problemática florbeliana, tendo registado em um aumento substancial de sócios em 2015. Neste período, sob a coordenação da Eng.ª Cristina Lopes, a Biblioteca criou um plano de actividade e definiu uma agenda cultural bastante intensa. Atualmente em processo de requalificação, do acervo bibliográfico da Biblioteca Florbela Espanca de Vila Viçosa fazem parte diversos títulos relacionados com a obra florbeliana, assim como exemplares relacionados com a história local e regional. Atualmente, a Biblioteca Florbela Espanca de Vila Viçosa encontra-se encerrada ao público. Pretende-se que esta histórica Biblioteca possa vir a ser integrada no projeto da Casa-Museu de Florbela Espanca, permitindo a valorização do legado documental existente e proporcionando a criação de um espaço de conhecimento e de partilha sobre a obra literária da poetisa.

Já a Biblioteca Escolar Florbela Espanca – Vila Viçosa, está integrada no Agrupamento de Escolas de Vila Viçosa. Organiza periodicamente actividades pedagógicas direccionadas para o público escolar, nomeadamente conferências com a presença de escritores e investigadores portugueses, assim como exposições.

Em junho de 1896, nasceu a Biblioteca Popular de Bouças, tendo em abril de 1911, passado a designar-se Biblioteca Popular de Matosinhos. A 07 de dezembro de 1990, a Biblioteca Municipal passou a chamar-se Biblioteca Municipal Florbela Espanca, como forma de homenagear a poetisa e escritora que passou os últimos anos de vida em Matosinhos, onde acabou por falecer.

Até abril de 2005, a Biblioteca Municipal Florbela Espanca esteve instalada no Palacete de Trevões. Em maio de 2005, passou para um espaço novo, da autoria do arquiteto Alcino Soutinho. O edifício, que se situa nas traseiras da Câmara Municipal de Matosinhos, acolhe a Biblioteca, o Arquivo e as Galerias municipais. A referida Biblioteca possui uma colecção de documentos da poetisa, que fazem parte do fundo local e apresenta uma diversidade de escolhas aos seus leitores, contemplando miúdos e graúdos. No primeiro piso do edifício, existe um espaço dedicado às crianças até aos dez anos, onde se pretende incentivar o gosto pela leitura nos mais jovens. Livros de histórias sobre animais, plantas, países e desportos, jornais e revistas, álbuns de banda desenhada, filmes, música e acesso à internet, estão ao dispor dos diferentes públicos e das diferentes necessidades literárias. A Biblioteca Municipal Florbela Espanca é alicerce de uma rede que abrange a biblioteca anexa, a biblioteca itinerante, as bibliotecas escolares e as bibliotecas de praia. As exposições e as actividades de cooperação com outras bibliotecas e

instituições culturais fazem parte dos eventos daquele organismo que integra a Rede Nacional de Leitura Pública.

A Biblioteca Escolar Florbela Espanca – Escola Secundária Manuel Cargaleiro (Amora-Seixal), inserida na Rede de Bibliotecas Escolares (RBE) desde 1999/2000, desempenha um papel relevante na vida da escola, desenvolvendo um conjunto de atividades que visam promover as aprendizagens ao longo da vida. Está dividida em cinco áreas funcionais: a área de Leitura e Estudo, a área de Acolhimento, a área de Gestão e Tratamento Documental e a área de Trabalhos de Grupo. Dispõe de ligação à internet, contando, ainda, com uma zona de exposições e uma pequena galeria. A Biblioteca disponibiliza um diversificado conjunto de serviços técnicos e de apoio aos seus utilizadores. Os seus serviços e atividades integram o Projeto Educativo de Escola (PEE). A equipa fixa é composta por uma assistente operacional, a professora bibliotecária, professoras de apoio e a voluntária da leitura. O horário é contínuo e, habitualmente, acompanha o horário de funcionamento da escola.

A Biblioteca Escolar Florbela Espanca possui um fundo documental acumulado ao longo de 32 anos, pensado de forma a servir os seus utilizadores, interesses e necessidades. Conta, ainda, com um vasto espólio particular oferecido pelo patrono, Mestre Manuel Cargaleiro, e por antigos docentes.

Tiago Salgueiro

BORGES, AURÉLIA

Aurélia da Silva Borges de Moura Gomes nasceu em 1915 e morreu em 2015, prestes a completar 100 anos. Era natural da Freguesia de São Tiago Torres Novas e viveu seus últimos dias em um asilo nos arredores de **Lisboa**. Foi aluna e discípula de **Florbela Espanca** tornando-se uma grande amiga da poetisa. Teve contato com Florbela quando era muito jovem, e, desse encontro, começa uma esforçada luta para que o nome de Florbela seja reconhecido. Entrou em desacordo com intelectuais salazaristas, que após a **morte** de Florbela tudo fizeram para evitar a sua consagração e passa anos escrevendo sucessivos artigos sobre ela. Publicou dois livros: *Florbela Espanca e sua obra* e *Escola Florbeliana*, em 1946. Colaborou nos jornais regionais *Voz do Sul*, *Voz do Minho*, no extinto *Diário de Évora*; *Democracia do Sul* e nas revistas *Pensamento*, *Prometeu*, ***Modas & Bordados*** e *Eva*. Utilizou diversos pseudônimos como: Ana Maria Rey; Maria do Loreto, Dr. Young e Leillah Glanovitch, como consta no *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses* (2010). Notabilizou-se na publicação de textos sobre sua professora-amiga, colocando-a no mesmo pedestal dos grandes autores da língua portuguesa. Além dos escritos literários, Aurélia Borges esteve à frente, junto com os defensores da escritora, do movimento para a instalação do seu busto na cidade de **Évora**; além de fundar a dita *Escola Florbeliana*, a que se agregaram muitos leitores e simpatizantes da Alentejana.

Aurélia Borges aprendeu a versejar com Florbela Espanca e graças a ela viu sua primeira poesia publicada. Estudou piano, mas sua paixão era a poesia. Segundo a visão de Borges, Florbela era uma figura extravagante no vestir. Usava chapéus bastante diferentes que causa estranheza nas meninas de então. Sua cor preferida era o lilás ou o roxo, mas suas vestes eram, na maioria das vezes, mais escuras, trazendo sempre um toque pessoal – um lenço ou echarpe de cor roxa. A ousadia de Florbela também transparecia, no tempo do Liceu em Évora, no uso da saia-calção, uma novidade vinda de Paris, o que demonstrava ser ela bastante atenta à **moda**. Também admirava os vestidos bem talhados, com tecidos de valor e bordados - na verdade, mais, segundo Aurélia, pelo tanto de arte que havia neles.

Florbela passou por dois divórcios, em uma época em que esse tipo de separação matrimonial, conquistada pela **República**, era ainda muito pouco praticada, o que acabou por motivar muita calúnia. E, por ser Florbela progressista e por não se conformar com situações contrárias à sua natureza, teria ela sido alvo de muitas perseguições. Inclusive, o seu próprio pai, foi advertido pelos amigos para não a deixar ter aulas com a escritora. Quando Florbela muda-se para o **Porto** e se casa com o médico **Mário Lage**, o contato

de Aurélia Borges com ela se dá através de uma larga correspondência, às vezes bimestral, onde dava notícias à amiga dos versos que conseguia publicar, dos artigos, e sempre solicitava a opinião da poetisa sobre seus trabalhos. Tal contato ocorreu entre 1927 e 1928, ocasião em que Florbela esteve mais voltada para suas questões pessoais, do que sobre a política. No entanto, Aurélia Borges tem a certeza de que ela era republicana e progressista, e que defendia a emancipação das mulheres, tendo participado de alguns grupos com esse interesse. Em depoimento, cuja recolha foi feita por Hortense de Almeida, Borges fala sobre o tempo em que conviveu com Florbela. Conta que ela lhe dava aulas de português, principalmente de literatura; que, mais tarde, ministrou-lhe aulas de francês, o que a tornou tradutora, feito que agradece à escritora. Narra também que, na época, Florbela traduzia romances para a editora Civilização do Porto: “Os temas não valiam muito, mas a linguagem que conseguia dar a tradução enriquecia de tal maneira a forma literária dessas obras que, só por isso, valia a pena lê-las” (BORGES *apud* ALMEIDA, 1976, p. 33). No mesmo depoimento, Aurélia Borges se recorda também de que Florbela recebia uma revista feminina francesa e recortava artigos de seu interesse, e que seguia de perto o que se passava no mundo com relação à emancipação da mulher. Ela afirma que Florbela teve contato com várias feministas estrangeiras e que fizera

uma tradução, para a livraria Civilização, de um livro que foi retirado do mercado pela censura. Ela estava indignadíssima. A obra, escrita por uma mulher, era de grande interesse. Mandou-me uma carta em que se mostrava revoltada pela interdição desse livro. Portanto, posso dizer que ela não estava alheada dos problemas políticos e muito menos dos feministas. (BORGES *apud* ALMEIDA, 1976, p. 35)

Nesse trecho, percebe-se que a poetisa estava engajada politicamente, por exaltar a importância de um livro escrito por uma mulher e, principalmente, por não tolerar a censura, reflexo de uma posição contundente perante o regime político. Quanto aos relacionamentos amorosos de Florbela, Aurélia Borges revela que ela nunca foi dissimulada, que sempre amou verdadeiramente e que jamais ficaria presa a um casamento somente pela convenção ou por obrigação – algo impensável pelos reacionários da época. Também ressalta que, nos últimos anos da sua correspondência com Florbela, a poetisa se encontrava muito doente e, que quando mandava as **cartas**, também enviava dentro dos envelopes um soneto inédito. Nesse ponto, Aurélia não dá detalhes de quais sonetos seriam, se já incluídos ou não em seu último livro **Charneca em Flor** ou no **Reliquiae**, ou mesmo se conservara os originais. Nada fica claro em relação a tal assunto.

Em 2013, Severina Gonçalves lança um livro de poemas “inéditos” de Florbela Espanca – ao todo seis peças. O livro apresenta um estudo introdutório da autora, informando que tais poemas foram cedidos por

Aurélia Borges (“discípula da poetisa na década de 20, século XX e fundadora da Escola Florbeliana”). Parecem, portanto, ser aqueles poemas indicados por Borges. Todavia, tais originais não estão catalogados em nenhum acervo, nem são conhecidos e o volume em pauta possui o título de *Sonetos Inéditos de Florbela Espanca*. Tais sonetos não comparecem em publicação alguma e nem mesmo na correspondência entre Aurélia Borges e Florbela Espanca, pelo menos nas peças conhecidas, que, segundo se sabe, teriam sido tomadas emprestadas por **Guido Battelli** para uma exposição na Biblioteca Pública de Évora (segundo informação de Aurélia Borges), e que, provavelmente, segundo outros, acabaram por ser levadas por ele para a Itália, quando então teriam desaparecido por ocasião de um suposto incêndio na casa do professor italiano, no momento em que sua casa foi bombardeada durante a Segunda Guerra Mundial. Existe um outro problema, já agora formal, apontado pela pesquisadora e estudiosa brasileira **Maria Lúcia Dal Farra**. Segundo ela, os tipos de rimas utilizadas nos 06 sonetos constantes desse livro não condizem com as preferências rimáticas de Florbela, pois ela evitava, desde muito cedo, rimas pobres e com advérbios modais, o que ocorre nos ditos inéditos. Trata-se, sem dúvida, de tópicos poéticos de Florbela as tematizadas nesses poemas, mas, sem os originais, fica impossível comprovar a sua veracidade, muito embora a responsável pelo livro ofereça a seguinte explicação:

Estes seis sonetos, como a eles bem se poderia referir Guido Battelli, são uma verdadeira “Reliquiae”. Neles encontramos o recurso às mesmas temáticas imaginais da intimidade de Florbela, mas agora mais despidas. Não falamos de obras pensadas para publicação, mas de correspondência. Esses sonetos foram enviados pela própria Bela às suas ex-alunas de Lisboa como final de cartas trocadas. (GONÇALVES, 2013, p. 21)

Com o objetivo de conhecer e entrevistar a ex-discípula de Florbela, e de receber de Aurélia Borges algumas respostas, a pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra foi conhecê-la pessoalmente em 1985, mantendo, em seguida, uma correspondência com essa amiga de Florbela – epistolografia depositada hoje nos Reservados da Universidade de Évora. Em nenhum momento tais inéditos lhe foram referidos. Dal Farra esteve em casa de Aurélia Borges por algumas vezes, tendo compartilhado suas pesquisas sobre Florbela. Em carta enviada por Aurélia a Maria Lúcia, em 17-1-1986, Borges contava com 71 anos e, bastante lúcida, mantém uma conversa em alto grau de amabilidade, sinceridade e com um ótimo poder de análise. Estava aguardando que fossem publicadas as famosas *Obras Completas de Florbela Espanca* por **Rui Guedes**, com quem manteve uma discussão acalorada, por discordar de suas falhas de interpretação e observação. De maneira que, à época, quanto à *Fotobiografia*, Aurélia Borges declara que “A fotobiografia (em que eu quase involuntariamente colaborei...) traz a curiosidade de reunir elementos

fotográficos que andavam dispersos. Nela conhecemos várias ‘poses’ de Florbela e dos seus familiares e amigos” (BORGES, 1986).

Na mesma missiva, Borges confessa que teria apreciado muito elaborar a biografia da amiga, mas como dela foi muito próxima e sentimentalmente envolvida, não teria o distanciamento necessário para escrevê-la. Sublinha que aguarda com ansiedade os próximos volumes das *Cartas* e da Biografia de Florbela, que o empresário publicaria em seguida. Acha que a temperatura da crítica possa subir com tal edição, muito embora tenha alertado o Sr. Rui Guedes para as falhas das publicações anteriores.

Ela também demonstra muito interesse em conhecer o andamento dos trabalhos de Dal Farra sobre sua amiga. Acrescenta, ainda, um dado curioso: que o Dr. Vasco Graça Moura, diretor da Imprensa Nacional/Casa da Moeda na altura, esteve muito interessado nessa publicação, mas que Rui Guedes pedia, à época, quatorze mil contos mais os custos de impressão e publicação, e que a administração da Imprensa Nacional achou a proposta exorbitante, de maneira que, embora ele tenha diminuído o preço, foi apenas a Livraria Dom Quixote que a publicou, e por valor inferior. Essa publicação lhe causa tremendo desprezo e revolta, como Aurélia Borges assegura, por esses “abutres” que tentam transformar a vida de Florbela num “pasto de Hienas”. Considera todos esses fatos irônicos, pois que, quando viva, Florbela sequer conseguiu tirar algum proveito da sua obra, nem mesmo um proveito moral, tendo se cansado de bater a tantas portas para ter seus livros publicados. Malgrado tudo, ao ver o nome de Florbela reconhecido, Borges se pergunta olhando para o passado: “Fiz algo que mereça o ter nascido? me respondo: sim, pelo menos ajudei a não deixar Florbela no anonimato, não a deixei ficar presa à “lei da morte” – como disse Camões” (BORGES, 1986). Aurélia termina a carta esperando ter vida e olhos para ler o que Rui Guedes irá publicar sobre Florbela, e que “se algo for injurioso ou mistificador, eu já lhe disse frontalmente que sairia a terreiro e comigo mais Alguém, até de certo peso social e intelectual” (BORGES, 1986). Fica patente, pois, aqui, a promessa de defesa perene da sua querida amiga.

Em uma segunda carta enviada em 15-10-1986 para Maria Lúcia Dal Farra, Aurélia Borges se desculpa pela depressão em que se encontra em virtude do agravamento da doença de seu marido. Agradece àquela as cópias das resenhas sobre as *Obras Completas* publicadas por Guedes, que muito a sensibilizaram. Ela os recebera com entusiasmo e admiração: “Querida Maria Lúcia, você disse das Obras Completas tudo quanto eu senti e muito melhor do que eu saberia dizer – porque o disse com a cabeça fria e toda a autoridade da sua cultura e admiração por Florbela” (BORGES, 1986). Em seguida, agradece, em seu nome e de Florbela, pela compreensão e pelo trabalho científico e literário produzido pela pesquisadora brasileira; também concorda que as obras que caem no domínio público levam deveras um

“tombo”, pois que ficam à mercê das editoras e da má interpretação de biógrafos, que visam apenas à parte comercial, esquecendo-se do mérito que possuem. Mais uma vez, nessa segunda carta, Aurélia Borges revela estar revoltada com o Sr. Rui Guedes. Justifica que ele se aproveitou de uma entrevista que ela lhe dera, apenas para deturpar os fatos. E declara:

E sabe o que também me revoltou e revolta? É que da minha ingênua entrevista com o Sr. Rui Guedes ele tenha extraído (eu diria que quase a minha revelia) não só material para o seu trabalho como a apropriação do meu nome para o vincular ao mesmo, com o pretexto de me fazer “agradecimento público”! Porém espero que a minha saúde, vida e vista ainda me permitam vir a pôr “os pontos nos iis”. (BORGES, 1986)

Em outra carta enviada à pesquisadora brasileira, em 10-9-1989, Aurélia Borges procura responder às questões que aquela lhe endereçara sobre Madame Carvalho e **Júlia Alves**. Mas, antes que entre no assunto em pauta, volta a referir-se ao empresário:

Creia, querida amiga, que estou totalmente de acordo com tudo o que diz sobre a malfadada edição do Rui Guedes, lamentando que, à minha revelia, ele lhe tenha associado o meu nome – o que nem sequer me ocorreu que ele faria, depois da conversa longa e um tanto dura e intransigente que eu tivera com ele – que foi tão hábil que me arrebatou informações quase sem eu dar por isso, até a foto que reproduz na “fotobiografia” (a única de Florbela que consegui da época que lhe interessava e que fotografou aqui mesmo, em minha casa, de um pedaço que eu conservava e já tão desbotada que nunca pensei que desse o que deu: melhor que o original). (BORGES, 1989)

Ela se dera conta de que, ao fim e ao cabo, Guedes a usara para fins comerciais. E pede, em seguida, que Maria Lúcia continue nessa caminhada em defesa de Florbela, porque demonstra confiança na pesquisadora brasileira: “Por tudo isto eu lhe peço que não desista do seu valioso trabalho, porque creio que será o único sério, desapaixonado e definitivo que se fará sobre a malograda e infeliz Florbela Espanca” (BORGES, 1989). E retoma o assunto em questão. Ela se lembra de ter conhecido pessoalmente Júlia Alves, embora tivesse tido muita dificuldade em encontrá-la, o que se deu apenas uma vez, tendo lhe mostrado alguns postais de Florbela e algumas fotos. Afirma que jamais passou por sua cabeça que Júlia Alves fosse uma “invenção” – como dizia Rui Guedes. O fato é que nunca ninguém nem lhe confirmou ou desmentiu que Júlia Alves fosse de fato a subdiretora da revista *Modas & Bordados*, pois que nos números dessa época só aparece o nome de Madame Carvalho. Portanto, essa questão continuou sem solução. Em outro trecho da carta, Aurélia Borges diz ter descoberto, por um amigo de Florbela que cursou com ela a **Faculdade de Direito de Lisboa**, que seu grande amor fora José Schmidt Rau, ainda que o empresário Rui Guedes o negue. Borges acredita que as relações entre Florbela e esse seu colega poeta não passara de puro platonismo, portanto, de ato não consumado, e que, no

entanto, “eu creio que esse foi o seu grande amor, porque foi platônico e não lhe deu o desgosto da ‘brutalidade da posse’” (BORGES, 1989).

Em outra carta, em 02-4-1990, Aurélia Borges volta ao assunto sobre Madame Carvalho e Júlia Alves, reafirmando estar no mesmo beco sem saída acerca dessa questão, uma vez que não conseguiu nenhuma notícia relevante que mudasse tal cenário. Mas Borges relata que estranha muito o fato de só se conhecerem, da correspondência entre Florbela e Júlia Alves, aquelas cartas escritas entre 1917 e 1918, e, assim mesmo, apenas as de Florbela para Júlia, sendo que das de Júlia Alves à Florbela não se sabe da existência de nenhuma – o que cria um grande mistério. E, nessa carta, Aurélia está indignada. Considera que, depois que o nome de Florbela se tornou famoso, utilizaram um poema dela até em um anúncio de televisão - o soneto “Se tu viesses ver-me”. O que ela julga mesmo um ultraje, uma vergonha e até uma profanação. Faz uma crítica veemente àquilo que cai em domínio público, chamando a esse mercado de “pasto de abutres”, de senhores sem escrúpulos, apontando que Florbela jamais aprovaria tal uso de seus versos...

Aurélia prossegue seus comentários a Maria Lúcia Dal Farra observando que jamais poderia imaginar que o “caso Florbela” permanecesse sempre em voga e com tanto impacto nos meios literários e na mídia. E faz uma ressalva quanto ao papel de Guido Battelli nisso tudo. Segundo ela, malgrado tudo, se ele não tivesse vindo a **Portugal**, provavelmente hoje em dia ninguém conhecesse o nome de Florbela. Donde entende-se que se deve agradecer a ele por seu empenho em divulgar a obra da alentejana. Por último, pede a Maria Lúcia que continue a perseverar na missão que acredita não ter mais saúde para continuar. Recomenda à amiga Dal Farra que permaneça sempre com seus estudos e com a mesma ideia de dar à Florbela Espanca o seu devido reconhecimento. Borges também trabalha, nessa altura, pelo lançamento de um selo comemorativo à Florbela, e escreve um pleito assinado por diferentes autoridades aos Correios Portugueses, solicitando-o. Todavia, a resposta lhe chega um ano mais tarde, e, claro, é negativa. Aliás, a batalha de Aurélia Borges contra as **detratações** dirigidas a Florbela é inestimável. Por exemplo, num artigo de 1976, ela escreve na *Revista Modas & Bordados*, com a chamada “Aurélia Borges depõe contra uma calúnia”, em relação à acusação de incesto que pairava, então, na relação de Florbela com seu irmão **Apeles Espanca**, dirimindo quaisquer dúvidas sobre o assunto. O artigo tem por título “Florbela Espanca - A relação entre dois irmãos”.

Seu importante desempenho também é reconhecido pelo crítico espanhol José Carlos Fernández:

As aulas de poesia portuguesa que Florbela dava deviam ser inesquecíveis e muito significantes para as suas discípulas, que eram muito jovens. Uma delas, Aurélia Borges, consagrou a sua vida e literatura e a fazer tributo a Florbela, escrevendo uma das primeiras biografias da poetisa. (FERNÁNDEZ, 2012, p. 165)

Nessa obra, o autor refere que Guido Battelli andou a recompilar todos os documentos e cartas de todos os conhecidos de Florbela, dentre elas, por exemplo, a correspondência com a sua discípula Aurélia Borges. E o autor cede espaço para um artigo assinado por ela (trata-se do artigo de *Jornal da Amadora* n. 1509, de 02-12-2010), onde a estudiosa exalta, de certa forma, Guido Battelli, porque foi a partir da publicação que ele faz das obras de Florbela que seu nome finalmente aparece para o grande público. E o exorta, mesmo que as alterações e a falta de cuidado permeiem a referida publicação. Lembra ela que, na década de oitenta, por outro lado, tudo o que se conseguiu reunir de Florbela foi publicado... a peso de ouro, enquanto a escritora, ela mesma, jamais recebeu, de uma editora, algum centavo por toda a sua obra. E, Aurélia Borges conclui que

Parece que sou eu a única vivente que contactou com Florbela (a Bela, para os familiares e amigos). É a mim que cabe essa honra e uma viva saudade que expando recordando-a nos media e esperando que depois de mim haja quem também a faça recordar ao mundo, pois Florbela Espanca foi uma poetisa quase desconhecida enquanto viva, embora da mesma época em que alguns nomes de poetas femininos eram homenageados e festejados e de quem hoje ninguém se lembra – nem sequer nas mais recentes Antologias da Poesia Portuguesa. “Sic transit gloria mundi” (assim passa a glória deste mundo) como disse o filósofo Platão – e muito acertadamente! (BORGES *apud* FERNÁNDEZ, 2012, p. 328)

Bibliografia

- ALMEIDA, Hortense de, *Um depoimento de Aurélia Borges – Vida e Morte de Florbela*, 1976.
- ANTUNES, Vitor, Uma poetisa Torrejana Discípula de Florbela Espanca, in *Revista Almonda*, 03 mai. 2015.
- BORGES, Aurélia, Florbela Espanca por Aurélia Borges, in *Pensamento*, Porto, 15-12-1938.
- BORGES, Aurélia, Florbela Espanca, As relações entre dois irmãos, Aurélia Borges depõe contra uma calúnia, in *Modas & Bordados*, n. 3350, de 14-7-1976, p. 15.
- BORGES, Aurélia, *Carta a Maria Lúcia Dal Farra* 17-1-1986, Espólio da Universidade de Évora.
- BORGES, Aurélia, *Carta a Maria Lúcia Dal Farra* 15-10-1986, Espólio da Universidade de Évora.
- BORGES, Aurélia, *Carta a Maria Lúcia Dal Farra* 10-9-1989, Espólio da Universidade de Évora.
- BORGES, Aurélia, *Carta a Maria Lúcia Dal Farra* 02-4-1990, Espólio da Universidade de Évora.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, estudo Introdutório, apresentações, organização e notas, in ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto* (contos, cartas, diário), estudo introdutório, apresentações e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- FERNÁNDEZ, José Carlos, *Florbela Espanca, A vida e a Alma de uma poetisa*, prefácio de António Cândido Franco, Lisboa, Edições Nova Acrópole, 2012.
- FERNÁNDEZ, José Carlos, Florbela Espanca, a poetisa do amor, in *Revista Nova Acrópole*, 2013, pp. 01-12, disponível em <<https://www.nova-acropole.pt>>, acesso em 10 mar. 2022.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas Inéditos de Florbela Espanca*, cedidos pela professora Aurélia Borges, organização e estudos introdutórios de Severina Golçalves, Lisboa, Editora Nova Acrópole, 2013.
- GOOR, Iracema, *Um Território Chamado Florbela*, tese, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2021.

Iracema Goor

BOTTO, ANTÓNIO

António Botto (1897 – 1959), poeta, dramaturgo e contista, publicou, nas palavras de **Fernando Pessoa**, umas das mais belas obras estéticas da poesia portuguesa, *Canções* (1921), e se envolveu, juntamente com Raul Leal e **Judith Teixeira**, em 1923, numa das maiores polémicas da literatura portuguesa, que ficou conhecida como o episódio da “Literatura de Sodoma”. Os livros *Canções* (Botto), *Decadência* (Teixeira) e *Sodoma Divinizada* (Leal) foram apreendidos pelo Governo Civil de **Lisboa**, instalando uma censura devido às temáticas de cariz homo e lesbo eróticas, que iam na contramão da ascensão do conservadorismo.

A relação de António Botto com **Florbela Espanca** dar-se-á com a inclusão de um poema da poetisa na *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*, publicada em 1944 e organizada em conjunto com Fernando Pessoa. Essa obra vinha sendo projetada desde 1920 e após a **morte** de Pessoa, em 1935, Botto deu seguimento ao projeto incluindo mais alguns poemas (dentre os quais os versos de **José Régio**, Augusto Pinto, Francisco Bugalho, João de Barros, Alfredo Guisado, **Vitorino Nemésio**, Carlos Queiroz, Miguel Torga, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis), sem saber, evidentemente, se Pessoa também os selecionaria. Contudo, na lista dos poemas escolhidos após a morte de Pessoa, não figura o soneto de Florbela. Sendo assim, partimos do pressuposto que tanto Botto quanto Pessoa selecionaram e concordaram com a inclusão do poema florbeliano para a edição, pois tal escolha se deu numa altura em que Pessoa ainda estava vivo e participando ativamente do projeto da antologia. Sobre tais escolhas, os organizadores justificam o seguinte:

Esta Selecta, ou Antologia, de poemas portugueses modernos deve ser entendida como a escolha daqueles que nos pareceram não só os melhores, senão também os mais representativos, entre os que foram escritos em certo período – em o período literário português a que conviemos connosco em chamar moderno” (BOTTO; PESSOA, 1944, p. 09).

O poema florbeliano publicado na *Antologia* sob o título de “Soneto” (p. 185) fora intitulado por Florbela de o “VII” do conjunto de versos inspirado em **Camões** – “Hem hum não querer mais que bem querer”, publicado em *Charneca em Flor* (1931). O dito soneto é o último a figurar na *Antologia* e o único de autoria feminina. Segundo a análise de Carlos J. F. Jorge, sobre essa peça em específico, nota-se que:

O fascinante, neste poema, é o modo como (...) Florbela constrói (ou reconstrói) a figura assombrosa da fractura que sempre a torturou: a terra, as paisagens ctónicas, as sombras fúnebres, representando a inevitabilidade da morte; a torre, a capacidade de luta, a

ascensionalidade do sonho-ideal – ambos num antagonismo aparentemente insolúvel. (JORGE, 1997, p. 234)

Assim, **Cláudia Pazos Alonso** e Fabio Mario da Silva chegam à conclusão de que, neste poema, “é pela imagem postural construída redundantemente sobre as figuras ideologizantes dos quartetos que ela propõe aquilo que Durand chama a ‘junção caduceana’” (ALONSO; SILVA, 2013, p. 201).

Uma outra ligação de Botto com Florbela pode ser constatada numa carta contida no espólio do autor localizado na Biblioteca Nacional de **Portugal**. Lá se encontra curiosamente não o original, mas, transcrita pelo punho dele, uma epístola de Florbela a ele enviada. O bizarro é que no espólio de António Botto deparamo-nos com diversas outras **cartas** que não possuem o original destinado ao autor, mas sim as cópias desses documentos, redigidas por ele mesmo, como, por exemplo, uma carta que Fernando Pessoa, supostamente, lhe enviara em 1927 (cota E 12/731). O manuscrito em causa (cota E12/549), transcrito por Botto, intitula-se “Uma carta de Florbela Espanca”, e é datado de 20 de janeiro de 1923, no mesmo ano e mês de publicação da segunda obra da poetisa, **Livro de “Sóror Saudade”**, impresso em 03 de janeiro de 1923. É uma epístola que revela um tom de intimidade, e um agradável encontro que ocorrera na casa de Maria Izabel, altura em que Florbela recebera as *Canções* pelas mãos do próprio autor, livro que ela considera “uma dádiva maravilhosa” e lhe revela:

é para lhe confessar que desde há muito eu procurava merecer, de si, aquela amizade que neste momento se me afigura inevitável. Admiro-o, lendo-o, deslumbrantes, os seus versos. Sofrendo a mesma angústia que neles palpita e tentando compreendê-lo, eu preparava-me, afinal, para merecer o intensíssimo prazer espiritual recebido.

Ora, até 1923, Botto publicara *Trovas* (1917), *Cantigas de Saudade* (1918), *Cantares* (1919), *Canções do Sul* (1920) e o mais famoso dos seus livros, o *Canções* (1921), e não há nenhuma carta de Florbela – pelos menos das que nos chegaram até hoje –, na qual ela se refira a seus autores e obras prediletas, que sequer mencione Botto. Portanto, é estranho que, mais especificamente sobre o livro *Canções*, assim opine Florbela nesta suposta carta: “Considero-os uma expressão de Beleza acima da própria Beleza e da própria Poesia. Não são portugueses, são universais e da humanidade”.

Tal discurso (transcrito por Botto), nessa carta de 1923 atribuída a Florbela, é muito parecido com o que Fernando Pessoa vai proferir em defesa do amigo, na *Contemporânea*, em julho de 1922: “essa obra se distingue com facilidade da obra de qualquer outro poeta, português ou estrangeiro – todos, que possam ver, o podem ver. Já não é tão fácil explicar em que consiste, distintivamente, essa diferença.” (PESSOA, 1980, p. 07). Pessoa considera que em *Canções* podemos encontrar o único exemplo de realização literária, até aquela altura, de ideal estético, referindo alguns conceitos sobre a beleza,

prazer, numa defesa às temáticas homoeróticas da obra. Assim, essa Florbela ali situada acabaria, também, sem tocar diretamente no tema, por – se de fato é da sua lavra tal missiva! – apresentar um discurso semelhante em defesa da obra e, conseqüentemente, em favor do amor homossexual.

Há outra passagem da carta que parece ser muito familiar ao discurso florbeliano, na qual ela revela os seus anseios ao interlocutor:

nunca dei um passo, ansiosamente, para alcançar fosse o que fosse – ainda o que mais intensamente tenho desejado [...] A minha maior preocupação é merecer. O resto é com o destino. E a verdade é que raras vezes deixamos de ter o que soubemos merecer.

E encerra a epístola a referir que “sou, verdadeiramente, sua amiga e admiradora fervorosa”.

Evidentemente, há trechos da carta que se assemelham ao discurso florbeliano e, certamente, devido à polêmica que se envolveu Botto com a “literatura de Sodoma”, Florbela supostamente sabia de sua existência e de sua famosa obra, nem que tivesse sido apenas pelos jornais. Aliás, segundo **José Emídio Amaro**, Florbela frequentava em Lisboa lugares boêmios, alguns deles em que certamente Botto circulava:

Florbela frequentava lugares mundanos sem se fazer notar – o chá da Bertrand, as praias da Figueira da Foz e do Estoril. Frequentara também a casa da pintora Maria Adelaide Lima Cruz, que recebia nas quintas-feiras às 5 da tarde; também o salão literário de Branca da Gonta Colaço (filha de Tomás Ribeiro), onde se encontravam sempre Albertina Paraíso, Maria de Carvalho, Maria Cândida Parreira, Laura Chaves, Beatriz Delgado, Fernanda de Castro, Oliva Guerra, Virgínia Victorino. Através desses autores, ficamos também a saber que Florbela teria conhecido “os artistas rebeldes de *Orpheu* e *Portugal Futurista*”, não se deixando, no entanto, “cativar dos ritmos da chamada poesia nova”. (AMARO, s.d., p. 174)

Contudo, por cautela, ao não encontrarmos qualquer menção ao autor na obra da poetisa e sem o original da carta, não teríamos como comprovar a autenticidade da epístola e a profunda amizade e admiração de Florbela por Botto, como também não o teríamos do contrário. De resto, a figura do poeta sempre despertou nas pessoas fascínio e repúdio e, em virtude das suas constantes mistificações (histórias delirantes sobre a visita que teria recebido, em Lisboa, de Mário de Andrade, Gide ou Proust; da sua improvável amizade com Nijinski ou Lorca, etc.), da dificuldade em manter os amigos (que eram simultaneamente seus infaustos credores), para além da sua acidez crítica – não se sabe ao certo qual a razão desse excêntrico procedimento, cujas provas foram encontradas no seu acervo, adotado na transcrição de cartas. Abandonando Portugal em 1947, o poeta migra para o Brasil, tendo vivido em São Paulo, Niterói e no Rio de Janeiro, onde morreria atropelado na Avenida de Copacabana. Fizera amigos junto aos intelectuais brasileiros, que bem o acolheram, mas Botto acabou mergulhando numa vida degradante que o

conduziu quase à pobreza completa. Depois de sua morte, sua viúva Carminda Rodrigues sobreviveu graças a uma pensão que lhe atribuiu o governo brasileiro. Seus restos mortais, trasladados posteriormente para Portugal, receberam, na ocasião do seu sepultamento no Cemitério do Alto de São João, a presença de José Régio, Luís Amaro, **Natália Correia** e David Mourão-Ferreira, por exemplo.

A partir de tais dados, o leitor decidirá da autenticidade da carta de Florbela filtrada por Botto. De qualquer modo, mesmo que esta tenha sido ficcionada pelo poeta, o fato de Florbela se achar presente no seu espólio deixa entrever a real importância que ele atribuía à poetisa, demonstrando, por essa via de pensamento, o seu desejo de ter sido seu interlocutor – o que não é pouco!

Bibliografia

- AMARO, José Emídio, *Evocação Lírica de Florbela Espanca*, in ESPANCA, Florbela, *Cartas de Florbela Espanca [Evocação Lírica de Florbela Espanca]*, Lisboa, Gráfica Boa Nova, s.d., pp. 138-194.
- ALONSO, Cláudia Pazos, SILVA, Fabio Mario da, *Notas*, in ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, Obras Completas de Florbela Espanca, Lisboa, Editorial Estampa, 2013, pp. 149-207.
- BOTTO, António, *Canções*, com estudo crítico de Fernando Pessoa, Lisboa, Editorial Presença, 1980.
- BOTTO, António, *Poesia*, edição e organização de Eduardo Pitta, Lisboa, Assírio & Alvim, 2018.
- ESPANCA, Florbela, 1, 1923, Lisboa, aut., nota: transcrição de A. B., documento manuscrito do espólio de António Botto, cota E12/5149.
- JORGE, Carlos J. F., A retórica do feminino em Florbela Espanca: um universo 'fêmea', in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de dezembro de 1994), Lisboa, Vega, 1997, pp. 227-235.
- MARTINS, Ricardo Marques, Florbela e Botto: Canções Trocando Olhares, in DAL FARRA, Maria Lúcia; FRANCO, António Cândido; SILVA, Fabio Mario; VILELA, Ana Luísa (org.), *Florbela Espanca – o espólio de um mito / Callipole. Revista de Cultura, Número Especial*, Lisboa, Edições Colibri/ Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2012, pp. 251-260.
- PESSOA, Fernando; BOTTO, António, *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*, Coimbra, Editorial Nobel, 1944.
- PESSOA, Fernando, 1, 1927, Lisboa, nota: transcrição de A. B., documento manuscrito do espólio de António Botto, cota E12/731.
- PESSOA, Fernando, António Botto e o ideal estético em Portugal, in *Contemporânea*, nº 3, Lisboa, julho, 1922.
- PESSOA, Fernando, Estudo crítico, in BOTTO, António, *Canções*, com estudo crítico de Fernando Pessoa, Lisboa, Editorial Presença, 1980, pp. 07-16.

Fabio Mario da Silva

BUSTOS

A ideia da implantação de um busto em homenagem a **Florbela Espanca**, logo após sua **morte** em 08 de dezembro de 1930, partiu inicialmente de **Celestino David**, correspondente em **Évora** do maior periódico português da época, o *Diário de Notícias* de **Lisboa**. A poetisa falecera e era quase desconhecida em sua própria terra, de modo que seus apoiadores desejavam fazer-lhe justiça. Para a realização desse empreendimento, Celestino David e **António Ferro** – este último, editor do referido periódico e contemporâneo de Florbela na **Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa** – iniciaram uma campanha para arrecadação de fundos, à qual aderiram amigos da poetisa, admiradores, feministas e remanescentes da ala progressista republicana. Os defensores da colocação do busto na cidade de Évora ficaram conhecidos posteriormente como o **Grupo Pro-Évora**. A subscrição foi aberta e divulgada pelo *Diário de Notícias* no ano de 1931. O busto foi esculpido em mármore por Diogo de Macedo e o pedestal, onde o monumento seria assentado, construído pelo arquiteto Jorge Segurado. Mais do que uma simples homenagem, a “novela morosa” – termo utilizado por **Maria Lúcia Dal Farra** (ESPANCA, 1995, p. 20) – que envolveu o busto, posto que passou a sofrer toda a sorte de embargos até sua instalação em 1949, foi emblemática da polêmica instaurada em torno da vida e da obra da poetisa, simbolizando as sanções expressas ao modelo **feminino** por ela representado. Dal Farra ressalta que a homenagem a Florbela desagradava à moral salazarista e elucida:

Uma coisa é pedir aos cidadãos tradicionalistas de Évora que leiam sua obra, que identifiquem nela raízes regionais e que se apiedem da infelicidade de sua autora. Bem outra é sugerir que apoiem a iniciativa de um monumento público, a ser levantado, seja na cidade em que viveu, seja naquela onde nasceu, à mulher a quem não aprovam os costumes, as atitudes irreverentes dos dois divórcios e três casamentos, cuja morte é suspeita [de suicídio], e cuja obra, longe de destacar-se das circunstâncias dissolutas da sua existência, é, antes de mais nada, como o admite David através de Battelli, o seu *testamento*, o seu *missal de paixão*! (DAL FARRA, 2007, pp. 190 -191).

Um dos principais apoiadores da homenagem à Florbela, António Ferro, é cooptado pelo regime salazarista; torna-se Secretário da Instrução Pública e passa, então, a impor embargos à colocação do busto. Em 02 de julho de 1936, o **Grupo Pro-Évora**, mesmo já tendo realizado despesas com o transporte e preparação do plinto no qual o busto seria fixado, teve a licença para a construção dos alicerces do pedestal revogada pela Câmara Municipal. Ressalte-se que essa mesma licença havia sido concedida há menos de um mês, em 05 de junho. O busto foi posteriormente recolhido aos porões do Museu Regional de Évora à espera da autorização para o seu levantamento.

Segundo Bomfim (2009, p. 106), citando António Bartolomeu Gromicho, o ministro da Educação chegou a alegar que “a sepultura ainda estava muito quente” para tal homenagem. Com a proibição, as cidades de **Vila Viçosa** e **Matosinhos** passaram a disputar a cessão do busto por parte de Évora, ainda que o embargo se estendesse a todo o império português. Essa disputa, que ocupou diversas páginas dos jornais da época, deveu-se ao fato de a poetisa ter nascido em Vila Viçosa, mudado ainda criança para Évora – onde passou a maior parte de sua vida – e falecido em Matosinhos. A reivindicação do busto para essa última cidade foi defendida pelo padre Nuno Sanches e pelo poeta Alberto de Serpa, com o apoio do próprio escultor do busto, Diogo de Macedo, pois este supunha que o monumento havia sido renegado pelo *Grupo Pro-Évora*.

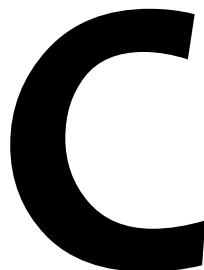
E o busto, por fim, foi colocado silenciosamente por seus apoiadores no Jardim Público de Évora em 18 de junho de 1949, passados dezenove anos desde sua concepção. Mesmo depois de instalado, o plinto foi camuflado com trepadeiras a fim de que fosse evitada sua demolição (BOMFIM, 2009).

De acordo com Leite (2018), há no **Alentejo** dois bustos em homenagem póstuma a Florbela Espanca, sendo um em Évora e outro em Vila Viçosa. O busto de Vila Viçosa foi esculpido pelo luso-chinês Raul Xavier, com pedestal do arquiteto Raul David, e inaugurado em 17 de maio de 1964, na mesma data de inauguração do mausoléu no qual foram colocados os restos mortais da poetisa.

Bibliografia

- BOMFIM, Renata, *Vozes femininas: A polifonia arquetípica em Florbela Espanca*, dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: as primeiras apropriações da obra e da biografia, in BUENO, Fátima et al, *Literatura portuguesa: História, memória e perspectivas*, São Paulo, Alameda, 2007, pp. 183-199.
- DAVID, Celestino, Florbela Espanca, poetisa alentejana, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 14-12-1930, p. 15, compulsação, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- DAVID, Celestino, Charneca em flor, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 25-01-1931, p. 13, compulsação, recolha e digitalização por Maria Lúcia Dal Farra.
- ESPANCA, Florbela, *Florbela Espanca*, organizado por Maria Lúcia Dal Farra, Rio de Janeiro, Agir, 1995.
- LEITE, Jonas Jefferson de Souza, *De Florbela às Florbelas: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade), Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2018.

Aline Cajé Bernardo



CAMÕES, LUÍS VAZ DE

Ler o diálogo entre a escrita de **Florbela Espanca** e a lírica de Luís Vaz de Camões é enveredar pelo caminho em que se alternam **amor** e **dor**, binômio incontornável na poesia de ambos os poetas. Inscrito na tradição clássica, o verso florbeliano assume uma erótica escamoteada na poesia camoniana de cariz platônico, raras vezes matizada pela instância corporal. Segundo **Cláudia Pazos Alonso**, Florbela procura obstinadamente uma legitimidade simbólica à criatividade feminina, por isso ela seria uma espécie de irmã imaginária de Camões (2012). O soneto camoniano “transforma-se o amador na cousa amada” termina com a reivindicação da forma humana, física, dado excelentemente usado por Florbela. A fórmula camoniana “mas esta linda e pura semideia// (...) está no pensamento como ideia: (e) o vivo e puro amor de que sou feito,/ como a matéria simples busca a forma.” Florbela dá vida ao desejo ardente em versos como “Frêmito do meu corpo a procurar-te,/ febre das minhas mãos na tua pele” (*Charneca em Flor*). Em “Volúpia”, o eu lírico oferece o “corpo prometido à morte” e os “beijos de volúpia e de maldade”.

Se Camões ousou, nas glosas e quadras, fazer uma referência mais direta ao erótico, mantendo a produção sonetística no domínio da idealização do intangível, a poetisa alentejana utiliza essa mesma forma para dar voz ao desejo exacerbado, à fome da carne. Os séculos que separam a Florbela Espanca do cantor que imortalizou em versos as conquistas portuguesas não

impediram uma aproximação estreita entre esses dois poetas do amor, da **saudade** e do desejo. Para este registro, destaque-se o tributo prestado pela poetisa a Camões, ao epigrafar o bloco dos 10 sonetos de *Charneca em Flor* (1931), com o verso “He um querer mais que bem querer”, introdutor do conhecido soneto “Amor é fogo que arde sem se ver” (conhecido pelo primeiro verso, suprimindo assim a falta de um título). Os sonetos ali enfeixados revelam a exaltação amorosa, na sua maioria, a busca, muitas vezes inglória, do amor verdadeiro, os sonhos malogrados, bem ao modo da lírica camonianiana. Segundo Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva (2015), desse conjunto de sonetos, o I e o V dialogam diretamente, visto que “À semelhança do “Soneto I”, o amado é aqui encarado como fonte de salvação, detentor do poder de arrancar o sujeito lírico “dos pântanos da vida”. A metáfora da água estagnada contrapõe-se, no remate do soneto, à das “cristalinas águas” que jorram da montanha, decorrentes da proteção masculina.

Do livro **Trocando Olhares** (1915-1917), o soneto “Vozes do mar” traz uma referência explícita ao autor de *Os Lusíadas* (1580). Interrogando o mar sobre receios, anseios de amargura ou cantos d’epopeia, o soneto caminha para a evocação do poeta nos versos finais: “Talvez a voz do Portugal antigo/ Chamando por Camões numa saudade!” (17-6-1916). As referências não param aí. No soneto introdutório do desaparecido *Parnaso de Luís de Camões*, o último verso indica o amor como condição para o entendimento dos versos do livro: “segundo amor tiverdes/ tereis o entendimento dos meus versos”. Florbela convoca os “irmãos na Dor, os olhos rastos de água/ Choraí comigo a minha imensa mágoa/ lendo o meu livro só de mágoas cheio!...” Para além dessas referências, o desengano amoroso, a saudade, o amor sem medida, a inconstância amorosa, são tópicos de uma lírica cuja fonte, somada a outras águas, é a poesia camonianiana.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, “Como eu sou vossa Irmã, ó meu Irmãos!...”: Florbela, irmã simbólica de Camões, in ESPANCA, Florbela, *Livro de “Soror Saudade”*, Obras Completas de Florbela Espanca, Lisboa, Editorial Estampa, 2012, pp. 17-34.
- ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario da, Notas, in ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, Obras Completas de Florbela Espanca, Lisboa, Editorial Estampa, 2013, pp. 149-207.
- CAMÕES, Luiz de, *Parnaso de Luiz de Camões: Edição das poesias lyricas consagrada à comemoração do Centenário de Camões*, edição Ferreira de Brito, Porto, Imprensa Internacional, 1880.
- ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, organização, notas e estudos de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

Zuleide Duarte

CARTAS

As cartas de **Florbela Espanca** têm sido um rico material para os pesquisadores descobrirem quem eram os seus interlocutores, os autores lidos por ela, sua personalidade forte e inquietante. Também para se conhecer seus projetos literários e como os seus livros poderiam e deveriam ser publicados. A carta, por fazer parte de um gênero íntimo, vem carregada de valores e de verdades que só poderiam se deixar conhecer ao interlocutor a quem dirige. Fato é que, ao longo dos anos, esse gênero foi se tornando cada vez mais procurado por pesquisadores em busca de uma melhor compreensão do autor a ser estudado.

No tocante à epistolografia florbeliana, **Maria Lúcia Dal Farra**, em *Afinado Desconcerto* (2002), dá a conhecer todo o histórico referente às cartas publicadas da poetisa.

Em 1931, **Guido Battelli** publica *Cartas de Florbela Espanca à Dona Julia e a Guido Battelli* (Coimbra, Livraria Gonçalves): 07 cartas à amiga **Júlia Alves** e 12 cartas endereçadas ao próprio Battelli – mas tais missivas contém montagens, interpolações, mais tarde descobertas por **Agustina Bessa-Luís** (1979), ou seja, adulteradas pelo autor. Em 1940, Costa Leão publica a *Futura célebre carta a Apeles*. No ano de 1946, são publicadas no *Florbela Espanca e sua obra*, de **Aurélia Borges**, 07 cartas endereçadas a “José”, inéditos de correspondência amorosa. Em 1948, são dadas a conhecer 32 cartas em *Florbela Espanca*, de **Carlos Sombrio**: 01 pertencente à Madame Carvalho da Revista **Modas & Bordados** (de *O Século*), além das 07 anteriores e de outras 26 à amiga Júlia, em que se podem conhecer os projetos poéticos da autora.

Ainda em 1948 e 1949, **Celestino David** publica mais 41 cartas em *O Romance de Florbela Espanca*, no qual descreve em caráter romanesco fragmentos de novas cartas a Guido Battelli, que não correspondem com o livro de cartas editado pelo professor italiano. Como, em 1941, foi possível conhecer as cartas originais depositadas na Biblioteca Pública de **Évora** por Battelli, torna-se viável constatar os absurdos impostos às correspondências. São 23 endereçadas ao professor italiano e 01 manuscrita por Florbela, mas assinada por Maria Amélia Teixeira da Revista **Portugal Feminino**. No ano de 1949, **Azinhel Abelho** e **José Emídio Amaro** editam mais 52 cartas de Florbela, sendo 49 inéditas. Em 1954, **Augusto D’Esaguy** publica uma carta inédita de “**Sóror Saudade**”. Prosseguindo essa cronologia, em 1965, **Maria Alexandrina**, na obra *A Vida Ignorada de Florbela Espanca*, publica uma carta endereçada a **Américo Durão**. Já em 1976, *No Clube das Donas de Casa* é estampada a primeira carta dirigida a **António Guimarães**.

Depois, em 1986, o empresário português **Rui Guedes** publica, pela Dom Quixote, os volumes *Cartas (1906-1922)* e *Cartas (1923-1930)*. Inéditas são: 03 cartas do acervo de **Túlio Espanca**, 05 cartas da família **Alberto Moutinho**, 04 cartas da família de **Milburgs Ferreira** e 02 cartas do espólio de **Raul Proença**. No mesmo ano, Viale Moutinho publica uma carta inédita de Florbela dirigida ao pai – o autor faz várias observações à publicação de Rui Guedes.

Em 1987, Maria Lúcia Dal Farra, escreve uma resenha (sobre os dois volumes de Rui Guedes) na revista *Colóquio Letras* n. 99 (pp. 109-111). Nela, a pesquisadora esclarece várias dúvidas sobre a publicação das cartas trazidas à baila por Guedes, além de fazer um breve histórico sequencial dos acontecimentos, elucidando várias contradições entre os autores que editaram as referidas cartas. Prosseguindo, em 1995, a editora Bertrand aproveita a passagem do centenário do nascimento de Florbela (08-12-1984) apresentando toda a sua obra, deixando por último o volume *Cartas e Diário* com organização, introdução e notas de Rui Guedes. No ano de 2002, Maria Lúcia Dal Farra publica a obra *Florbela Espanca, Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário)* com estudo introdutório, apresentações, organização e notas da sua lavoura, pela editora Iluminuras. Tal trabalho é relevante, pois traz análises consistentes da obra da poetisa, incluindo as cartas. Depois, em 2008, Dal Farra publica a obra *Florbela Espanca. Perdidamente – Correspondência amorosa – 1920-1925*, pela editora Quasi/Câmara Municipal de **Matosinhos**. Será a primeira vez que essa correspondência chegará ao público leitor. Contém 23 cartas inéditas de Florbela ao Alferes António Guimarães. Em 2012, a pesquisadora brasileira publica a mesma sequência da correspondência amorosa entre Florbela e Guimarães, desta vez pela editora Iluminuras, do Brasil: *Florbela Espanca – Sempre Tua*.

Do conjunto epistolar de Florbela é patente uma extensa interlocução com o pai, homem que muito ama e admira. Será com ele que expressará constantes alegrias, agonias e os maiores pesares. Nesse trecho de carta enviada em 13 de agosto de 1927, a poetisa escancara toda a **dor** de sua alma pela morte de seu tão adorado e amado irmão **Apeles**:

A gente é muito forte, já que não endoidece nem morre depois de um pavor assim. Eu cá estou ainda, vivo, ando, falo, depois das horas de martírio como não pode haver outras nesse mundo (...). Eu choro o meu maior amor, o meu orgulho, metade da minha alma. Perdemos muito, pai, perdemos muitíssimo. (...) E o que mais desejaria agora era que a vida fosse bem curta já, para todos nós que perdemos o melhor que tínhamos. (ESPANCA, 2002, p. 191)

Muitas são as cartas escritas aos amigos, mas é com Júlia Alves que a poetisa tem uma intimidade epistolar muito evidente, mesmo sem conhecê-la pessoalmente. Dessa forma, Florbela mostrará à amiga um pouco da sua personalidade e a forma sagaz de interpretar as mulheres de sua época. Na

carta endereçada à Júlia, em 22 de agosto de 1916, vê-se que os interesses da artista não são moldados pela sociedade da época:

Eu não sou em muitas coisas, nada mulher; pouco de feminino tenho em quase todas as distrações da minha vida. Todas as ninharias pueris em que as mulheres se comprazem, toda a fina gentileza duns trabalhos em seda e oiro, as rendas, os bordados, a pintura, tudo isso que eu admiro e adoro em todas as mãos de mulher, não se dão bem nas minhas, apenas talhadas para folhear livros que são verdadeiramente os meus mais queridos amigos e os meus inseparáveis companheiros. (ESPANCA, 2002, p. 223)

A poetisa abre caminhos para a criação de uma imagem que, logo de início, destoa de um **feminino** convencional. Assim afirma não ser a mulher esperada pela sociedade, que nada aprendeu dos finos trabalhos e das prendas relativas ao mundo das mulheres.

De outro lado, Florbela também sabia dos riscos que corriam seus originais, e por isso guardava cópias deles, abrangendo inclusive a impressão e a revisão de seus textos, conforme observa-se na carta a Guido Battelli de 28-10-1930:

(...) apressei-me a tratar de tudo, e já dei os versos a copiar à máquina, para ficar com uma cópia do original que lhe vou enviar, assim que o homenzinho se dignar terminar a tarefa. Tenho receio que se percam no correio, por isso desejo ficar com ela (...) os sonetos são, se não me engano, 52, e a ordem é aquela em que lhos envio. Acho bem o formato do livro. A capa branca toda, muito simples, apenas com o nome do livro e o meu em letras vermelhas ou azuis (...). Agora eu gostava mais de que ficassem as duas quadras de cada soneto dum lado da folha e os dois tercetos do outro lado. Fica o soneto menos duro, lê-se melhor. (ESPANCA, 2002, p. 292)

Esta carta refere-se ao seu último livro ***Charneca em Flor***, publicado postumamente em 1931. Salta aos olhos a preocupação de Florbela quanto à disposição do soneto: as quadras de um lado, os tercetos de outro; ao perfeccionismo em suprimir o que não considerava bom.

As cartas de **amor** endereçadas ao segundo marido, o Alferes António Guimarães, também merecem um destaque especial. Através delas obtêm-se diversas facetas da poetisa. São nessas cartas que se encontra uma Florbela que ama perdidamente, que espera pelo amado, como quem espera pelo próprio ar que respira. Na carta de Évora, em 14 de janeiro de 1921, lê-se o seguinte trecho:

(...) Tem cautela contigo, meu pequeno, vê não te constípes; não te aconteça mal, pelo amor de Deus que eu morria doida, meu amor! Cautela com os carros elétricos e com as mulas más e com os cavalos. Lembra-te que és a razão de minha vida que és mesmo toda a minha vida. (ESPANCA, 2002, p. 160)

Essa carta demonstra uma mulher completamente apaixonada, extremamente cautelosa com seu amor, como diz: “Lembra-te que és a razão

de minha vida”, frase essa, que será a semente para um dos versos do poema “Fanatismo” em seu quarteto inicial, conforme análise certa de Maria Lúcia Dal Farra (2012, p. 161). As cartas dirigidas a Guimarães, alternam-se entre a paixão e a espera desesperada para ter o amado junto a si.

Bibliografia

- ESPANCA, Florbela, *Cartas 1906- 1922*, obras completas de Florbela Espanca, vol. V, Rui Guedes (org.), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986a.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas 1923-1930*, obras Completas de Florbela Espanca, vol. VI, Rui Guedes (org.), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986b.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário 1911-1930*, organização, introdução e notas de Rui Guedes, 2ª.ed, Bertrand, Lisboa, 1995.
- ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto: Contos, cartas, diário, estudo introdutório*, apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- ESPANCA, Florbela, *Perdidamente - Correspondência Amorosa 1920-1925*, prefácio de Inês Pedrosa, e estudo de Maria Lúcia Dal Farra, Porto, Quasi/Câmara Municipal de Matosinhos, 2008.
- ESPANCA, Florbela, *Sempre Tua: Correspondência amorosa 1920-1925*, organização Maria Lúcia Dal Farra, Iluminuras, São Paulo, 2012.

Iracema Goor

CARVALHO, JOÃO BOTTO DE

João Botto de Carvalho (1900 – 1960), advogado e escritor, nutria grande interesse pelo **cinema**, fato que o levou a atuar como diretor da revista *Imagem* – Tribuna Livre de Cinema (1928) e a tornar-se, em 1930, sócio-gerente da Sociedade Geral de Filmes. Esteve também ligado ao início da atividade radiofônica em **Portugal**. Era republicano, foi colaborador do jornal *O Mundo* e chegou à Assembleia Nacional do Estado Novo, exercendo o mandato de deputado entre 1938 e 1942. Dentre suas obras publicadas, encontram-se *Sol Poente* (1919), *Paraíso Perdido* – Conferência Acerca do Divórcio (1936), e *José Maria d'Eça de Queiroz e Aquela Senhora Nua que Dizem Ser a Verdade* (1946?). A relação de Botto de Carvalho com **Florbela Espanca** tem início na **Faculdade de Direito de Lisboa**, em 1918. Tal relação manifesta-se especialmente no diálogo literário que se observa na obra *Sol Poente* (1919), na qual se encontra o longo poema “A Princesa incompreendida”, dirigido à Poetisa:

A PRINCESA INCOMPREENDIDA

Para a senhora DONA FLORBELA DALMA

Eternamente incompreendida e misteriosa
E dolorida e caprichosa
E impaciente
Caminha no jardim fantástico da Vida,
A Princesinha doente.

Leva caídas e desmaiadas
E adormecidas e descoradas,
Ao longo do vestido,
As suas mãos de Morta, transparentes.
Frias e tão esguias, como um lírio caído,
As suas mãos doentes.

O rosto erguido ao céu, olhar no céu,
Em busca dum fulgor que não existe,
Eterna incompreendida e sempre triste,
Banhada no luar como num véu,
Perde as noites em sonho, perde os dias,
E não encontra nunca as suas alegrias.

(...)

E quente e sensual, nervosa e esteta,
Constantemente irrequieta,
Sensual e ardente.
Tem um buço negro impertinente
E sombras de veludo sobre o peito.
Deseja qualquer coisa que não vê

Que não sabe o que é e não conhece.
 Faz versos que ela anima e que ela aquece,
 E sente os versos que lê.
 (...)
 Frio e esguio, num de seus pulsos,
 Finos, nervosos, convulsos,
 Terrível, pequenino e inapagável
 O primeiro sinal dum suicídio em vão...
 Firme, inalterável,
 Como a vontade sublime e acesa
 Da Princesa
 Desolação.
 (...)
 E distraída, incompreendida e misteriosa
 E dolorida e caprichosa,
 A meditar, o olhar vago,
 Ao pé dos cisnes e do repuxo
 Que orvalha as folhas do buxo...
 ... Passa o resto da noite ao pé do lago... (CARVALHO *apud* ALONSO, 1997)

É provável que o poema de Botto de Carvalho tenha inspirado o soneto “Princesa Desalento”, que Florbela Espanca publica no **Livro de “Sóror Saudade”** (1923):

Minh'alma é a Princesa Desalento,
 Como um Poeta lhe chamou, um dia.
 É revoltada, trágica, sombria,
 Como galopes infernais de vento!

É frágil como o sonho dum momento,
 Soturna como preces de agonia,
 Vive do riso numa boca fria!
 Minh'alma é a Princesa Desalento...

Altas horas da noite ela vagueia...
 E ao luar suavíssimo, que anseia,
 Põe-se a falar de tanta coisa morta!

O luar ouve a minh'alma, ajoelhado,
 E vai traçar, fantástico e gelado,
 A sombra numa cruz à tua porta... (ESPANCA, 1999)

O poema de Botto de Carvalho elege como motivo literário uma figura feminina comumente associada ao sujeito empírico de Florbela Espanca: a de uma mulher melancólica, distante e inacessível. Imagem que coincide com a que se apresenta nos versos da poetisa, especialmente no **Livro de Mágoas**. Neste livro, o procedimento poético impregnado de **dor**, de mágoa, resultado da ausência de sentido da vida e do mundo, está vinculado à melancolia, “atestando uma alma de luto” (BARROS, 2012), refletindo um sujeito que declara: “Sou a crucificada... a dolorida...” (ESPANCA, 1999).

Botto de Carvalho expressa também sua admiração por Florbela Espanca ao atuar em defesa da poetisa, exaltando as qualidades da sua produção literária. Exemplo disso é o texto que escreve em resposta ao artigo assinado pelo senhor A. de A. (1923), no qual este faz a seguinte declaração: “Depois que Virgínia Victorino se revelou com os ‘Namorados’ uma das mais perfeitas poetisas do amor, cultivando magistralmente o soneto, logo uma chusma de inspiradas meninas começou dedilhando a lira...” O artigo de A. de A. (1923), uma recensão crítica ao *Livro de “Sóror Saudade”*, acusa a influência de *Namorados* sobre a segunda obra de Florbela Espanca: “Se nos seus versos não há uma originalidade que nos assombre, porque eles se ressentem de influências, e a maior é a da poesia dos ‘Namorados’...” Conservado por Florbela Espanca no seu dossiê de recortes de imprensa, o artigo de Botto de Carvalho, assinado apenas B. de C. (1923), esclarece a equivocada afirmação de influência: “(...) em junho de 1919 foi publicado o primeiro livro de Florbela Espanca, cuja forma literária era absolutamente a mesma do que há dias apareceu. E então ainda os ‘Namorados’ não tinham saído a público, ainda Virgínia Vitorino não era a ‘grande poetisa da atualidade’”.

Confrontando o valor literário das obras das duas poetisas, o autor questiona: “Quais as razões que elevam a obra de Virgínia Victorino acima da de Florbela Espanca?” (1923). Ele próprio aponta os possíveis motivos do sucesso de Virgínia Vitorino:

E assim antes do aparecimento da sr. ^a D. Virgínia Victorino já existia a mesma chusma de inspiradas meninas, a mesma chusma de que a citada poetisa faz parte e na qual ficaria rolando, como as outras se os deuses, um dos quais o sr. A. de A., não tivessem deliberado que aquilo é que era bom, que assim é que se devia fazer poesia, e que a sr. ^a D. Virgínia Vitorino devia trepar às culminâncias máximas, aureolada, extática, multiplicando-se e reproduzindo-se em edições. (CARVALHO, 1923)

A ausência de uma relação direta entre as obras das duas poetisas é confirmada por uma rápida análise da produção futura de tais escritoras. Florbela Espanca, que ainda em *Trocando Olhares* já exalta o **amor** sensual, transgride, em sua poesia posteriormente publicada, especialmente em *Charneca em Flor*, os paradigmas histórico-literários impostos à mulher, ao expor a sensualidade feminina de um ser que assume a imagem de sujeito na relação amorosa. **Virgínia Victorino**, por sua vez, conserva em suas obras futuras o mesmo modelo que caracteriza *Namorados*. Seguindo até o esgotamento esse modelo que atende às expectativas de grande parte da crítica de sua época, Victorino desfruta de muita notoriedade, enquanto Florbela Espanca se mantém à margem do cânone literário desse período. No entanto, enquanto Florbela Espanca é atualmente referida pela crítica como uma das mais importantes poetisas portuguesas, o nome de Virgínia Victorino raramente é citado, mesmo nos manuais de história literária portuguesa.

Bibliografia

A. de A., *Ilustração Portuguesa* (jornal), 10-2-1923, p. 190, compulsção, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

BARROS, Eliana Luiza dos Santos, Luto e melancolia: dimensões do Livro de Mágoas (estudo introdutório), in ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, Lisboa, Editorial Estampa, 2012, v. 1, pp. 29-39.

CARVALHO, João Botto de, O senhor A. de A. e as poetisas portuguesas, [s.n.t.], [1923], disponível em: <http://purl.pt/272/2/iv1_artigos_terceiros.html, acesso em: 18 ago. 2007>.

CARVALHO, João Botto de, A princesa incompreendida, in ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997, pp. 249-250.

ESPANCA, Florbela, *Poemas de Florbela Espanca*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1999.

Clêuma de Carvalho Magalhães

CASTRO, EUGÉNIO

Os primórdios da trajectória literária de Eugénio de Castro (1869 – 1944) caracterizam-se logo por traços de vocação precoce e incomodada que, *mutatis mutandi*, serão análogos em **Florbela Espanca** ou em que esta se haveria de rever. Aos treze anos (1882) desdobra-se já em múltiplas iniciativas, ainda que sem rumo definido. O jornalista e o contista, que depois só temporariamente voltará a ser, e o poeta, que terá longa e nobilitante carreira, manifestam-se com adolescente exuberância em lances que reencontramos em Florbela n’O Estudo, gazeta de estudantes liceais, numa *Folha Literária* e n’A Musa. Desde 1883 faz anunciar um volume de *Rítmicas* e em 1884 torna-se autor de maior fôlego, quer colaborando n’O *Panorama Contemporâneo*, quer publicando pequenas colectâneas; surgem fragmentos de uma *Epopéia do Calvário* e de uma *Camoniana*, as elegíacas *Cristalizações da Morte* e as *Canções de Abril* tributárias de João de Deus, depois *Jesus de Nazaré* (1885), *Per Umbram* (1887) e *Horas Tristes* (1888).

Mais promissor parecia, porém, o dom de apropriação fónico-rítmica que o jovem autor revelava nas versões que, como tantos outros então faziam com menos recursos formais, apresenta do Intermezzo de H. Heine; mais intrigante se tornava o folhetim *Visões de Haschisch* com sua busca baudelairiana do “natural excessivo”; e mais importante era o processo de maturação e adestramento em que aquele dom e essa busca insuspeitadamente se inseriam. Chega então o momento da viragem radical, com a exemplar determinação de caminho pessoal a que Florbela não podia ficar indiferente: tendo em vias de publicação um volume de *Novas Poesias*, com “Censura” prologal de João de Deus e ilustrações de Columbano, Eugénio de Castro resolve repudiar essa obra lírica de assegurado, mas convencional, sucesso, para tomar “o expresso da Originalidade” e se tornar, mediante séria assimilação dos pré-rafaelitas britânicos, o pioneiro de nova ordem estético-literária sobre a convergência de dois estilos epocais – o **Decadentismo** predominante e o **Simbolismo** adjacente.

Em breve, além de ser (com *Oaristos* e seu prefácio, 1889), o introdutor programático da nova estesia da crise finissecular, Eugénio de Castro impõe-se como figura de proa da poesia da tensão decadista/simbolista (*Horas, Silva, Belkiss, Sagramor*, etc.) – enaltecido por D’Annunzio e pelo Ruben Darío de *Los Raros*, sabendo fazer-se muito apreciado em França e na Bélgica, em Espanha e na América Latina – e mantém-se grande criador de imagens e sábio artista (*Constança*) quando transita para o revivalismo classicizante e para a integração neo-romântica.

Como *pro tempore* ressaltou de apoios críticos e de paródias, de controvérsias e de disputas polémicas, Eugénio de Castro afirma-se então o primeiro e modelar representante da figura do “esteta”, desde as *Visões de Haschisch* de 1887 até às *Poesias Escolhidas* de 1902 — e com um exercício rigoroso de apuro expressivo e de modulação dos matizes em cada fase visados, como anteciparam estudos de René Poupard. Florbela atentou neste exemplo de apuro artífico e cultivou-o na medida em que tal lho permitia um contexto cívico-cultural e estético-literário adverso àquele paradigma esteticista e na medida em que tal se revelava compatível com a disparidade congénita da sua personalidade pulsátil.

A profusão imagística e o jogo métrico e rimático desse auge “novista” de Eugénio de Castro tocaram o adestramento estilístico-formal de Florbela Espanca, mas como se no poeta da *Sombra do Quadrante* estivesse já, como na prosa de sagesa tardia de Maeterlinck, a decantação de uma réplica de Baudelaire e Verlaine, de Albert Samain e Rubén Darío – poetas de diferente grandeza cujo convívio deixa repetidas marcas na sua obra, ora disseminadas no corpo dos poemas, ora patenteadas em **epígrafes**.

Assim também acontecerá na relação intertextual com Eugénio de Castro que, todavia, não poderá obstar ao fluxo autêntico do diferente ânimo do canto florbeliano, mais vibrante e assomado, quase agónico, entre fogachos ardentes e quebras lamentosas. Quando em 1919 Florbela Espanca consegue finalmente concretizar o anseio de publicar um livro de poemas, coloca-o sob a égide sintomática de uma epígrafe de Eugénio de Castro (embora contrabalançada pelo apelo à ternura de outra epígrafe de Verlaine): “Procuremos somente a beleza, que a vida / É um punhado infantil de areia ressequida, / Um som de água ou de bronze e uma sombra que passa...”. Sem embargo desse tributo, Florbela tentava então abrir caminho para uma nova estética da **dor**, como perspectivou **Maria Lúcia Dal Farra**, mas sobre o pressuposto originário da predestinação excepcional; e de tal modo procede que *Livro de Mágoas* imprime já iniludíveis marcas de singularidade aos estigmas que a crise decadentista e o seu esteticismo compensatório inocularam na sensibilidade neo-romântica das primeiras décadas do século XX, por entre convulsões político-ideológicas e assomos de frivolidade *Belle Époque*.

Mas a produtividade textual de Eugénio de Castro estende-se por um bom meio século e o seu valor, tal como o alcance do seu legado, só podem ser ponderados com justeza quando reequacionarmos o nosso horizonte de recepção do *thesaurus* da obra **poética** com o seu enquadramento na intervenção literária e cultural do autor — informada e versátil, incomodada e estimulante, ainda quando incerta entre a ruptura “novista” e o reequilíbrio “tradicionalista”.

É no quadro desta continuidade que se afirma como dominante da obra de Eugénio de Castro não apenas o fascínio da beleza (natural e composta, em maquillage baudelaireana) dos corpos – *leitmotiv* apropriado por Florbela, especialmente em registo narcísico –, mas sobretudo a preeminência e a perenidade da beleza artística – que comparecerá no horizonte da obra florbeliana, mas já vulnerabilizando o estatuto que lhe atribuiu Eugénio de Castro, onde se afigura quase suficiente para garantir o sentido e a bondade da existência humana, mas sem impedir a gradativa impregnação da sua poesia por um sentido cristão da Vida, no plano moral e na perspectiva escatológica.

Com efeito, se à obra oitocentista de Eugénio de Castro se pode aplicar a chave hermenêutica preferida por Silva Gaio para *Tirésias* (1895), vendo nessa alegoria eglogal a expressão do artista “que vive da visão íntima e exclusiva da sua arte”, não escasseia a lídima, embora diversa, prossecução desse princípio na obra novecentista, até “O Pé de Mármore” de *Descendo a Encosta* (1924). Nesse âmbito se realçam os matizes de prossecução e de divergência entre o modelo castriano e a incoercível deriva florbeliana.

A dívida da literatura portuguesa em relação a Eugénio de Castro perante o seu exemplo de continuado e esclarecido esforço de revitalização temático-formal é indissociável da dívida da cultura (literária e cívica) nacional perante a sua constante lição do valor ético do labor artístico. O insuspeito João de Barros, caudilho dos neo-românticos vitalistas, mentor e praticante da literatura de formação naturista e de intuítos emancipalistas, de acordo com a ideologia cientista e o redentorismo laicista, tão antinómica das implicações ideológicas da obra de Eugénio de Castro quanto do seu estrutural esteticismo cosmopolita, sempre exaltou contudo nessa obra castriana a modelar poesia de busca da Beleza pelo desejo e apregoou, décadas a fio, a exemplaridade ética do empenhamento artístico do autor de *Oaristos*. A trajetória de maturação da jovem Florbela Espanca passa também por apreço similar e retira dessa lição o que se lhe vai revelando propedeuticamente compatível com a progressiva consciência da sua vocação e a aquisição de recursos artíficos que ela exige para se cumprir, ao mesmo tempo que a terá ajudado a desprender-se das episódicas tentações de poesia civicamente *engagé* (quer pelas recorrentes tendências libertárias, quer pela exaltação nacionalista republicana por alturas da Grande Guerra).

É também a esta luz que se devem refractar certas constantes da obra de Eugénio de Castro, que em boa parte decorrem dos vínculos entre o “**orgulho**” e o valor da criação artística de “beleza” - e que serão os de maior impacto na auto-formação do regime literário e do mito pessoal de Florbela Espanca, mais intuitiva e natural, e por isso mesmo menos esteticista e menos sujeita aos riscos de academismo. Na verdade, ambos derivam do pundonor e da força ética com que a obra de Eugénio de Castro ilustra a convicção

resgatadora da superior valia e da perenidade da beleza artística, depois de se erguer sobre a tensão permanente de dois vectores: de um lado, a vibratibilidade sensual perante o mundo, o ímpeto de euforia naturalista e de gozo erótico (que em Florbela ganhará uma feição mais de expressividade libidinal) e, do outro lado, o reprimir daquela euforia por uma visão pessimista da existência terrena, a contenção daquele impulso hedonista pela experiência da labilidade e perecibilidade das fruições terrenas, o minar do ardor sensual pelo agudo e dolorido sentimento da usura da beleza natural e da força vital às mãos do fluxo insustentável do Tempo (que em Florbela parecerá decorrer mais da intercadência vivencial, ainda que conotada por episódicas alusões a tendências de pensamento moderno).

A feição insólita da poesia de Eugénio de Castro não reside apenas no estilo, na prosódia, na linguagem. Nem o seu carácter instigante se circunscreve à excentricidade de motivos, ambientes e figuras. Constantes nessa obra, por via temática e por via imagística, o fascínio do exotismo no tempo e no espaço e o assédio do fabuloso e do maravilhoso, do feérico e do horrendo, desempenham modernas tarefas retóricas em inédita sondagem da descentrada subjectividade no contexto finissecular e simbólica iniciação ao sentido esotérico da condição humana. Com efeito, as vozes exóticas e os “*glamours of syntax*” (como diria A. E. Carter), de par com os motivos estranhos e os estilemas rebuscados, conectam-se com a função propiciatória que no discurso “novista” de Eugénio de Castro cabe aos “raros vocábulos”.

Para lá dos efeitos da precisão lexical de inspiração baudelaireana (na exploração dos valores conotativos latentes em variações diacrónicas e sincrónicas da língua, mas ao mesmo tempo na exploração de virtualidades polissémicas) e da então propalada “instrumentação verbal” (na exploração musical do potencial sugestivo dos recursos fónico-rítmicos e do código prosódico-versificatório), os “raros vocábulos” visam provocar um efeito de estranhamento e propiciar um enriquecimento da plurissignificação co-textual, que por seu turno promoveria o antiautomatismo perceptivo e a deslocação para novo universo de discurso.

Em simultâneo, aqueles elementos variamente excêntricos actuam como oblíqua manifestação das quimeras e dos monstros subliminares. Sob disfarce precioso ou execrável, com máscara rútila ou medonha, por transferência feiticista ou encaminhamento ritual, vive fundamentalmente dessa ascensão inédita do subliminar toda uma vertente decisiva da obra de Eugénio de Castro, que se ergue em *Oaristos* e *Horas* (“A Cisterna Fiel”, “Pelas landes, à noite”, “Um cacto no Pólo”, “Balada”), sobe de *Silva* a *Interlúnio* (“Asilo”, “Baile de máscaras”, “Nocturno”, “Semper eadem”, “Os Tísicos”, “Superbia”, “Interlúnio”), culmina nos passos e factores de emergência brugheliana das obsessões e dos interditos em *Belkiss* (no ritualismo sacral e cruento, no fantástico aterrador de espectros e seres monstruosos, na

pressão oracular e ominosa de Zophesamin), prolonga-se nas alusões emblemáticas da semifrustrada originalidade estrutural de *Salomé* (como argutamente apontou M. S. Lourenço em *Os degraus do Parnaso*) e depois declina pelas pulsões contrárias de *Saudades do Céu* (geradas tanto sobre a metamorfose decadentista do titanismo romântico quanto sobre a reconhecimento simbolista da plenitude originária), pelo onirismo hartmanniano de *Constança*, etc.

Todo este legado de Eugénio de Castro à vindoura literatura modernista é, entretanto, indissociável quer da profusa e fulgurante imagística, quer da versatilidade fónico-rítmica e rimática. Apesar do pendor derradeiro para o academismo, esses dons, que lhe granjearam, em versos de Henrique de Vasconcelos e de António Sardinha, o cognome de “pastor de Rimas” e de “príncipe coroado de imagens”, fecundam ainda o palimpsesto de muita poesia do primeiro Sá-Carneiro e de outros modernistas. Aliás, essa receptividade modernista a certos aspectos da baudelairiana primazia do Novo na obra oitocentista de Eugénio de Castro teria ainda mais abertas razões de surgir se os escritores de *Orpheu* e de *Presença* conhecessem os ousos, sem cabal prossecução embora, a que entre *Horas* e *Silva* o seu autor se entrega.

De facto, durante segunda deslocação para **Lisboa** em 1892 – 1893, Eugénio de Castro não se acomoda no seu recente estatuto de “Arauto e Rei” do novo período literário. É certo que continua a compor poemas congêneres, que consolidarão tão recente e fulminante proeminência com o insuperável capital simbólico que constituirá em 1894 a publicação num só ano de três obras tão ricas como *Silva*, *Interlúnio* e *Belkiss*. Ao mesmo tempo, porém, empenha-se de outro modo no jornalismo cultural, numa deriva incomum de rotação de signos estéticos e de exploração de territórios de escrita e de figuração artística. Outras vezes, Eugénio de Castro retorna ao domínio do poema em prosa, não só dando a conhecer excertos do anunciado volume *Safira*, mas tentando levar por diante o estímulo programático de uma “Advertência” que projectava para a prosa a requintada e musical renovação temático-formal já actuante na escrita versificada.

Finalmente, enquanto consolida o rejuvenescimento de formas poéticas pré-renascentistas, ensaia inédita experiência prosódico-versificatória, em vários textos que por ironia ou por má consciência vanguardista conglomeram sob o título “Prosas”. Assim surgem os poemas “Asilo da Mendicidade”, “A Aleijadinha” e “De Toledo para o Mar”, que julgariam realizar-se em verso livre e de facto oscilam entre o versilivismo e uma construção heterométrica até aí inigualada em ousadia ou em mestria; e sobretudo assim surge o poema nesse sentido mais extraordinário (e, talvez por isso, nunca recolhido em livro): uma “Lapidação das Açucenas”, que representa o momento em que Eugénio de Castro e a poesia finissecular portuguesa estão mais próximos da

rara consubstanciação do símbolo como signo autenticamente simbolista (críptico e intuitivo, alógico e analógico) com o autêntico verso livre (unidade de som e de pensamento alheia ao princípio silábico).

Entretanto, o substrato mitográfico e a figurada discursividade bucólica da **tradição** clássica e do humanismo renascentista, sob a mediação do ascendente mirandino e camoniano, revelavam-se cada vez mais cativantes para o insustido pendor alegorizante da antropologia literária do autor, particularmente na vertente de poesia dramática. Assim acontece, com desinibida evidência mas incómoda e contingente salvaguarda da coerência orgânica, no período finissecular de orientação decadentista e simbolista (sobretudo desde que, entre 1894 e 1896, trabalha em poemas que só recolherá na colectânea *Depois da Ceifa*, publicada em 1901, mas já de prefácio redigido em 1897). Após as *Poesias Escolhidas* de 1902, a presença de elementos temático-formais de origem clássica ganha outro vulto, porque recebe outro enquadramento estético-literário, dada a debilitação dos valores daqueles esteticismos finisseculares.

Ironicamente, porém, mesmo quando se deixa inquinar pelo academismo, essa tarda poesia de Eugénio de Castro ilustra fenómeno muito relevante para a inteligibilidade sistémica da nossa literatura não-orfaica do primeiro quartel do século XX. Ironicamente, também, mesmo resistindo a enfatizar adesão metaliterária e temático-formal à poética do **Neo-Romantismo**, bem como a assumir papel de notoriedade na projecção pública das suas correntes, Eugénio de Castro demonstra significativa sintonia com as manifestações europeias da *crise dos valores simbolistas* (M. Décaudin).

Estabelece um insofismável marco de parametrização evolutiva da sua obra com o volume das *Poesias Escolhidas* em 1902 — ano que, em rigor, constitui termo *a quo* do novo período literário, com factos como a edição póstuma das *Despedidas* de **António Nobre** e de outras obras derradeiras dos estilos epocais finisseculares, e com, por outro lado, a publicação da *Revista Nova*, primeiro grande periódico afecto ao Neo-Romantismo vitalista e emancipalista. Em contrapartida, Eugénio de Castro fixa outro insofismável marco de sinalização derradeira da sua criatividade poética com o volume *Chamas duma candeia velha* em 1925 — termo *ad quem* da hegemonia neo-romântica.

Bibliografia

- CIDADE, Hernâni, *Tendências do Lirismo Contemporâneo*, 2ª ed., Lisboa, Portugalíia, 1939.
GUIMARÃES, Fernando, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, INCM, 1990.
LOPES, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, Lisboa, INCM, 1987.
PEREIRA, José Carlos Seabra, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, CER, 1975.

PEREIRA, José Carlos Seabra, No centenário de Oaristos: Em prol de Eugénio de Castro – A ética do esteticismo, in *Colóquio/Letras*, 113-114, 1990, pp. 68-88;
PEREIRA, José Carlos Seabra, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VII: Do Fim-de-Século ao Modernismo, Lisboa, Verbo, 1995, especialmente pp. 20, 45-48 e 368-370.
PEREIRA, José Carlos Seabra, *História da Literatura Portuguesa*, vol. 6, Do Simbolismo ao Modernismo, Lisboa, Alfa, 2003, pp. 19-45, 231-232.
PEREIRA, José Carlos Seabra, *As Literaturas em Língua Portuguesa*, Lisboa, Gradiva, 2019.
PIMPÃO, Álvaro J. da Costa, *Gente Grada*, Coimbra, Atlântida, 1953.
RAMOS, Feliciano, *Eugénio de Castro e a Poesia Nova*, Lisboa, Ed. Ocidente, 1943.

José Carlos Seabra Pereira

CASTRO, FERNANDA DE

No décimo segundo volume de seu *História de Portugal*, Joaquim Veríssimo Serrão (1990) aponta duas “figuras de mulher” como grandes revelações do panorama literário do início do século XX: **Florbela Espanca** e Fernanda de Castro. Conforme a análise feita pelo historiador, é possível afirmar que a obra e a vida das duas escritoras, quase sempre antitéticas, mas, sem dúvidas, complementares, são testemunhos importantes daquele momento histórico. Nas palavras de Serrão, Florbela Espanca, “com um entranhado amor pelo Alentejo natal”, soube como poucos “transplantar para a sua lírica os segredos da terra e as amarguras íntimas, numa linguagem de vibrante e dramática musicalidade” (SERRÃO, 1990, p. 363). Já os poemas de Fernanda simbolizariam, “por um lado, o cântico da vida, e por outro lado, a magoada expressão das desditas humanas com quem se exprime solidária” (SERRÃO, 1990, p. 363).

De modo curioso, algumas aproximações já haviam sido ensaiadas pelas próprias poetisas, cujas trajetórias, tanto biográficas como artísticas, cruzaram-se algumas vezes. Em carta a **Américo Durão**, redigida em **Vila Viçosa**, em 05 de janeiro de 1920, Florbela, com aparente despeito e com afirmado desconforto, comenta a descoberta do namoro do amigo com uma jovem a quem ela faz menção apenas pelas iniciais: “Falava-se de F. C.. Com um grande entusiasmo, descreveu-a muito interessante e falou-me quase com enternecimento da graça da sua linda mocidade, dos seus lindos 19 anos” (ESPANCA, 2002, p. 233). Além de se desculpar por criticar a aparência da rival – para ela Fernanda não era bonita nem elegante; a remetente, com ironia, diz entender o motivo pelo qual Durão preferiria os sonetos da namorada aos da amiga: “Envio-lhe meu último soneto. Juro-lhe que V. tem razão em preferir os da... por todas as razões além daquela que eu já sei há dias” (ESPANCA, 2002, p. 234). Ainda na missiva referida anteriormente, Florbela comenta que os sentimentos a ela oferecidos pelo amigo eram como lilases brancos, muito pálidos e delicados, não serviriam à **Sóror Saudade**, que só acreditava nas flores roxas. Os brancos lilases deveriam ser unidos às rosas vermelhas ofertadas à Fernanda, simbolizando a “loucura de um grande amor” e “a pureza de uma ternura amiga” dedicadas somente à namorada (ESPANCA, 2002, p. 234).

Emblematicamente, talvez também em resposta à Florbela, Fernanda de Castro, de fato, assume a cor vermelha como símbolo de sua alma selvagem e apaixonada. Como afirma David Mourão-Ferreira, Fernanda teria sido a primeira do

país de musas sorumbáticas e de poetas tristes, a demonstrar que o riso e a alegria também são formas de inspiração, que uma gargalhada pode estalar no tecido de um poema, que o Sol ao meio-dia, olhado de frente, não é um motivo menos nobre do que a Lua à meia-noite. (MOURÃO-FERREIRA *apud* CASTRO, 1989, p. 15)

Em entrevista publicada na revista *Ilustração Portuguesa*, no dia 05 de novembro de 1921, Fernanda de Castro afirma que cada alma teria sua cor. As brancas seriam raras, as cinzentas seriam as piores, mas a dela era vermelha. De resto, poesia à parte, ela gostava mesmo era do encarnado, porque lhe ficaria bem, devido a tez morena e os profundos olhos verdes (p. 332).

Sobre o namoro com o “*flirt poético*” de Florbela, em *Ao fim da memória*, Fernanda afirma que todo o caso se resumiria a um inoportuno e bizarro pedido de casamento: “Um dia, Américo Durão escreveu-me uma carta com três palavras apenas: Quer casar comigo?” (CASTRO, 1998, p. 90). Ainda em seu livro de memórias, a escritora assegura ter rememorado uma lacônica resposta ao estranho apaixonado: “A que propósito?”. Após o incidente, Fernanda de Castro e Américo Durão teriam se tornando apenas bons amigos, sem nunca trocar uma palavra sobre o acontecido.

No entanto, em seu livro *Antemanhã*, de 1919, Fernanda de Castro dedica o poema em quadras “Capestre” a Américo Durão. Nele, o eu lírico masculino rememora à amada um episódio de intimidade vivido pelos dois em plena comunhão com a natureza: “À noite no arraial,/ (...) / Dançamos a noite inteira/ (...) / Depois falai-te de amores/ (...) / Ao depois na desfolhada/ Apertei-te nos meus braços,/ Foste a minha conversada,/ Respondeste aos meus abraços” (CASTRO, 1919, p. 30).

Se o namoro com Durão foi efêmero, o casamento com o escritor, jornalista e político **António Ferro** durou uma vida inteira. Fernanda e António se conhecem em 1921 e se casam, por procuração, em 1922, uma vez que o noivo estava no Brasil para proferir a sua festejada conferência, *A idade do Jazz Band*, e para participar da famosa Semana de Arte Moderna. A noiva, que também viajara para apresentar seus poemas, acaba se tornando próxima de grandes nomes do modernismo brasileiro, como Tarsila do Amaral, que, além de pintar um quadro da poetisa portuguesa, escreve crônicas sobre livros publicados pela amiga.

Também ao marido, Fernanda, menciona, em carta, o uso simbólico da cor vermelha, uma celebração à sua descendência goesa: “Tenho, invisível na testa, uma pinta vermelha. Por debaixo das grosseiras roupas ocidentais, uso colado à pele um sari de imponderável seda que julgo azul-pálido. Sinto um desejo imperioso de acariciar o dorso de um tigre” (CASTRO, 2006, p. 147).

Curiosamente, ao contrário de Américo Durão, que teria considerado os poemas de Fernanda superiores aos de Florbela, António Ferro, no mesmo artigo no qual valoriza o trabalho poético de Florbela, sobretudo os sonetos de *Chareneca em Flor*, menospreza a poesia feminina, lida nos salões e nos

chás literários, como era a de Fernanda, como aponta **Cláudia Pazos Alonso** (ALONSO, 1997, p. 32).

Após o episódio envolvendo Américo Durão, Fernanda de Castro e Florbela Espanca permaneceram distantes, ainda que não se ignorassem. Em 1924, Fernanda de Castro, na sua coluna "Crônicas da Cidade", do *Diário de Notícias*, publica o texto "Álbum de retratos", no qual tece um breve comentário sobre a poetisa alentejana: "Florbela Espanca, a Soror Dolorosa, fechou-se no silêncio como num convento..." (Portugal/BN Esp. N10/34). Em 1930, de acordo com o livro de memórias de Fernanda, as duas poetisas teriam estado juntas em um compromisso profissional, a despedida de Maria Amélia Teixeira, diretora do **Portugal Feminino**, que viajaria para Brasil: "a nossa conversa foi amigável, mas completamente banal" (CASTRO, 1998, p. 90). Uma foto de Maria Amélia com as suas colaboradoras registra a "despretensiosa e linda festa de confraternização", e serve como prova documental do último encontro entre Fernanda e Florbela (TEIXEIRA, 1930, pp. 14-15).

Duas semanas após a comemoração, um dos derradeiros enlaces entre as duas ocorreria. Segundo a esposa de António Ferro, Florbela, nas vésperas de sua **morte**, teria passado o dia a procurá-la: "telefonou duas vezes para a minha casa, e falou para a Bertrand e para a Portugália, onde eu ia muitas vezes à tarde" (CASTRO, 1988, p. 89). Mas Fernanda de Castro não chegou a atender nenhum dos dois chamados: "Por um acaso triste, nunca me encontrou, e, em toda a parte, o recado que deixava era o mesmo" (CASTRO, 1988, p. 89). Ainda sentindo o peso do remorso por não ter procurado por Florbela naquela triste ocasião, Fernanda se empenha em ajudar o marido a promover uma campanha nacional para arrecadar fundos para a construção de um monumento com intuito de impedir que a poetisa fosse esquecida: "mal a conheci em vida e agora, depois de morta, Florbela anda comigo" (CASTRO, 1988, p. 89).

No *Diário de Notícias*, de 27 de fevereiro de 1931, Fernanda de Castro, juntamente com Teresa Leitão de Barros e Laura Chaves publicam uma carta que pedia ao diretor, Eduardo Schwalbach, a abertura de uma subscrição a favor da criação do **busto** de Florbela. Além disso, quando a campanha passa a ser organizada pela *Revista Eva*, Fernanda publica um longo artigo, no qual as linhas da articulista são entrecortadas por versos escritos por Florbela, parecendo constituir um diálogo, talvez aquele que não foi possível. Cabe ainda ressaltar que a imagem de uma Florbela "torturada, insatisfeita, doente", de alguém que não "soube viver sem quebrar preconceitos, algemas e correntes", cristalizada pelas palavras de Fernanda, por muito tempo, aguçou o imaginário de muita gente e atraiu a reprovação de tantos outros. Devido a "vozes que diziam que a poetisa era uma mulher com várias fraquezas", o monumento só foi inaugurado no jardim público de **Évora** em 1949, como informado pelo periódico *Notícias de Évora*, de 18 de junho de 1949.

Para a efeméride do trigésimo aniversário da morte de Florbela Espanca, Fernanda de Castro afirma que foi convidada novamente a escrever sobre a poetisa. Fernanda usou como base o artigo feito para a *Revista Eva*, em 1931, mas fez algumas importantes alterações. Florbela ainda foi retratada como uma mulher insubmissa que não fora compreendida pelo seu tempo, mas já não era mais uma alma doente. As transformações das mentalidades ocorridas durante quase três décadas, certamente, fizeram com que Fernanda desmistificasse e humanizasse um pouco mais as recordações que mantinha de Florbela e, sobretudo, com que aplacasse um pouco da sua culpa, já então repartida com as vicissitudes imposta pelo contexto sociocultural do início do século XX, também responsáveis pelo “encontro falhado” das duas. Fernanda, que só morreria em 1994, testemunhou tantas outras transformações sociais e políticas que fizeram com que Florbela fosse considerada um dos grandes nomes da poesia portuguesa.

Bibliografia

- ALMEIDA, Leão Francisco, *Notícias de Évora*, Évora, 18 de junho de 1949.
- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.
- CASTRO, Fernanda de, *Antemanhã*, Lisboa, [s.n.], 1919.
- CASTRO, Fernanda de, Álbum de retratos, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 1924, disponível em <http://purl.pt/272/2/n10/n10_item34/index.html>, acesso em 28 de abril de 2020.
- CASTRO, Fernanda de, Florbela Espanca, in *Eva*, ano 6, n. 304, Lisboa, 07 de março de 1931.
- CASTRO, Fernanda de, A fim da memória, in *Memórias I*, Lisboa, Litografia Original, 1988.
- CASTRO, Fernanda de, *70 anos de poesia: 1919-1989*, Porto, Fundação Eng. António Almeida, 1989.
- CASTRO, Fernanda de, Cartas para além do tempo, in *Obras Completas*, Círculo de Leitores, 2006.
- ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto*, estudo introdutório, estabelecimento de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- GRAÇA. J.J. da Silva (diretor), *Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, n.º 820. Lisboa, 05 de novembro de 1921.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, volume XII (1910-1926), Lisboa, Verbo, 1990.
- SCHWALBACH, Eduardo (diretor), *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 de fevereiro de 1931.

Andreia Castro

CENTENO, YVETTE KACE

Yvette Kace Centeno, poetisa, ficcionista, ensaísta e professora portuguesa, nascida em 1940, em **Lisboa**, associa-se à fortuna crítica de **Florbela Espanca** por ter prefaciado a publicação de um dos volumes de **contos** da autora, **O Dominó Preto**, livro publicado pela Bertrand em 1982. Nesse mesmo período, surgem dois outros volumes com prefácios de **Natália Correia** (*Diário do Último Ano* – 1981) e de **Agustina Bessa-Luís**, que se tornaram, em conjunto com o texto de Yvette Kace Centeno (apesar de serem apenas prefácios), referência para uma reavaliação da obra de Florbela Espanca. De ascendência germânico-polonesa, como docente, Centeno foi a responsável pela criação do Gabinete de Estudos de Simbologia, do Centro de Estudos do Imaginário Literário da Universidade Nova de Lisboa da qual, a partir de 1983, foi Professora Catedrática. No referido prefácio, o que mais chama atenção na argumentação de Yvette K. Centeno é seu estranhamento em relação ao que considera uma visão convencional de Florbela Espanca em sua obra ficcional em prosa, o que, em seu entendimento, não era de se esperar em face da poesia que a havia notabilizado, de caráter francamente transgressor para sua época, sobretudo na imagem que dela se podia depreender em relação à figura feminina. Considera os contos enfeixados em *O Dominó Preto*, com exceção de um, todos como manifestação de uma visão muito convencional da mulher, do casamento e das relações sociais encenadas, que, muitas vezes, reforçaria uma visão moralista da condição da mulher na sociedade. Para Centeno, o conto que escapa a esse julgamento, e o mais bem realizado do livro, é “O Crime do Pinhal do Cego” que, em sua construção, conseguiu ultrapassar o esquematismo da personagem feminina, que é representada como uma pessoa que deixa transparecer seus desejos sexuais e suas paixões, escapando da estereotipia para compor um quadro menos convencional. A maior profundidade na criação das personagens desse conto, como ressalta a prefaciadora, talvez esteja ligada ao espaço em que coloca a trama (a **charneca** alentejana, também presente e tão significativamente simbólica na obra **poética** de Florbela Espanca). Entretanto, parece ser importante destacar um aspecto central acerca do texto de *O Dominó Preto*, como, de resto, de praticamente toda a obra de Florbela Espanca.

A edição prefaciada por Yvette K. Centeno trata da primeira edição desses contos e, como se sabe, tudo o que foi publicado postumamente contou com a colaboração duvidosa, do ponto de vista do estabelecimento do texto, de seus editores, nem sempre sendo integralmente respeitados os originais. Não é, portanto, de Yvette Centeno a responsabilidade sobre o

texto dos contos, mas sobre a leitura crítica que apôs ao texto que lhe foi apresentado: esta ressalva, então, não é à crítica literária e à brilhante ensaísta, mas à confiabilidade do texto sobre o qual trabalhou. Embora a estrutura geral dos contos não tenha sido substancialmente modificada, parece prudente indicar que edições novas do texto de *O Dominó Preto* podem possibilitar uma crítica diversa, por pequenas, porém significativas, alterações dos mesmos textos.

Bibliografia

CENTENO, Yvette K., Prefácio, in ESPANCA, Florbela, *O Dominó Preto*, Amadora, Bertrand, 1998, pp. 09-21.
ESPANCA, Florbela, *O Dominó Preto*, introdução e biografia por Fabio Mario da Silva, São Paulo, Martin Claret, 2010.
ESPANCA, Florbela, *Diário/O Dominó Preto*, organização, notas e fixação de textos de Fabio Mario da Silva, estudos de Fabio Mario da Silva e Isa Severino, Lisboa, Edições Esgotadas, 2019.

Marlise Vaz Bridi

CÉSAR, ÂNGELO

Ângelo César Machado (Resende, 04-3-1900, **Porto**, 12-6-1972) foi o 19º Presidente do Futebol Clube do Porto. Advogado profissional, poeta, jornalista, deputado, ele assumiu a presidência dos Dragões no dia 09-9-1938, cargo que ocupa até julho de 1940. Durante sua gestão, o Clube sagrou-se Bicampeão Nacional (1938-1939 e 1939-1940), tendo conquistado o Campeonato do Porto (1938-1939). Foi também eleito Presidente da Assembleia-Geral do F. C. Porto e, em 17-11-1944, Presidente Honorário dos Dragões. Segundo o parecer do referido Clube, ele teria implementado alterações importantes, relativas ao salário, prêmios e disciplina dos jogadores, efetuado obras de relevo para aumento da lotação dos frequentadores. Do ponto de vista dos clubes rivais, no entanto, ele teria sido “um dos braços intelectuais” que puxaram Salazar para a Presidência do Conselho através dos seus artigos publicados no *Diário da Manhã*, tendo subido a Deputado fascista da União Nacional (de 1938 a 1945) e a Presidente do F. C. do Porto por tais meios.

Em princípio de outubro de 1930, **Florbela Espanca** se apaixona por ele, quando o conhece numa festa no Grande Hotel do Porto – fato registrado pela carta que escreve a **Guido Battelli** em 06 de outubro de 1930. Consta que Florbela ficara de imediato arrebatada pelo advogado e que, durante o rápido relacionamento com ele, teria, segundo José Carlos Fernández, lhe oferecido uma aquarela do irmão **Apeles** e sonetos (“Quem sabe...?” e “Trazes-me nas tuas mãos de vitorioso”).

A crer na poetisa contemporânea **Amélia Vilar**, que não nutre nenhuma simpatia por Florbela, e que a descreve maliciosamente (mal disfarçando uma perversa dor-de-cotovelo), **Mário Lage** seria uma espécie de “cúmplice” da mulher nas suas relações amorosas e, quando não, uma espécie de oportunista ou ainda, algo mais suspeito – que ela não nomeia, mas que insinua. Veja-se como Vilar a descreve nessa dita noite: “cigarro queimado, outro aceso, numa canseira febril de quem porfia em se reduzir a cinzas, num desafio activo com determinado advogado, com banca no Porto, para o qual o próprio terceiro marido de Florbela saíra a comprar [cigarros] Abdullas...”. Ela também a vê muito magra, esquelética, com pés enormes...

Agustina Bessa-Luís comenta que, na “crónica da pequena cidade e para as suas minorias intelectuais, Ângelo César seria o amante disponível, Florbela a mulher lasciva e Mário Lage o marido infeliz – ópera bufa, estimulante do campo visual da sociedade em que viviam e, portanto, espectáculo de certo modo aplaudido.” Era cerca de seis anos mais novo que Florbela esse advogado que tem nome de cantor brega, e que era então “conhecido por

seu espírito fulgurante”, já célebre no foro. Segundo a romancista, a paixão final por Ângelo César, que converte o problema do amor em lógica absoluta, torna-lhe a vida impossível. E Florbela novamente se decepçiona, tentando mais uma vez, e infaustamente, o **suicídio** depois da separação. A escrita do seu *Diário* vai, pouco a pouco, noticiando os desencontros e as reações que esse caso amoroso vai provocando na vida da nossa poetisa.

Em *Charneca em Flor*, há um soneto intitulado “Quem sabe?...” dedicado “Ao Ângelo” – que deixa entrever, pela dedicatória, que a poetisa não se importava de dar a público algum sinal do relacionamento com o advogado, visto que o livro foi revisto por ela antes do seu suicídio fatal, e foi dessa maneira que foi impresso na primeira edição póstuma de 1931. Há, no entanto, um outro poema, desta vez sem título, que ela não publicou e que pertence aos herdeiros de Ângelo Cesar, constando ter sido composto em 1930, e que tem como primeiro verso “Trazes-me em tuas mãos de vitorioso”. Neste, a figura masculina que emerge é vista como o Benfazejo, como o Senhor que se aguarda, como o Bem-Vindo, o Esperado (de novo, uma das formulações do *Prince Charmant*), e que possui todos os dons de que a poetisa necessita. Ela o representa metaforicamente como uma espécie de “berço” que a vida reservou para acolhê-la – repare-se como tal imagem tem parentesco com aquela da Senhora Dona Morte dos seus sonetos finais. Ele é o “vitorioso”, é o ninho, o aconchego e, ao mesmo tempo, é o “vândalo”, em cujos braços musculosos, o “corpo ondulante de sereia” da poetisa descansa. Extremamente erótico, o soneto demonstra a superioridade viril, solar e máscula desse homem aguardado (e dono de tantas prendas prazerosas), a sua sensualidade (a sua boca que anseia), o tempo impossível, a quebra da finitude em que tudo isso se dá (“O silêncio, em redor, é uma asa quieta...”), assim como sublinha o papel importante da mulher nesta relação, pois que destaca o hipnótico chamado da poetisa, essa dita “sereia”. Para além de tudo, todavia, ele é o “vândalo”, o irreverente – o triturador das leis. Pode-se perscrutar aqui o sinal de clandestinidade, de desrespeito às regras vigentes que tal sentimento despertaria nela?

Também dois poemas sem título, datados de 1930, e não insertos em nenhuma obra da poetisa, mas pertencentes ao acervo do **Grupo Amigos de Vila Viçosa**, depositados ali por Mário Lage – apontam para a mesma imagem masculina que, a crer no poema herdado pelos César, podem bem ter sido escritos para o advogado e a partir dos sentimentos que a poetisa nutria por ele. Num deles, cujo primeiro verso registra “À tua porta há um pinheiro manso”, a imagem da mulher é a desse “pinheiro” subjugado, pendido, meditando sobre os “doces sete palmos do descanso”. A proferição é dúbia, uma vez que essa árvore pode estar devaneando sobre um cemitério (que é “a tua porta”) ou sobre a doçura do repouso nos braços do amado (que nomeia ainda “a tua porta”). Os movimentos que os galhos desenham no ar

são ofertas para ele, convites para que venha, chamados, no entanto, inúteis, e, mesmo assim, é ela (ou melhor, o pinheiro que ela é) quem filtra os brilhos do sol protegendo a cabeça dos filhos dele; e é ela que, à noite, geme no som dolente do vento que a açoita (ao pinheiro); ela – essa “raiz morta de sede sob a terra”. Tal verso final remete aparentemente à iminente imagem do fenecimento, pois que Florbela, em diversos momentos da sua **poética**, invoca a “raiz” enquanto imaginário tanatófilo – lembrar, por exemplo, o poema “Não ser” de *Charneca em Flor*, em que a aspiração *post mortem* é “Ser haste, seiva, ramaria inquieta/ Erguer ao sol o coração dos mortos/ Na urna de oiro duma flor aberta!...”. Há, novamente aqui, a exposição da superioridade infinita dele sobre ela, mas também a igual primazia dela (semelhante à do poema anterior), que é diversa da dele, porque mágica, especial, intangível, pois que a emissora do soneto é capaz de incorporar a própria **natureza**, o próprio Cosmos, com a sua capacidade feminina.

O outro soneto que começa “Há nos teus olhos de dominador” também prossegue nessa mesma linhagem. No entanto, sua simbólica ultrapassa em muito os anteriores, misturando-se com a própria tópica da conquista portuguesa dos mares, das expedições dos descobrimentos portugueses (trata-se da imagem de uma caravela – “a tua barca de dominador”). O “dominador”, de que trata o soneto, guarda reminiscências romanas de conquistador de impérios, e tal alegoria esclarece o descerramento do caminho para um Novo Mundo. Por sua vez, dotado de todos os traços do herói, o amado e capitão segue “um misterioso ideal divino e humano”, navegando por um mar calmo, horizontal, puro, sem acidentes, comandando a sua barca que, assim ritmada, se torna apta a acalantar devaneios. Dentre esses, o do berço cósmico que é o mundo e a simbólica da imensidão embalada conferem uma deliciosa alternância de movimentos a essa navegação, a esse singrar de espaços à procura de regiões inaugurais, para onde a amada solicita ir, mesmo que como simples tripulante, disposta, todavia, a tornar-se audaz navegante capaz de alcançar, com o amado, esses distantes Reinos. Atravessa, entretanto, o itinerário da caravela dos descobrimentos, uma semântica outra. A amada quer erguer as brancas velas para que o sopro as infle, dando curso ao devaneio, de modo a que a embarcação prossiga em busca das estrelas e do céu que o amado está prestes a lhe ensinar, a ela, cujos olhos são cegos: “dois poços fundos”. Sem a bússola do amado, é de se convir, jamais a terra do sonho será alcançada e o conhecimento acenado será em vão. Mas é muito provável que essa descoberta esteja prestes a ocorrer, visto que sobre o pano das altas velas já sangra a cruz de Cristo. A simbólica do sangue na vela branca atravessada pelo vento forte orienta que o conhecimento do mundo inexplorado tornou-se metáfora da defloração feminina. Ação embalada num berço de felicidade sem limites, graças à expansão oferecida pela água ritmada e infinita, o

descobrimento desse país de eleição alcança uma amplitude oferecida também pela verticalidade, presente nos mastros das altas velas, nos poços dos olhos da amada, no céu, nas estrelas, o que torna ascendente e impulsionada a própria estrada marítima para tais Novos Mundos. A tentativa de suicídio de Florbela, supostamente a terceira delas, mas não a derradeira, após o final desse rápido romance, lembra-nos, ao mesmo tempo, que a exploração de tal esfera erótica aparenta ter uma dimensão semelhante à da travessia para Thanatos.

Resta, no entanto, registrar mais uma das tantas pechas bizarras atribuídas à Florbela Espanca, sempre maldosas e preconceituosas. Já agora pelos torcedores do Porto, do Clube que Ângelo César presidiu. Considerando que houve um “caso” entre Florbela e o Presidente, pergunta-se, no site de torcedores do time, por que não “adaptar um dos mais conhecidos poemas de Florbela, ‘Ser poeta’, ao clube de Ângelo César, pelos vistos, a paixão assolapada da Grande Poetisa?” De maneira que o soneto em questão ganha o título de “Ser Portista” [sic!], todo ele transmutado para a finalidade desejada mais perversa. Cito apenas a primeira estrofe: “Ser portista é ser mais alto, é ser maior/ Do que os homens! Morder como quem beija!/ É ser mendigo e dar como quem seja/ Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!”

Bibliografia

- ALONSO, Claudia Pazos, *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.
BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1996.
FERNÁNDEZ, José Carlos, *A Vida e a Alma de uma Poetisa*, Lisboa, Nova Acrópole, 2011.
GUEDES, Rui, *Acerca de Florbela*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
VILAR, Amélia, *O Drama de Florbela Espanca*, Porto, Costa Carregal, 1947.

Maria Lúcia Dal Farra

CHARNECA

Charneca é a denominação portuguesa dada para extensões de terras com vegetação xerófila, onde predominam urzes, planta arbustiva com pequenas flores de cor lilás. O dicionário *Priberam da Língua Portuguesa* apresenta três significados para a palavra: “1. Terreno coberto de giestas, estevas, etc.; 2. Tipo de vegetação xerófila, geralmente rasteira = Gândara; e 3. (botânica) Cornicabra (planta)”.

Charneca em Flor é o título de uma das obras de **Florbela Espanca**, publicada postumamente em 1931, por **Guido Battelli**. Tem título homônimo o poema de abertura do livro, que sintetiza o direcionamento lírico da obra para as relações entre a poetisa e a poesia. Para além disso, o vocábulo “charneca” aparece em diversos momentos da escrita florbeliana, mas não apenas por caracterizar a vegetação de sua terra, o **Alentejo**. Na edição anotada e comentada de *Charneca em Flor*, organizada por **Cláudia Pazos Alonso** e Fabio Mario Silva, é ressaltado, na Nota Prévia, que, em carta datada de 27 de agosto de 1930, ao Professor Guido Battelli, Florbela, ao se referir à capa do livro a ser publicada, assim menciona a charneca alentejana: “As flores roxas devem ser urzes. A charneca é áspera e selvagem, mesmo vestida das suas cores predilectas: roxo e doirado. Giestas, urze, rosmaninho, esteva: plantas amargas e solitárias em face de um céu onde se acende o sol que as queima e o luar que as faz sonhar sonhos irrealizáveis (...) É assim que eu também sou ‘Charneca em Flor’” (2013, pp. 11-12). Para além do sentimento topofílico, a identificação da escritora com a terra indicia seus sentimentos, os quais, em diversos momentos, revelam simpatia pelo agreste da terra, pelos seres brutos.

Maria Lúcia Dal Farra aponta que, em carta ao professor Battelli, Florbela assim se define: “Sóror Saudade é uma bárbara da charneca, uma pantera enjaulada que, nestas imensas tardes de verão, abre a boca de aborrecimento, sonhando com as noites de lua cheia dos seus matagais longínquos” (2002, p. 53). A essência do ser/sujeito espelhada nesta terra tão amada encontra-se no poema “Charneca em Flor”, em que o eu poético e o seu lirismo topofílico se fundem em amálgama de paisagem sentimento, donde se vê nestes versos: “(...) E nesta febre ansiosa que me invade,/ Dispo a minha mortalha, o meu burel,/ E já não sou, Amor, Sóror Saudade...”; ela é aquilo que anunciara na carta, tem consciência de como se vê, pelo que afirma no último terceto: “Olhos a arder em êxtases de amor,/ Boca a saber a sol, a fruto, a mel;/ Sou a charneca rude a abrir em flor!”.

O vocábulo charneca já aparecera no soneto “Esfinge”, do **Livro se “Sóror Saudade”**. Cláudia Pazos Alonso assevera que este soneto pode ser

considerado um momento de viragem na poesia florbeliana: “the image of the ‘charneca’, featured here for the first time, would provide a creative matrix for her third collection, entitled precisely *Charneca em Flor*” (2013, p. 201). Na vertente contística, considerada por Victor Santos como regionalista, Maria Lúcia Dal Farra aponta o conto “O regresso do filho” como uma possível nuance “neorrealista *avant la lettre*”, na prosa de Florbela. Ao comentá-lo, destaca a força da paisagem alentejana, neste excerto: “lamentara do mais fundo da sua cismática e austera alma alentejana os seus campos incultos, as suas charnecas bravias, o cheiro a feno, a erva amargas, a tostado, os seus pequeninos prados” (2002, p. 139).

Estes usos, e mais outros que aqui não aparecem, mostram a charneca como detentora de um sentimento especial por parte da poeta alentejana: nem o *locus amoenus* dos árcades, nem o *locus fugiendi* do escapismo romântico, tampouco o regional denominado de seco e rude, mas, sim uma forma abrangente de vários sentidos que se combinam no seu local de origem, sua *terra mater*.

Bibliografia

ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario (Org.), *Obras Completas de Florbela Espanca – Charneca em Flor*, Lisboa, Editorial Estampa, 2013.

ALONSO, Cláudia Pazos, Watch this Space Florbela Espanca: ‘Esfinge’, in: ALONSO, Claudia Pazos, *Reading Literature in Portuguese*, edited by Stephen Parkinson, Routledge, 2013. ProQuestEbook Central, <<http://ebookcentral.proquest.com/lib/oxford/detail.action?docID=5167626>>, acesso em 13-fev-2019 e 29-jun-2019.

ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto* (contos, cartas, diário), organização de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, disponível em <<https://dicionariopriberam.org/charneca>>, acesso em 13-fev-2019 e 29-jun-2019.

Aldinida Medeiros

CHARNECA EM FLOR

Charneca em Flor foi a obra que projetou postumamente **Florbela Espanca** para a fama. Saiu em janeiro de 1931, com uma segunda edição vinda a lume ainda no mesmo ano. A primeira edição é composta por cinquenta e seis sonetos, enquanto a segunda surge já acrescida de vinte e oito peças, reunidas sob o título de **Reliquiae**. A partir de 1934, *Charneca em Flor* passaria a integrar o conjunto intitulado *Sonetos Completos*, com prefácio assinado por **José Régio** a partir da sétima edição (1946). Desde então, ao longo da segunda metade do século vinte, *Charneca em Flor* continuou a ocupar um lugar de destaque, facto esse comprovado por exemplo pela sua inclusão no volume *100 Livros Portugueses do Século Vinte: uma selecção de obras literárias*, coordenado por Fernando Pinto do Amaral (2002). Embora *Charneca em Flor* só tenha voltado a ser publicada individualmente uma única vez até hoje, numa edição da Estampa em 2013, este livro constitui um momento culminante na trajetória de Florbela como escritora, ao privilegiar o empoderamento **feminino** a vários níveis, desde o sexual ao criativo.

A primeira referência ao projeto encontra-se em carta a **José Emídio Amaro** a 15 de maio de 1927. Entretanto, escassas três semanas depois, falece inesperadamente **Apeles**, o irmão querido de Florbela. Em luto intenso, é natural por conseguinte que a poetisa tivesse deixado de parte esta coletânea que – a avaliar pelo título pensado e alguns poemas já entretanto publicados em revistas, nomeadamente “Charneca em flor” e “Noitinha” – parecia enveredar por tecer um autêntico hino à vida. Apenas transcorridos três anos sobre a morte de Apeles, voltamos a ter notícias mais pormenorizadas acerca de *Charneca em Flor* nas **cartas** assiduamente trocadas em 1930 com **Guido Battelli**, o professor italiano que se interessou pela poesia de Florbela no seu último ano de vida. Nestas, Florbela deixou registada a sua convicção íntima de que tal obra **poética** continha alguns dos melhores poemas que jamais produzira (conforme as cartas de 27 de junho de 1930 e de 21 de agosto de 1930). Desta forma, entusiasmada, foi então compondo novos textos e demonstrando assim ao seu interlocutor a necessidade impreterível de publicar este volume, que até então parecia condenado a ficar na gaveta. Como é sabido, a poetisa morreu na noite de 07 para 08 de dezembro de 1930, ou seja, já depois do envio do manuscrito a Battelli mas quando ainda se encontrava a corrigir as provas. A autora ainda conseguiu rever pelo menos 75% do livro, até ao soneto “Panteísmo”. O último soneto desta obra vem datado outubro de 1930, sendo o mais antigo provavelmente “Supremo Enleio”, cujo manuscrito está datado de fevereiro de 1924 (DAL FARRA, 2012).

O maior trunfo de Battelli na divulgação de *Charneca em Flor* passou a ser paradoxalmente a própria **morte** prematura da poetisa, ocorrência que lhe permitiu construir uma imagem de Florbela como génio de estirpe romântica – aliás, nesse sentido, os paratextos publicados logo na primeira edição, no posfácio *In Memoriam* são essenciais à construção do mito, até porque não se pronunciam acerca do **erotismo** que atravessa esta obra póstuma de ponta a ponta. Pouco depois, um editorial de **António Ferro** no *Diário de Notícias* promove-a à categoria de “poetisa-poeta”, uma forma de valorizar o seu talento, à custa, porém, de uma masculinização da artista superior, por oposição às “poetisas da colméia [...] cigarras do [...] lirismo inofensivo” de “palcos” e de “salas” (FERRO, 1931).

Tal imagem de génio sonhadora não se coadunava facilmente com a variedade resplandecente das figurações corporais em torno das quais se estrutura *Charneca em Flor* e, por isso, volvidos quinze anos, numa conferência proferida em 1946, **Jorge de Sena** lembraria que Florbela entretanto fora submetida a um “processo disciplinar” pela moral vigente. Logo a seguir à Revolução dos Cravos, a força insurrecta dos sonetos de Florbela é magistralmente mitificada por **Natália Correia** no prefácio ao *Diário do Último Ano* (1981), justamente a partir do tecido textual de *Charneca em Flor*. Para tal interpretação, Correia vale-se de dois sonetos, “Ambiciosa” e “Volúpia”, que lhe permitem elaborar uma comparação entre a poetisa e Diana, a deusa virgem, aquela que não está sujeita ao domínio masculino, privilegiando assim a questão do **corpo**.

De facto, a temática de *Charneca em Flor* poderá ser entendida à luz do feminino. No tocante a estudos académicos que trabalham essa óptica, são fundamentais uma série de trabalhos pioneiros desenvolvidos por Dal Farra (remontando o primeiro a 1982). Mais recentemente, os volumes assinados por Klobucka (2009) e Owen & Pazos Alonso (2011), alicerçados nas perspectivas abertas pelos *gender studies*, inscrevem Florbela de forma mais ampla no seio de uma genealogia feminina, em franca resistência às condições impostas pela canonicidade masculina, essa espécie de “lei” tácita que tem governado o “corpo” da escrita feminina.

Charneca em Flor (1931) perdura como o ponto cimeiro da trajetória poética da autora. A monja, máscara emblemática adotada em 1923 no poema de abertura de *Livro de “Sóror Saudade”*, é agora rejeitada a favor de uma postura resolutamente pagã, que propicia o agenciamento feminino. A charneca, já anteriormente convocada em “Esfinge”, no pórtico homónimo de *Charneca em Flor*, remete para a autodefinição de Florbela como sujeito claramente sexual: “Olhos a arder em êxtases de amor/ (...) Sou a charneca rude a abrir em flor!”. O desabrochar da **natureza** converte-se assim em metáfora do florescimento do corpo feminino.

Convém aqui lembrar que “Charneca em Flor” viera a lume originalmente em 1925 em **Europa**, revista dirigida por **Judith Teixeira**, outra escritora que, a par e passo com Florbela Espanca, sobressaiu pela ousadia sexualmente explícita das suas propostas no contexto da Primeira **República**. Visto, retrospectivamente, o gesto metafórico de se desnudar em “Charneca em Flor” (“Dispo a minha mortalha, o meu burel”) antecipa a nudez escandalosamente reivindicada pela própria Teixeira no ano seguinte em *Nua. Poemas de Bizâncio* (1296). É possível que Florbela tivesse conhecimento da conferência-manifesto de Teixeira, *De Mim* (1926), onde a sua contemporânea citara Valentine Saint-Point, cujo *Manifeste de la luxure* fora publicado integralmente no *Portugal Futurista* em 1917. *De Mim* reitera a afirmação “a luxúria é uma força”, para a amplificar do modo seguinte: “na verdade, a luxúria é uma força. Vive em todos nós, comanda todos os nossos gestos! Inconsciente e por isso torpe nos inconscientes, sagrada, ordenadora e directiva nos responsáveis, nos iluminados!”, acrescentando ainda “desta minha singular lealdade de ‘afirmar’, nasceu, pois, o desacordo entre mim e a Maioria” (TEIXEIRA, 2015). Seja como for, a audácia de Florbela enquadra-se seguramente na mesma lógica teorizada por Teixeira, a qual estabelece a expressão da libido (para usar aqui o termo freudiano) não tão-só como natural, mas também como fonte de uma irreprimível “força” para a criatividade dos “iluminados”. Daí advém o poder arrasador de sonetos como “Amar!” ou “A uma Rapariga”, os quais, como Sena lembra, escandalizaram pela heterodoxia (ou heterodoxia?) dos conselhos aí dados a uma jovem. Simultaneamente, Florbela reescreve a tradição literária, valendo-se do *topos* horaciano do *carpe diem* e do *collige, virgo, rosas*, quer no belíssimo “Passeio ao Campo”, quer na languidez voluptuosa de “Se tu viesses ver-me”.

Na verdade, a sublimação poética da sexualidade também sustenta uma automitificação que chega a roçar a blasfémia com a analogia da Virgem Maria em “Mais alto”, como aponta Sena. A ambição desmedida da poetisa, proclamada neste soneto num crescendo de “mais alto”, ecoa ao longo de *Charneca em Flor* como um *leitmotiv*, a começar pela epígrafe de Rubén Darío, passando por “Ser Poeta” (“Ser Poeta é ser mais alto”), para desaguar no soneto final “Soneto X”, através de uma série de anafóricos “mais”. Assim sendo, não é de estranhar que a autora tivesse inicialmente escolhido o “Soneto VI” para encerrar a coletânea (de acordo com uma carta de 28 de outubro de 1930), dado que se trata de um soneto onde o **amor** se torna mero pretexto para um empoderamento demiúrgico. Com efeito, no último terceto, a poetisa declara de forma altamente provocadora que o seu canto de amor, de alcance ilimitado porque gerado a partir do regaço (sinédoque do corpo que pode ser entendida como *locus* de sexualidade feminina), adquire uma sacralidade astral intemporal: “E os meus gritos de amor,

cruzando o espaço,/ Sobre os brocados fúlgidos da glória,/ São astros que me tombam do regaço!”.

Esta chave de ouro aponta para a genialidade, metaforicamente falando, visto que os gritos são (como) astros, num espaço sideral que não pode deixar de ser também interpretado como horizonte literário. Este processo de automitificação, até certo ponto decorrente da necessidade de autodefinição, patente em títulos como “Eu” ou “Sou Eu!”, torna-se imprescindível para combater as limitações impostas de fora. Em simultâneo, como o demonstrou Derivaldo dos Santos (2006), a modernidade de Florbela manifesta-se através da sua persistente interrogação de uma identidade frequentemente múltipla, estilizada ou perdida (“Lembrança”, “Nostalgia”, “Minha culpa”). Acrescentemos que a interrogação comparece nos títulos eleitos para dois dos seus sonetos (“Interrogação” e “?”) espalhando-se numa linguagem que aliás remete para uma memória cultural histórico-filosófica mais ampla.

Por outro lado, em contraponto, o empoderamento também suscita reflexões sobre o seu oposto, a destituição, glosada de forma exemplar em “Mendiga” ou “Soneto IX”. Neste prisma, convém salientar que o tema da morte, que já perpassa na primeira parte da coletânea (“A um moribundo”), adensa-se no conhecido soneto “Pobre de Cristo” (que viria a funcionar como um pretexto para a trasladação dos seus restos mortais para **Vila Viçosa** em 1964), desembocando nas derradeiras linhas da coletânea (“Soneto X”). Mas a reunificação com a terra abre em simultâneo uma cosmovisão panteísta lata, patente em “Mistério”, “A voz da tília”, ou “Não ser”, perspectiva essa que, tal como o soneto “Panteísmo” resume, permite a Florbela inscrever-se no seio intemporal da própria paisagem.

Finalmente, é imprescindível sublinhar que Espanca procurou obstinadamente outorgar uma legitimidade simbólica à criatividade feminina, em diálogo com os maiores sonetistas portugueses de sempre, nomeadamente **Camões** e Antero. Com efeito, alguns dos seus textos funcionam como rescritas que são releituras do cânone, nomeadamente o conjunto final, constituído por dez sonetos, e introduzido, explicitamente com um verso de Camões oriundo do célebre “Amor é fogo que arde sem se ver” em jeito de epígrafe: “É um não querer mais que bem querer”. Mas igualmente significativa é a rescrita florbeliana desse mesmo soneto camoniano em “Ser Poeta”, já comentada por Klobucka (2009).

Assim, embora Florbela tivesse sido assolada pela angústia da influência no dealbar da sua carreira poética, consabidamente à sombra da figura tutelar de **António Nobre** ou Verlaine (este último ainda referido em *Charneca em Flor*), a poetisa consegue transcender os seus antecessores de forma a alcançar uma extraordinária autoridade poética. É nesse contexto que, atingido o auge da sua trajetória, se deve ler “Versos de orgulho”, poema esse que constitui uma reformulação, explicitamente feminina, dos temas que

norteiam “Ser Poeta”, e de onde emana uma certeza avassaladora: “Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém”. Esta afirmação é tanto mais assinalável se considerarmos o isolamento cultural de Florbela na prática, com reduzido acesso a interlocutores de peso, a julgar pelas dedicatórias de vários poemas a familiares, amigos, ou figuras intelectuais de segundo plano como **João Botto de Carvalho** ou Laura Chaves.

Em suma, mesmo que três décadas antes de Sylvia Plath, Florbela já tivesse porventura intuído que “Dying/ Is an art like everything else./ I do it exceptionally well”, a sua permanência na memória cultural portuguesa fica a dever-se em larga medida ao caráter inconfundível do tecido textual de *Charneca em Flor* no qual sobressaem as tensões e negociações inerentes a uma escrita marcada pelo género. Entre o silêncio e o escândalo, irrompendo dos bastidores, funcionando à margem mas sintomaticamente legível em termos quer formais quer temáticos, *Charneca em Flor* assenta num ímpeto criador que permanece fertilizado ao nível mais profundo pela necessidade de sobrevivência literária feminina. A sua voz e a sua subjectividade erguem-se assim como um desafio incontornável à supremacia masculina do cânone português.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos; OWEN, Hilary, *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*, Lewisburg, Bucknell Press, 2011.
- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.
- CORREIA, Natália, Prefácio, *Diário do Último Ano*, Lisboa, Bertrand, 1981, pp. 09-30.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A Nossa Inefável Florbela, in VILELA, Ana Luísa; FRANCO, António Cândido; DAL FARRA, Maria Lúcia; SILA, Fabio Mario da (editores), *Callipole Revista de Cultura*, Florbela Espanca o Espólio de um Mito, n.º 21 (número especial), Lisboa, Câmara Municipal de Vila Viçosa/Edições Colibri, 2012, pp. 131-146.
- ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931.
- ESPANCA, Florbela, *Obras Completas*, 4 vols., organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Estampa, 2012-2015.
- ESPANCA, Florbela, *Obras Completas*, 6 vols, organização de Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1985-1986.
- FERRO, António, Uma grande poetisa portuguesa, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 24-02-1931, p. 1).
- KLOBUCKA, Anna, *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus, 2009.
- SANTOS, Derivaldo dos, *Dívida e Dúvida Melancólica: A modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca*, tese de doutoramento, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2006.
- SENA, Jorge de, Florbela Espanca ou a Expressão do Feminino na Poesia Portuguesa, in *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Ática, s. d., pp. 115-143.
- TEIXEIRA, Judith, *Poesia e Prosa*, organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Dom Quixote, 2015.
- 100 Livros Portugueses do Século Vinte: uma selecção de obras literárias*, coordenado por Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Instituto Camões, 2002.

Cláudia Pazos Alonso

CINEMA

Por incrível que pareça, a primeira produção audiovisual a transpor para o écran a vida e a obra de **Florbela Espanca** não é portuguesa. Foi no nordeste brasileiro, no Estado de Sergipe, que a *videomaker* Gabriela Caldas realizou, em 2005, o curta-metragem *A morrer*, montagem de excertos de **contos**, **cartas** e diário de Florbela selecionados com a intenção de compor, em 15 minutos, uma síntese biográfica da poetisa em três fases – a criança, a jovem e a mulher madura – revividas por atrizes amadoras – Sofia Oliva Costa, Giuliana Oliveira e Diane Veloso, respectivamente. A seleção dos textos revela claramente o intuito de fixar a imagem de Florbela como a poetisa do **amor** e dos sonhos impossíveis, inconformada com a contenção que a condição feminina impunha às mulheres do seu tempo. A produção, não comercializada, teve assessoria da crítica brasileira **Maria Lúcia Dal Farra** – bem conhecida especialista florbeliana, residente em Sergipe desde 1986 –, que também participa do filme como *voice-over* a ler alguns dos mais belos sonetos de Florbela enquanto a protagonista se exhibe ora no interior do espaço doméstico, ora em campo aberto, ora submersa nas águas de uma piscina como quem busca o ar que lhe falta, ora em companhia masculina, ora sozinha, mas sempre olhando para a câmara – como se esta fosse o seu interlocutor ideal – e falando de si mesma com altivez que reverbera na *performance* com que manipula o imprescindível colar de contas associado à estola e à cigarrilha. No desfecho, quando a *voice-over* lê o soneto “À Morte”, a tela fica inteiramente branca no exato momento em que o final do último verso é pronunciado em tom suplicante: “[...] quebra-me o encanto!”.

Mais recente é a película portuguesa *Florbela* (2012), de Vicente Alves do Ó, produzida inicialmente, com o título *Perdidamente Florbela* (2011), como minissérie em três episódios exibidos pela televisão portuguesa (canal RTP1) nos dias 26, 27 e 28 de dezembro de 2012, às 21h25min. Estreado no cinema aos 08-3-2012, o filme tem no elenco Ivo Canelas (como **Apeles Espanca**), Albano Jerónimo (como **Mário Lage**) e a talentosa Dalila Carmo, que encarnou Florbela com maestria. Louvável como reconstituição de época, conduz os espectadores a uma revisitação aos “loucos anos 20”, numa altura em que Florbela, recentemente divorciada de **António Guimarães** (interpretado por José Neves) e casada com o médico Mário Lage, recebe de Apeles Espanca um bilhete-convite que a leva de **Matosinhos** a **Lisboa** para passar com o irmão, na capital, quatro dias que ele tinha de licença da Marinha. É assim que podemos ver uma Florbela urbana, passeando de motocicleta e dançando *Charleston* com Apeles, ou saltando de um elétrico, no centro da cidade, para testemunhar a violenta debelação policial de uma

manifestação popular contra o governo. Uma Florbela moderna, vestindo arrojadamente calças compridas que chamam a atenção de duas passageiras conservadoras no interior de um comboio que a leva a **Vila Viçosa**, ao encontro do pai Espanca (António Fonseca), após a morte de Apeles na queda do hidroavião. Embora impecável no trajar, de calças ou de vestido, com os seus elegantes colares de contas, os seus chapéus e o cigarro sempre à mão, é evidentemente uma Florbela em crise, desprovida de inspiração **poética**, que o filme focaliza. Ainda que tente, a custo, depois de violentada por António Guimarães (cena inicial do filme), adaptar-se à insossa rotina familiar e profissional de Mário Lage, a poetisa confessa à amiga Adelaide (Maria Ana Filipe), no dia mesmo da festa do seu terceiro casamento, que não consegue habituar-se ao burburinho do mar de Matosinhos. Já pode então o espectador suspeitar que ela sente saudades daquilo que verdadeiramente lhe prendia a alma: o universo olímpico-alentejano dos Espanca. Isto insinua-se claramente numa das mais belas cenas de fantasia poética do filme, quando ela, entediada na sala de estar do casarão do marido médico, manipula o ponteiro de um relógio, fazendo-o girar em sentido contrário. Fica ali deslumbrada, perdida em imaginação, sob uma chuva de folhas de papel em branco, numa das quais, que lhe vem parar à mão, está escrito o nome de Apeles. Daí que regozije quando, de volta à realidade, estando na praia de Matosinhos em conversa com Adelaide, recebe o bilhete-convite do irmão, chamando-a à capital.

Não é difícil concluir, do que até aqui fica dito, que o filme de Vicente Alves do Ó lança raízes numa tradição crítica que, fundada por **Vitorino Nemésio** e respaldada pela poderosa voz de **Natália Correia**, se infiltrou vigorosamente na dramaturgia portuguesa empenhada em revisitar Florbela. Com efeito, tanto **Augusto Sobral** (*Bela-Calígula*) quanto **Hélia Correia** (*Florbela*) são herdeiros dos contempladores da *aura mítica* que envolveu, desde logo, a figura carismática de Florbela Espanca. Natália Correia, lembre-se, associou-a à deusa casta Ártemis, irmã de Apolo. Vicente Alves do Ó não é, pois, o único adepto da ideia de um amor divino e inconfessável – uma vez que não se pode realizar no plano terreno – entre dois irmãos siameses que não se separam sem que se rasgue brutalmente a carne de ambos. Não parece justo, portanto, que se acuse o filme de sensacionalismo vulgar, de especulação comercial sobre a sexualidade de Florbela e sobre o decantado amor incestuoso por Apeles. O cineasta, como outros artistas que o antecederam, sustenta a ambiguidade, trabalha apenas com sugestões, com profícuas metáforas, extraindo de potentes imagens poéticas o seu próprio retrato da Florbela mítica. (Apeles explicita à irmã, no filme, que deixou de ter gosto pela vida depois de ter perdido a mulher – sua noiva, precocemente morta – que fora o grande amor da sua vida.) Mas ainda que assim não fosse, o filme precisaria ser visto, mesmo que tão-só pela competente interpretação

de Dalila Carmo no papel da protagonista. Seja como for, cumpre destacar, a título de síntese descritiva, algumas das mais belas cenas e as pistas interpretativas que suscitam.

O potencial divinal de Florbela fica sugerido na cena em que ela se sonha abraçando, na cama, uma pantera negra, e acorda assustada com o rugido da fera. E o seu poder de divinatrix insinua-se logo no início da película, quando da chuva de folhas de papel branco, na sala de estar da casa de Matosinhos, ela colhe justamente a folha que traz o nome de Apeles, adivinhando a aproximação do irmão. Também não se pode deixar de destacar a cena em que ela, pressentindo a **morte** do avião, jaz sob uma chuva de neve que a congela toda, deixando-a inteiramente branca (sugestão de envelhecimento precoce e repentino?). E o que dizer da derradeira imagem de Florbela escrevendo os contos de **As Máscaras do Destino**, dedicados ao irmão morto, numa escrivaninha que, como num passe de mágica, se transporta do seu escritório em Matosinhos para o pé de um enorme sobreiro em campo alentejano? E daquela outra cena em que, sob o olhar piedoso da madrastra **Henriqueta**, captado em pungente *close-up*, Florbela chora na missa oferecida a Apeles, na igreja de Vila Viçosa, ao som do magnífico Coral Públia Hortênsia?

Também as águas, de resto, constituem nessa película um elemento simbólico bastante recorrente, que parece inserir Florbela num ciclo perpétuo de vida-e-morte, de morte e renascimento. Note-se que, apesar de não se habituar ao burburinho do mar, é precisamente na praia de Matosinhos que ela recebe, com vital entusiasmo, o convite de Apeles para ir ao seu encontro. Um pouco antes, no momento de fantasia em que se simula uma chuva de folhas de papel, o que lhe cai à mão, vindo do alto como se fosse água, é o nome de Apeles. Em contrapartida, quando a poetisa pressente a morte do irmão avião, o que cai do céu para lhe congelar corpo e alma é uma chuva de neve que a deixa como morta. Ao pé da Torre de Belém, no estuário do Tejo, Florbela num momento baila com Apeles após uma alegre noite de festa e, noutro momento, já depois de morto o irmão, atira-se ao rio, exatamente no mesmo local, para ir ao encontro do avião desaparecido (é Mário Lage, marido extremoso, quem a tira da água). Quando está no **Alentejo**, em casa do pai, é nas águas de um poço que ela tenta afogar-se. Por fim, voltando ciclicamente à praia de Matosinhos, Florbela é agraciada com uma visão do irmão morto saindo do mar, como se vivo fosse, para vir abraçá-la e pedir-lhe que voltasse a escrever. É este o estímulo que a leva a dar início à prosa ficcional do seu livro de contos, *As Máscaras do Destino*, guardando assim a memória do irmão no coração do Alentejo, como sugere o desfecho. Composto de lés-a-lés em chave dramática, que capta o espectador pela emoção, *Florbela*, produzido por Pandora da Cunha Telles e Pablo Iraola, foi o filme nacional mais visto em **Portugal** no ano de 2012.

Filmografia

CALDAS, Gabriela (dir.), *A morrer*, Brasil, 2005, ficção, cor, 15':06". Vídeo não comercializado, disponível em, <https://www.youtube.com/watch?v=rm_cfquCX_E>, acesso em 05-jul-2019.

DO Ó, Vicente Alves (dir.), *Perdidamente Florbela*, três episódios para a RTP1, exibidos em 26, 27 e 28 de dezembro de 2012, às 21h25min, descrição sintética disponível em: <<https://www.rtp.pt/programa/episodios/tv/p28563>>, acesso em 05-jul-2019.

DO Ó, Vicente Alves (dir.), *Florbela*, Portugal, 2012, ficção, cor, 114'.

Renata Soares Junqueira

CLAUSTRO DAS QUIMERAS

Após a composição do **Livro de Mágoas**, em 1919, Florbela intenta um projeto poético intitulado *Livro do Nosso Amor*, iniciando o caderno com um poema homônimo – tal conjunto é a gênese do segundo livro da poetisa, o **Livro de “Sóror Saudade”**, de 1923.

Inicialmente, Florbela queria nomear seu livro de *Claustro das Quimeras*, abrindo-o com o soneto “Maria das Quimeras”. No entanto, em 1922, a artista depara-se com um *Livro de Quimeras*, de Alfredo Pimenta e, para evitar ser acusada de plágio, modifica o título para *Livro de “Sóror Saudade”*, reorganizando a ordem dos poemas, para que o soneto “Sóror Saudade” abrisse o volume, evidenciando, justamente, o diálogo artístico travado com seu colega de faculdade **Américo Durão**. Dessa forma, conforme Anna M. Klobucka, “o soneto de Américo Durão, originalmente publicado em *O Século* de 27-12-1919 sob o título de ‘soneto’, foi depois incluído no volume *Tântalo* (Lisboa, 1921, p. 90), onde se intitula ‘A uma poetisa’” (KLOBUCKA, 2009, p. 79). Ademais, conforme **Maria Lúcia Dal Farra**, Florbela respondeu ao soneto de Durão com outro, intitulado “O meu nome”, que nada mais é que o soneto “Sóror Saudade”, que abre o *Livro de “Sóror Saudade”* (DAL FARRA, 1996, p. XXXVI). Além do mais, a carta de 05 de janeiro de 1920, enviada por Florbela a Durão deixa clara a interlocução entre os dois poetas: “Do seu livro veio meu livro. Obrigado, Amigo meu!” (ESPANCA, 1986, p. 223). Ressalte-se, no entanto, que tal interlocução já surge na obra de Florbela, segundo Dal Farra, desde o seu manuscrito original, o **Trocando Olhares**, e que a referência de Florbela ao “livro” de Durão, relativa a esta missiva, nomeia não o *Tântalo*, mas o *Vitral da Minha Dor* (1914). Além dessas sólidas evidências de uma interlocução **poética**, a primeira epígrafe do Livro de “Sóror Saudade” é justamente o final do soneto de Durão dedicado “A uma poetisa”, que, evidentemente, é Florbela Espanca. (ESPANCA, 1996, p. 165).

Segundo **Rui Guedes** (1986, p. 56), Florbela escreveu o *Claustro das Quimeras* entre as cidades de **Évora**, **Vila Viçosa** e **Lisboa**. Em carta de 25 de março de 1922, endereçada a **Apeles Espanca**, é possível encontrar a síntese da mudança do título do livro:

O malandro do Alfredo Pimenta escangalhou-me o arranjinho, publicando um *Livro das Quimeras*. Lá vão as minhas quimeras! O meu ficou-se chamando *Livro de “Sóror Saudade”*. Vai por aí gatafunhando a capa nas horas vagas, sim! (ESPANCA, 1986, p. 244).

Para além disso, preservou-se a atmosfera semântica evocada pelas imagens conventuais, tanto no primeiro como no segundo título, materializado num conjunto poético outonal, bastante plástico, que explora

temáticas caras à lírica florbeliana, como o **orgulho** e a **redenção**, além de alusões inscritas ao gosto simbolista, como as imagens do fumo e das caravelas. É desse livro também que advém, pela primeira vez, a imagem do **Prince Charmant**, outra tópica muito forte na obra de Florbela, inscrita no imaginário da artista que se retrata como princesa e, nessa visada, esperaria um príncipe.

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia, No centenário de Florbela Espanca (1894-1930), A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão, in *Colóquio/Letras* 132/133. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, abril de 1994, pp. 99-110.

ESPANCA, Florbela, *Cartas (1906-1922)*, Obras Completas de Florbela Espanca, vol. V, Lisboa, Dom Quixote, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, actualização e regularização do texto por Luiz Fagundes Duarte, 1986.

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

GUEDES, Rui, *Acerca de Florbela*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

KLOBUCKA, Anna, *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus, 2009.

LEITE, Jonas, *De Florbela às Florbelas: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Recife, EDUPE, 2021.

Jonas Leite

CONTOS

O segundo quartel do século XX marca a travessia de **Florbela Espanca** da poesia para a prosa. No entanto, desde muito cedo, Florbela mostrou-se inclinada à escrita, tanto da lírica quanto das narrativas curtas. Em 1903, aos oito anos, escreveu o seu primeiro poema intitulado “A vida e a morte”, quatro anos depois, em 1907, antes de completar treze anos, produziu um breve conto intitulado “Mamã!”. Para **José Carlos Seabra Pereira**, “é possível que textos de índole idêntica tenham sido abandonados, em diferente estágio de elaboração” (PEREIRA, 2011). Em abril de 1916, escreveu: “A Oferta do Destino”, “Amor de Sacrifício” e “Alma de Mulher”, presentes no seu primeiro projeto literário: o caderno **Trocando Olhares**. Estas produções se mantiveram inéditas até à edição de **Rui Guedes**. Ainda para Seabra Pereira:

dadas as afinidades com temas e motivos então prevalentes no incerto trajecto da jovem poetisa – por um lado, a persistente fixação objectal no tipo amante “Prince Charmant” e, por outro lado, a mais contextual adesão ao movimento cívico-literário de exaltação patriótica em prol da participação na Primeira Guerra Mundial, também ensaiada nos poemas do projecto *Alma de Portugal* –, essas narrativas, embora fluentes, parecem variantes estereotipadas das superiores realizações poéticas. Não se deve aliás, subestimar o facto de Florbela Espanca, ao contrário do que fará com alguns poemas ali inscritos, não ter querido publicar qualquer um desses contos, nem sequer reaproveitá-los para os projetos posteriores de livros de ficção narrativa. (PEREIRA, 2011)

Segundo Seabra Pereira, os poemas produzidos por Florbela em um primeiro projeto literário foram recuperados em publicações realizadas pela poetisa, diferentemente dos contos presentes no caderno *Trocando Olhares*, o pesquisador aventa a hipótese de Florbela não os ter publicado em projetos posteriores, quando dedicou-se a escrita da contística, por não considerar tais narrativas à altura das futuras produções. No entanto, nos três contos do manuscrito *Trocando Olhares*, vislumbra-se um protótipo da contística florbeliana. Neles, a projeção do “eu” constitui-se na insatisfação da protagonista, na eterna procura de algo inexistente, na busca do único e verdadeiro **amor**.

Em “Amor de Sacrifício”, há uma projeção existencial de Florbela: Armanda, a protagonista, evoca um primeiro amor, único e verdadeiro, anterior ao seu casamento. O encontro com o primeiro amor é uma constante nos contos de Florbela (vê-se isso em “Amor de Outrora”, “O Crime do Pinhal do Cego”, presentes no livro *O Dominó Preto*, dentre outros textos narrativos da autora). É possível identificar patriotismo, em “Amor de Sacrifício”, no louvor e defesa de **Portugal**. Dessa forma, Seabra Pereira compara este conto com o projeto *Alma de Portugal*, constatando, na obra de Florbela, diálogo estreito

entre a poesia e a prosa. Em “Alma de Mulher”, conto patriótico, Florbela exprime os desejos frustrados da **maternidade**. Também traz o tema nuclear do primeiro amor: “sempre é duro renunciar a um amor, quando esse é o primeiro, o mais doce que se pode sentir na vida” (ESPANCA, 2000). Margarida, a personagem principal, não segue as convenções sociais, e, por amor à sua Pátria, a França, nega-se casar-se com o noivo, por ser um soldado alemão. O conto termina com Margarida “adotando” uma criança vítima da guerra. Percebe-se, então, que os seus primeiros contos já expressam o mistério que envolvia sua alma. Em Florbela, digladiam-se um pensamento idealista, no qual nada do que se manifesta nos sentidos é a verdadeira realidade, e outro que evidenciava uma aceitação do mundo, numa posição vitalista.

Vale ressaltar que discriminada pela crítica que supervalorizou a poesia, a prosa de Florbela ficou à margem, sendo considerada, por várias décadas, inferior em relação aos poemas da escritora, e em analogia à contística de outros autores. As acusações mais comuns: esses textos não seriam originais; serviriam apenas como passatempo para Florbela; estariam permeados de clichês; não seriam compromissados como os de Ana de Castro Osório, embora capazes de emocionar pela visão melancólica e dolorosa da vida e dos relacionamentos homem–mulher (DAL FARRA, 2012). No entanto, os contos de Florbela vão além dos clichês e das confissões de um “eu” ensimesmado. Pois, mesmo partindo de uma grande imersão em si mesma, a autora consegue abordar os mais variados temas, inclusive, questões de cunho social. Sobre a contística florbeliana, Thereza Leitão de Barros escreveu:

têm originalidade e nenhum apresenta qualquer deslize de bom gosto literário, aliás bem desculpável em quem viveu quase sempre longe do proveitoso convívio intelectual. Com certeza haverá algum editor que publique, sem demora, a obra que Florbela deixou e que é melhor, incomparavelmente melhor do que tanto livro de contos apregoado sem cessar pelas trombetas da fama. (BARROS, 1931)

Tratando da questão social, Teresa Bernardino também alerta para esta temática presente em **O Dominó Preto**. Após a publicação desse livro de contos, Bernardino escreveu na coluna “O livro da quinzena”, do *Diário de Notícias*, no ano de 1982, um artigo intitulado “A crítica Social em Florbela Espanca”:

Desde o primeiro conto, Florbela Espanca descreve um tipo de mulher – a mulher tal como ela a via na sociedade em que estava inserida. Era a mulher tradicional – banal, vazia de espírito, objeto sensual – que atraía, que seduzia somente pela beleza ou pela elegância. Expressões como “a orgia de uma tarde de compras”, “inconsciência das mães”, “nem todas as mulheres servem para esposa” evidenciam a mordacidade de Florbela em relação à mulher que vivia ao seu lado todos os dias. (BERNARDINO, 1982)

A leitura da contística da escritora alentejana permite múltiplos olhares. Sua narrativa, inclusive, passeia também por várias estéticas literárias – como neorromântica, decadentista, algumas peculiaridades do **Modernismo** e, até, uma inserção muito bem-sucedida nas escritas de si, sobre esse último aspecto encontra-se um estudo mais verticalizado na tese intitulada *Do Dominó às Máscaras: o jogo autoficcional na contística florbeliana* (ANDRADE, 2019). Percebe-se, ainda, a influência de seu histórico de leitora de literatura, a inferência de seus pensamentos filosóficos e até das traduções, nas quais trabalhava em concomitância com a escrita dos contos. Para Chris Gerry, “ao admitir, por exemplo, a existência de ‘ressonâncias autobiográficas’ nas obras vertidas em língua portuguesa por Florbela”, referindo-se “a situações em que as suas opções de tradução teriam sido influenciadas, consciente ou inconscientemente, por elementos-chave das suas vivências, dos seus valores pessoais – inclusive de ideologias por ela rotundamente rejeitadas” (GERRY, 2015).

No conto “Mulher de Perdição”, presente na coletânea de *O Dominó Preto*, há um diálogo com um dos romances traduzidos por Florbela. Conforme Chris Gerry, “apenas um exemplo será suficiente para ilustrar o ‘efeito de transbordo’ que pode ocorrer do próprio texto já traduzido para o processo criativo de um autor-tradutor” (GERRY, 2015). Assim, o pesquisador destaca um trecho do conto supracitado e mostra a possível influência sofrida pela poetisa calipolense aquando da criação desse conto. O estudioso deduz que “Mulher de Perdição” tenha sido escrito em 1925 ou 1926, mostrando a semelhança ocorrida entre a narrativa francesa e a florbeliana:

Num dado momento na obra *Le roman de bonheur*, cuja tradução por Florbela foi publicada em 1927, o autor Jean Rameau descreve uma ação suscetível de ter uma interpretação errônea. Num gesto espontâneo, a jovem Mayette liberta as rosas do corpete de seu casaco e coloca-as na lápide da esposa de Sr. Le Gal, o seu benfeitor. Apesar de parecer um gesto profundamente comovido, a donzela teme, todavia, que o viúvo possa ter visto algo presunçoso no seu ato. (CHERRY, 2015)

Também Florbela narra uma cena semelhante, “apropria-se do mesmo gesto, igualmente passível de ser mal interpretado”, mostrando “um lado sentimental da ‘fria e impassível’ femme fatale” (GERRY, 2015). Reine Dupré, acompanhada por Antero (ex. amante) e João Eduardo (novo pretendente), vai ao cemitério no dia de finados, onde a sepultura de uma criança chama a atenção de Dupré por ser o único jazigo não enfeitado com flores:

Reine, lentamente, desprendeu a gola de skungs a mancha pálida do cravo enorme e, piedosamente, depô-lo à cabeceira do pequenino abandonado. Antero (...) sorriu com um ar irônico, como se adivinhasse a mise-en-scène. João Eduardo sentiu uma comoção inexprimível subir-lhe à garganta, como uma solução, e estrangulá-lo. (ESPANCA, 2000)

Demonstram-se as semelhanças encontradas, ressaltando que as traduções realizadas por Florbela são pouco conhecidas e não há um vasto estudo nesse viés, inclusive articulando com as “principais atividades literárias” da poetisa. O pesquisador Chris Gerry, na contramão dessa fala, tem se dedicado a esse campo de estudo e chama atenção para a relevância dessa temática na obra florbeliana. Gerry, em seu texto “A tradutora (des) mascarada: acerca da permeabilidade entre os diferentes esforços criativos da autora-tradutora”, apresenta outras intercessões entre a contística florbeliana e os romances por ela traduzidos.

A escrita de Florbela Espanca parece colocar em relevo o caráter indelével de sua marca pessoal. Em conversa com o jornalista Bourbon e Menezes, publicada no *Diário de Notícias*, na coluna “Pedras Soltas”, Florbela comentou que estava seduzida pela prosa, “queria tentar o conto, não considerava o gênero exaustivo. Condensar em breves páginas um pedaço da vida, amassá-lo no sangue e nas lágrimas, – que tentação!” (BOURBON E MENEZES, 1931). Portanto, fica evidente a tendência da poetisa em escrever a vida, bem ao estilo do que diz Júlio Cortázar, em *Aulas de Literatura*: “dizer ‘literatura’ e ‘vida’ é para mim sempre o mesmo” (CORTÁZAR, 2016).

Foram dois os livros de contos de Florbela que chegaram ao público. O *Dominó Preto* (1982), composto por seis contos: “Mulher de perdição”, “À margem dum soneto”, “O dominó preto”, “Amor de Outrora”, “O crime do Pinhal do cego” e “O regresso do filho”. Tal coletânea começou a ser escrita em 1927, porém foi interrompida por causa da **morte** do irmão **Apeles Espanca**. Após este episódio trágico na vida da poetisa, ela se dedicou a um novo projeto, produziu uma seleta de oito contos, todos dedicados ao irmão. Obra também publicada postumamente: *As Máscaras do Destino* (1931), contendo os seguintes contos: “O aviador”, “A Morta”, “Os mortos não voltam”, “O resto é perfume...”, “O inventor”, “As orações de Soror Maria da Pureza” e “O sobrenatural”. Para Roland Barthes, “o estilo é sempre um segredo, uma lembrança encerrada no corpo do escritor” (BARTHES, 1972). O estilo é bem demarcado em seus contos, as personagens se deslocam entre as narrativas, há um espaço comum, temas que se repetem. Os contos juntos formam uma estrutura harmoniosa, todavia, existe autonomia entre as narrativas. Geralmente, os textos trazem uma história secundária, a exemplo de “À margem dum soneto”, “Os mortos não voltam” e “O resto é perfume...”. Quanto à temática, tem-se o amor, a morte e a loucura. O amor e a morte são duas faces da mesma moeda na contística florbeliana. O dilaceramento de suas perdas transfigura-se nas personagens criadas por ela.

Bibliografia

- ANDRADE, Andreia de Lima, *Do Dominó às Máscaras: o jogo autoficcional na contística de Florbela Espanca*, tese, Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2019.
- BARROS, Thereza Leitão de, Florbela Espanca. Portugal Feminino, ano 01, n.12, Lisboa, 31 de janeiro de 1931, p.18
- BARTHES, Roland, *Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura*, tradução Anne Arnichand e Álvaro Lorencini, São Paulo, Cultrix, 1972.
- BERNARDINO, Teresa, A crítica Social em Florbela Espanca, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 1982, p. 07.
- CORTÁZAR, Júlio, *Aulas de Literatura*, Lisboa, Cavalo de Ferro, 2016.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Apresentação, in ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconserto* (conto, cartas, diário), São Paulo, Iluminuras, 2012, pp. 79-168.
- ESPANCA, Florbela, *Contos e Diário*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.
- GERRY, Chris, Acerca da permeabilidade entre os diferentes esforços criativos da autora-tradutora, in ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, organização, notas e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2015.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, Os contos de Florbela Espanca (em produção), in ESPANCA, Florbela, *Contos*, introdução e organização de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 2011, pp. 09-24.

Andreia Andrade

CORPO

Ao explicarem o vocábulo “corpo”, os dicionários geralmente não se distanciam da tradição filosófica que opõe o corpo humano ao espírito e concordam na afirmação de que se trata da estrutura física de uma pessoa, provida de concretude, de tal modo que apresenta extensão e forma. De acordo com a fenomenologia, porém, há uma distinção entre esse “corpo-objeto” (motivo de estudo para o médico e para o biólogo) e o “corpo-próprio”, parte constitutiva de uma personalidade (DUROZOI, ROUSSEL, 1993, pp. 107-108). Fenomenologicamente, como explica Karl Jaspers, “a vivência do corpo”, “está estreitamente ligada à vivência do sentimento, dos impulsos, da consciência do eu” (1973, p. 111). Assim, embora seja possível distinguir corpo-objeto de corpo-próprio é impossível separá-los quando queremos examinar a existência humana no mundo, pois é a vida subjetiva que impulsiona o próprio corpo. Como observa Merleau-Ponty, o corpo é o “veículo do ser no mundo” (2011, p. 122), e ter um corpo é, para um ser vivo, inserir-se a um meio e, através de atos intencionais, escrever uma história de vida.

Dessa maneira, quando se pretende debruçar sobre os vários retratos poéticos que **Florbela Espanca** teceu de si mesma, é preciso ter em mente que essas imagens que povoam sua obra carregam mais que as cores e nuances por ela escolhidas na tentativa de se representar: são esboços de seu corpo, sim, mas registram também sua trajetória pela vida e pela poesia à procura de si mesma, de sua voz e de seu lugar no mundo.

É preciso considerar, inicialmente, que o processo de se autorretratar em versos pode estar ligado à prática, conhecida na infância, através do pai fotógrafo, de ter sua própria imagem registrada através da fotografia. Retratar-se em versos seria apenas uma nova forma de ofertar sua imagem, assim como costumava oferecer fotografias suas aos amigos. Os estudiosos de sua obra, entretanto, apresentam várias hipóteses para a criação, em versos, de tantas imagens em que a poetisa parece se comprazer em cantar suas mãos, “os leves arabescos” do seu corpo, sua “pele de âmbar” e seus “olhos garços”. Florbela gostar “demasiado de si mesma” é a explicação encontrada por **José Régio** (1980, p. 21), que chega a considerar ser a própria poetisa o verdadeiro motivo de vários de seus sonetos considerados de **amor**, sendo o “pretenso amado” apenas um pretexto. Outra explicação para a criação desses autorretratos oferece Massaud Moisés ao apresentar Florbela como “erótica e emocionalmente insatisfeita” (1987, p. 313), sofrendo em razão de a sociedade não lhe compreender o “conflito íntimo” e, principalmente, pela ausência de um “Outro” que lhe satisfizesse a “ânsia dum amor mais forte que a vontade e as convenções burguesas”. Sua

capacidade de amar, “obsessiva e poderosa”, não sendo correspondida, teria, necessariamente, segundo esse autor, que se derramar pela **natureza**, pelos lugares em que viveu “e por ela própria”.

Esse derramamento desenha em versos o corpo da poetisa, imprimindo à sua obra o caráter sensorial que a identifica: são olhos que têm “tons de pedra rara”, são mãos “brancas”, “afiladas”, “em sedas enroladas”, uma “rubra” boca “a saber a sol, a fruto, a mel”. Essa utilização do corpo **feminino** como matéria **poética** (bem como dos reflexos – no corpo – dos momentos idealizados ou vividos de paixão) modificou o discurso poético instituído e representou, nas primeiras décadas do século XX, uma ruptura com os modelos de mulher então vigentes (REZENDE, 2001, p. 20).

Tal novidade no plano temático gerou inúmeras reflexões sobre a questão narcísica nos versos vibrantes e superlativos de Florbela e diante deles a crítica se dividiu ao considerá-la, por um lado, moderna por sua ousadia, e, por outro (tendo em vista o aparato formal de sua poética e a inegável influência decadentista em suas obras iniciais), ainda vinculada à produção do século XIX, alienada em seu romantismo tardio e em seu provincianismo; esquecida, portanto, do contexto artístico-literário que o mundo vivia.

Embora diametralmente opostas, essas duas correntes críticas têm em comum o fato de desvincularem Florbela da produção de seu tempo, pois mesmo a vertente que considera a modernidade de sua temática desconsidera em seus versos o elo capaz de vinculá-la ao tipo de produção que seus contemporâneos estavam realizando no grupo da *Orpheu*.

Ocorre, porém, que as imagens de si mesma que Florbela urde em versos, ainda que possam ser lidas como manifestações de **narcisismo** ou **erotismo**, podem ser entendidas, também, como máscaras por ela utilizadas a fim de se integrar à elite intelectual portuguesa contagiada pelo verdadeiro “culto ao artifício” que marcou as últimas décadas do século XIX. **Renata Soares Junqueira** explica que esse período entre séculos se caracterizou pelo ressentimento dos artistas com o ostracismo a que os condenava a “sociedade industrial, pragmática e utilitarista” (2003, pp. 17-19). Por essa razão eles se projetavam num “mundo de máscaras” de forma a se protegerem do mundo real que os oprimia. Essa radical projeção realizada através do aparato de poses, máscaras e artifícios retóricos (que constituem importantes características das vanguardas no início do séc. XX), além de protegê-los ainda compensava a identidade que perdiam numa sociedade na qual não encontravam lugar.

Ora, tal “estética da teatralidade” é justamente, de acordo com Renata Junqueira, o “agente articulador” (*op. cit.*, p. 19) capaz de agrupar num mesmo conjunto Florbela e os modernistas portugueses, todos eles marcados pelo culto ao artifício proposto pelo *fin de siècle*, produtos de um mesmo

contexto sociocultural. O pensamento de **Nuno Júdice** parece se ajustar a essa ideia uma vez que considera o fato de Florbela ter criado uma “figura dupla” (1996, p. 43) – tão ideal que fará com que o “Eu real” descubra a dimensão disfórica de sua existência: “Sonho que sou... Acordo... E não sou nada!...” – o responsável por inscrevê-la no mesmo espaço fenomenológico ocupado pelos modernistas órficos que, vivenciando a crise do sujeito, eram levados à constatação, “perfeitamente moderna”, de que a única forma que o poeta tem de conseguir afirmar a sua subjetividade é anulando o seu eu e projetando-o num outro, o que cria um abismo intransponível entre o ser real e o de papel e coloca em xeque a questão da sinceridade poética que se converte em “fingimento”.

Sendo um percurso típico da modernidade, a tentativa de definir as fronteiras de uma identidade que se procura, a construção de retratos realizada por Florbela, bem como a reiterada apresentação de nomes e de descrições que procuram definir seu próprio corpo constituem, segundo Helena Buescu, um “complexo e elaborado processo de autorrepresentação” (1997, pp. 99-107), no qual a poetisa se autoneomeia como **Sóror Saudade**, Princesa, Castelã, Infanta, etc. e, simultaneamente, se autodescreve, desenhando e colorindo com diversas nuances os próprios traços.

Os retratos que nascem desse processo não são, obviamente, cópias fiéis da realidade, mas constituem imagens especulares, representações de si própria que lhe são fornecidas pelos outros ou construídas a partir da ideia que a poetisa tinha de si mesma ou que desejava que tivessem de si. O resultado, entretanto, ao invés de fixar o sujeito retratado a uma realidade possível, conferindo-lhe estabilidade, apenas reforça sua identidade volátil, dispersa numa multiplicidade de imagens.

Conforme afirmei no livro *Florbela sob novo olhar*, “por mais que se tente graf(v)ar a vida através da escrita algo sempre escapa, pois embora o texto refira a vida, não é capaz de contê-la” (2014, pp. 47-49), o sujeito que se contempla nas águas da poesia, qual Narciso a buscar a própria imagem, terá seu reflexo devolvida em outras figurações mil vezes mais oscilantes, incertas e fragmentadas que a imagem que tem de si mesmo. “Ao contemplar-se e se retratar, ou a retratar-se a se contemplar, teria Florbela consciência do sítio pantanoso em que pisava?”

As fotografias da maturidade de Florbela eternizaram seu corpo magro onde habitavam as enfermidades que a acometiam, mas também o seu olhar transbordante, perscrutador, assim como, nas palavras de **Natália Correia**, o seu “guarda-roupa teatral”. Entendo que em sua postura de “feminista ativa”, com participação de destaque nos “movimentos de reivindicação da mulher portuguesa na conjuntura político-social do pós 25 de Abril” (HORTAS, 1995, pp. 85-86), fosse difícil à Natália perdoar a “barateza” do vestuário de Florbela, sua “feminilidade estreme” e seu “coquetismo patético”. O apego

da poetisa às suas pérolas de fantasia, entretanto, ou às peles que usava como echarpe, eram provavelmente a moda da época (REZENDE, 2014, pp. 52-62) à qual Florbela procurava ajustar-se, ou, mais possivelmente, uma tentativa de corresponder à imagem, que construía, de “Poetisa eleita”. “Ligada” na foto ou com o olhar distante, nota-se que há uma performance em suas poses, assim como nas máscaras e retratos espalhados ao longo de sua produção poética e até mesmo de sua correspondência pessoal e de seu diário. Por mais que se almeje “um puro reflexo da realidade” ao retratar a si mesmo, afirma Gilberto Vançan, não há como se livrar da própria subjetividade e autointerpretação e a representação sempre será “um encontro entre a realidade física e a mente criadora” (2003, pp. 68-96).

Se, como acredita Butler, “a forma como o corpo *fica conhecido* torna-se mais importante do que como o corpo *é*”, (apud OWEN, 2006, p. 82). Assim, são sobre essas representações do corpo na poética de Florbela Espanca que me ocuparei a seguir.

Nos trinta e dois sonetos do **Livro de Mágoas**, publicação de 1919, o corpo aparece fragmentado em forma de olhos, boca (ou lábios), mãos, dedos, fronte, pálpebras e rosto. A palidez desse corpo é enfatizada através da incidência de cores criteriosamente escolhidas – tais como o marfim (ou branco), roxo e preto (ou negro) – para a composição das personas que delineia, como a Castelã, a Monja, a Desiludida, a Poetisa, a Estranha, entre outras.

Com exceção do marfim, as cores acima referidas se mantêm nos trinta e seis sonetos da publicação de 1923, **Livro de “Sóror Saudade”**, mas aumenta, nesta segunda obra, o número das peças que focalizam aspectos físicos do eu lírico, notando-se maior detalhamento desses traços que, sem excluir os anteriormente citados, passam a utilizar braços, perfil, pés, regaço (ou peito) e joelhos na ampliação da figura da Sóror, da Princesa e da Poetisa e na configuração de outras imagens como a da Amante e a da Sedutora.

Essa progressão se torna mais explícita no número de sonetos que abordam fragmentos do corpo da figura feminina em **Charneca em Flor** (1931), mesmo porque esta obra apresenta, em relação às anteriores, um número superior de sonetos: cinquenta e seis. Nesta obra, fica evidente uma ousadia maior no que se refere à menção ou detalhamento das partes do corpo do eu lírico, tanto no número de poemas em que isso acontece quanto na escolha das partes físicas citadas. Referências ao “corpo”, por exemplo, a demonstrar consciência deste como um objeto que deseja/pode ser desejado, que sente e oferece prazer, aparecem apenas nessa publicação de Florbela, como, por exemplo no soneto “Toledo”: “Meu corpo de âmbar, harmonioso e moço/ É como um jasmineiro em alvoroço,/ Ébrio de sol, de aroma, de prazer!” (ESPANCA, 1996, p. 227).

Focalizam-se, ainda, nessa obra de publicação póstuma, a pele, os cabelos, a cintura (“cinta”) e os ombros. Com menor intensidade tátil, mas de grande valor na composição das imagens, entram também em cena elementos como gestos, voz e sangue: “Os meus gestos são ondas de Sorrento...” (“Conto de fadas”); “a minha voz fez-se gorjeio de ninho...” (“Realidade”); e “no meu sangue rubis correm dispersos” (“Mocidade”).

A indicar a metamorfose vivida pelo eu lírico, as cores vermelhas (rubro/púrpura/carmesim/rubi) e dourada (ouro/loiro) são usadas com intensidade não apenas na autorrepresentação, mas também para estabelecer o cenário em que circula a mulher sedutora que habita os versos dessa terceira publicação de Florbela que se abre, justamente, com o abandono da antiga figura da Sórór:

Enche o meu peito, num encanto mago,
O frêmito das coisas dolorosas...
Sob as urzes queimadas nascem rosas...
Nos meus olhos as lágrimas apago...
Anseio! Asas abertas! O que trago
Em mim? Eu oiço bocas silenciosas
Murmurar-me as palavras misteriosas
Que perturbam meu ser como um afago!

E, nesta febre ansiosa que me invade,
Dispo a mortalha, o meu burel,
E já não sou, Amor, Sórór Saudade...

Olhos a arder em êxtases de amor,
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
Sou a charneca rude a abrir em flor! (ESPANCA, 1996, p. 209)

O ato de despir-se, poematizado no primeiro terceto deste soneto que nomeia a obra, constitui, obviamente, um desnudamento do corpo da poetisa em oposição às vestimentas da monja delineada em *Livro de Mágoas* e ampliada em *Livro de Sórór Saudade* (“mortalha”, “burel”), mas implica, sobretudo, um despojamento psicológico, no sentido de abertura para o outro, a fim de mais perfeitamente vivenciar a si mesma. Impressa no segundo quarteto, a ânsia de libertação (“Asas abertas!”) e se concretiza na metáfora do verso final: “Sou a charneca rude a abrir em flor!” – a florescência da **charneca** a se opor às “urzes queimadas” da primeira estrofe.

A metáfora das asas, presente no soneto acima, aparece também em “Filtro”, a indicar, inequivocamente, os braços da poetisa. Muito embora o adjetivo que as caracteriza (“cansadas”) sugira certa impotência; elas são, contraditoriamente, capazes de “num só voo” prender o outro, o amado. A ele a voz poética promete o próprio corpo: “Hei de dar-te o meu corpo, e a

boca minha/ Pra que bocas impuras te não beijem!// (...) Minhas cansadas asas de andorinha/ Hão de prender-te todo num só voo... (ESPANCA, 1996, p. 239).

Também em “Supremo enleio” o tom melancólico e submisso dos versos iniciais é desmentido no final. Aparentemente conformada com as muitas mulheres no passado de seu amado e, possivelmente, também no futuro dele, a mulher que enuncia os versos chega a considerar a mortalidade/nulidade do próprio corpo (“Quando eu for uma pobre coisa morta”), mas transforma-se na onipotente (uma das máscaras de que Florbela se utiliza) capaz de transcender em novos corpos a serem beijados e possuídos pelo amado: “Mas eu sou a manhã: apago estrelas!/ Hás de ver-me, beijar-me em todas elas,/ Mesmo na boca da que for mais linda! (ESPANCA, 1996, p. 226).

A comparação que faz de si mesma com a manhã indica que, da mesma forma que as estrelas se apagam ao amanhecer, ainda que sejam belas as mulheres com as quais seu amado se envolva, serão apagadas diante da memória de seus beijos e do seu corpo – este, ideal para a vivência amorosa já que, fora dele não existem caminhos: “E quando a derradeira, enfim, vier,/ Nesse corpo vibrante de mulher/ Será o meu que hás de encontrar ainda... (ESPANCA, 1996, p. 226).

Nesse sentido, apesar de centrada numa simbólica profundamente feminina, que valoriza especialmente a boca/lábios, os olhos e as mãos (as partes do corpo mais citadas nas referidas publicações), a poesia de Florbela ultrapassa os “limites do sentir no feminino singular” (TORRES, 1988, p. 25) para transmitir uma ânsia de infinito e absoluto.

Muito embora a escritora tenha afirmado que não sabia fazer mais nada a não ser versos, “pensar em verso, sentir em verso”, o fato é que, nos últimos anos de sua vida, simultaneamente ao seu trabalho como tradutora, encetou um livro de **contos** que abandonou temporariamente para se dedicar a outro, em homenagem ao seu irmão morto. Os oito contos que integram **As Máscaras do Destino** (1931), de publicação póstuma, foram, portanto, compostos nos meses que se seguiram à **morte de Apeles** e, mais que dedicados a ele, têm em sua figura sua gênese e inspiração. Assim, o corpo masculino descrito nesses contos corresponde à visão da poetisa sobre o irmão: “robusto”, “belo”, “moreno”, “face enérgica, vincada a cinzel”. As figuras femininas, por outro lado, são frágeis, delicadas, têm mãos brancas, “dedos brancos e delgados”, “corpito de ave”, “rosto miudinho”, cabelos de seda e pequeninos pés que calçam “sapatinhos de cetim”. Por mais que variem as personagens, os corpos descritos são basicamente os mesmos e, relacionados à morte, nesse livro de luto, ao desengano e ao **sofrimento**, refletem a visão neorromântica de Florbela, além de carregarem, no caso da figura feminina, características que se aproximam daquelas por ela elaboradas nos retratos que pintou de si mesma.

Nos seis contos de **O Dominó Preto** (possivelmente o primeiro projeto de um livro de contos, mas publicado apenas em 1982), a visão do corpo feminino sofre alterações se relacionada ao que se observa nos contos anteriores: muito embora ali também figurem algumas mulheres de pés “pequeniníssimos”, rosto e sorriso suaves, “boquita de bebê”, as que chamam a atenção são as *femmes fatales*, capazes de enlouquecer e levar ao **suicídio** os homens que com elas se envolvem. É o caso de Reine Dupré, a dançarina francesa do conto “Mulher de perdição”, que é “alta”, “flexível como uma haste”, que tem uma fileira imensa de amantes em seu passado, “um sorriso misteriosamente irônico”, “olhos de opala” e a boca como “um traço vermelho e cruel”. Mulheres como ela e como a bela Ritinha do Prior, do conto “O crime do Pinhal do Cego”, “alta, robusta, muito loura, com uns lindos olhos pontuados de ouro”, são sedutoras, misteriosas e multifacetadas. Assim sendo, protagonizam a ação e até a “condicionam totalmente”, como percebe Fabio Mario Silva (2010, p. 07). Desse modo, o corpo feminino é descrito como *desejável* (“cobiçado por tantos”) – “liso e fresco”, “seios firmes”, “ventre polido arredondando-se numa curva de onda”, cintura “esbeltíssima”, “pernas compridas e nervosas” – e *desejante*, veículo na busca do prazer e da felicidade: “Sim! Dar-lhe-ia o seu lindo corpo”, reflete a Cristina do conto “Amor de outrora”. “Seria como uma bela rosa que ela lhe desse para ele cheirar, para desfolhar, para morder (...). Por que não o havia de fazer feliz, se a sua felicidade seria dela também?”.

A ambientação desses contos usa muito do jogo de cores utilizado por Florbela em sua poética: o contraste entre o branco e o preto, o vermelho e o dourado, luzes e sombras e é impossível não reconhecer na figura da poetisa de “À margem dum soneto” possivelmente a própria escritora alentejana “vestida de veludo branco e negro” a estender sua “mão delgada, bem como a desfiar “as grandes contas de seu colar”. O soneto que a poetisa declama “docemente”, numa voz “macia e triste”, para o seu visitante, será publicado, após a morte de Florbela, no volume **Relíquias**, com o título “Loucura”. Nele a poetisa do conto – e por trás dela a autora dos contos – fala do “pavoroso mal de ser sozinha”. “Ó pavoroso e atroz mal de trazer/ Tantas almas a rir dentro da minha!” (ESPANCA, 1996, p. 299), versos que indubitavelmente refletem a multiplicidade de retratos que Florbela teceu de si mesma no verdadeiro teatro de sua poética.

Embora o corpo da poetisa tenha sido descrito em sua poesia com uma infinidade de nuances que seus contos de alguma maneira refletem, de modo a se apresentar como a “Poetisa Eleita” e *desejável*, o **Diário do Último Ano**, bem como a sua epistolografia desse período, revelam um corpo doentio, fraco, febril, excessivamente magro (“Estou tão magrita!”) sem forças, sem energia, sem “coragem para nada”. Em sua correspondência com **Guido Battelli**, a escritora descreve-se “magra como um junco” e desmente a ilusão de que sua

boca seria aquela descrita no soneto “Se tu viesses ver-me...”, de *Charneca em Flor*, aquela que é “linda e louca” e “Traça as linhas dulcíssimas dum beijo/ E é de seda vermelha e canta e ri// E é como um cravo ao sol” (ESPANCA, 1996, p. 218). “A minha boca é isso tudo só em verso...”, escreve Florbela, “na realidade é pálida, fria e inexpressiva como a boca duma velhinha morta”. Todavia, mais importante que a boca real, diria Butler (*op. cit.*), é a forma da boca como essa fica conhecida e essa, a tecida com palavras, é a que permanece apresentando seu corpo como eternamente jovem, desejável e desejante, confirmando-o como veículo do ser que se busca e se exprime.

Bibliografia

- BUESCU, Helena Carvalhão, What's in a name?: nome, descrição, auto-representação em Florbela Espanca, in LOPES, Ó.; et al., *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca* realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de dezembro de 1994, Lisboa, Vega, 1997, pp. 99-107.
- DUROZOI, Gerard; ROUSSEL, André, *Dicionário de Filosofia*, Campinas, Papirus, 1993.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, São Paulo, Martin Claret, 2009.
- ESPANCA, Florbela, *O Dominó Preto*, São Paulo, Martin Claret, 2010.
- ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto: (contos, cartas, diário)*, estudo introdutório, apresentações organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- HORTAS, Maria de Lourdes, Florbela Espanca e a poesia feminina no Pré-Modernismo em Portugal, in PAIVA, José Rodrigues de. (Org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Jordão Emerenciano, 1995, pp. 77-103.
- JASPERS, Karl, *Psicopatologia Geral*, Volume 1, Rio de Janeiro, Atheneu, 1973.
- JÚDICE, Nuno, A linguagem poética de Florbela Espanca, in MAGALHÃES, Joaquim Manuel; et al., *Comemorações do 1º Centenário de Florbela Espanca: Conferências*, Évora, Grupo Pró-Évora, 1996, pp. 42-51.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, UNESP, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 2011.
- MOISÉS, Massaud, *A Literatura Portuguesa*, São Paulo, Cultrix, 1987.
- OWEN, Hilary, Antígonas antagônicas: Gênero, Gênio e Política de “Performance” em *Perdição e Florbela*, de Hélia Correia, in *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, IUC, 2006, pp. 77-92.
- RÉGIO, José, Estudo crítico sobre Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, Amadora, Livraria Bertrand, 1981, pp.11-31.
- REZENDE, Jussara Neves, “*Charneca em flor*” e “*Meu glorioso pecado*”: nos domínios de Eros, dissertação de mestrado, São Paulo, USP, 2001.
- REZENDE, Jussara Neves, *Florbela sob novo olhar*, São Paulo, Annablume, 2014.
- SILVA, Fabio Mario da, O dominó preto: as múltiplas faces do feminino, in ESPANCA, Florbela. *O Dominó Preto*, São Paulo, Martin Claret, 2010, pp. 07-12.
- TORRES, Maria Ester, Nota introdutória sobre Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, Lisboa, Europa-América, 1988, pp. 11-26.
- VANÇAN, Gilberto, *Auto-retrato: eu não eu*, dissertação de mestrado, Campinas, UNICAMP, 2003.

Jussara Neves Rezende

CORREIA, HÉLIA

Hélia Correia (**Lisboa**, 1949) é uma reconhecida escritora e tradutora portuguesa. Grande ficcionista, também escreveu poemas e peças de teatro, além de literatura infantil. Em 2015 foi galardoada com o Prêmio **Camões**, a maior honraria literária em língua portuguesa. Em 1991 estreia nos palcos com o lançamento de duas peças, *Perdição: exercício sobre Antígona* – releitura da tragédia de Sófocles – e *Florbela*, espécie de biografia teatral da poetisa alentejana. Do ponto de vista formal, as biografias podem se engendrar de modos diversos. O texto de Hélia Correia, *Florbela*, encampa tal diversidade, no sentido de apresentar, nos moldes de uma peça teatral, uma biografia de **Florbela Espanca**, em que a mistura da realidade com a ficção é preponderante para a criação de mais um perfil florbeliano.

Toda biografia, portanto, nasce da vontade do biógrafo em querer transpor para a escrita a trajetória de uma vida que lhe interessou. **Agustina Bessa-Luís**, por exemplo, em relação à Florbela, fez isso aos moldes de um romance; Hélia Correia, por sua vez, em forma de peça de teatro. Na apresentação do seu texto, a dramaturga revela sua impressão sobre a poetisa: “A Florbela, confesso, irritou-me um bocado. Tem demasiada biografia para o seu peso de vulgaridade, e sonha com demasiada grandeza para a sua escassez de biografia” (CORREIA, 1991, p. 10). Provavelmente, tal afirmação diz respeito à estratégia de Hélia para a criação de sua Florbela: trazer a poetisa novamente à cena, depois de morta, para rever, pelo fio condutor da Guia, os fatos mais marcantes de sua vida, num diapasão que permite tanto a exaltação da personalidade de Florbela como a desconstrução dessa personalidade, retirando o caráter excepcional e glorioso que se colaram aos elementos biográficos de Florbela.

A peça *Florbela* é estruturada em um prólogo, um ato único, seguido de um epílogo e traz Florbela numa articulação criança/adulta, interpelada por uma Guia, espécie de superego da escritora, num confronto marcado pela argumentação expressa em diálogos, em que vida e **morte** se entrelaçam num tempo indeterminado. Desse esquema de diálogos e confrontações, a vida de Florbela vai se descortinando cena a cena, resultando em um efeito biográfico patente. Assim, Hélia parece percorrer o mesmo caminho agudo, irônico e de viés psicologizante que Agustina fez para traçar os contornos de sua Florbela. As duas, para além da faceta ficcional, conceberam as suas Florbelas pelo ângulo de uma possível explicação de ordem psicológica. Os fatos biográficos da autora são explicitados e explicados por esse viés – veladamente (ou não) parcial, onde a psiquê das personagens é exposta, sem pudor ou piedade, para se chegar ao âmago concreto das justificativas das (re)ações. “O fato é

que Agustina não deixa pedra sobre pedra: não poupa a ninguém, a começar pela própria Florbela” (DAL FARRA, 2007, p. 04) e, guardadas as proporções, o mesmo pode se dizer de Hélia Correia:

Em Florbela deparamos sempre com este desejo de cair nas mãos de alguém que a cuide, mais do que entrar na alcova de um amante que ame. Não é de estranhar que apareça sempre o médico na sua vida real ou na sua vida projetada para a literatura; ele representa o pai, autoridade e atenção desvelada. (BESSA-LUÍS, [1979], 1984, p. 164)

G. – O desamparo. Sim, o desamparo. Foi ele quem te empurrou para Mário Lage. O médico. A figura paternal. Não é preciso já que coincidam a ideia de paixão e a de adultério. Andas de homem para homem procurando uma casa, uma cama onde possas deitar-te sozinha e onde te assistam como à mais melancólica princesa. (CORREIA, 1991, p. 92)

Depreende-se também da peça em debate a fina sintonia com as imagens construídas, ao gosto do imaginário teatral, por **Natália Correia** no prefácio que escreveu para a edição do *Diário do Último Ano*. A aura teatral estabelecida por Natália como chave de compreensão do diário e de toda obra-vida de Florbela está espalhada no texto de Hélia. Depois de uma década, por pedido de Natália, Hélia decide, mesmo vacilando, escrever sobre Florbela – “agora, foi a vez da Natália Correia entender que eu devia escrever sobre a Florbela. Atrevi-me, mas sei que falta aqui a verdadeira peça, a que só a Natália saberia fazer” (CORREIA, 1991, p. 10) e é evidente o *continuum* temático que urde os dois textos: a dimensão eminentemente teatral dada por Natália desemboca na convenção cênica criada por Hélia, pois a peça, metateatralmente, se passa em um palco, inclusive sob o olhar de uma plateia – “Florbela – Isto é o quê? Guia. – Um palco. Como te sentes num palco, Bela? (...) G. Para te fazeres amor por todos. (Refere-se ao público)” (CORREIA, 1991, p. 10). E, mesmo sem ser atriz, Florbela passa a dizer/encenar, através das provocações da Guia, o seu drama.

Outrossim, as metáforas cunhadas por Natália dentro da seara de uma atriz que se prepara para a cena, serviram de substrato para a composição da Florbela de Hélia, readaptando as figuras em uma dimensão biográfica e com um corte que adentra o âmbito psicológico:

Bela representa-se como diva do simbolizante feminino. 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, o hálito puro da profunda. Os adereços de sua tragédia têm a futilidade das paixões vãs e fugidias que a consomem; a barateza das joias 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 pescoço de cisne até soltar o canto que se requinta quando a ave real dos lagos vai morrer. (CORREIA, 1981, p. 09-10)

G. – Bem: farás o melhor que for possível. Poderás mesmo, é claro, recorrer aos artifícios próprios da mulher. Embora dures pouco e não deixem, no fim, senão uma ligeira irritação na alma. Enfim, um pouco de coqueterie, se achas necessário. É uma das imagens que de ti nos ficou: a pequena burguesa deslumbrada, com peles e colares falsos, a cabeça inclinada

para que os olhos nos fitem como se já cedessem a um certo langor. Alguém que se sustenta com essas coisas fáceis, com sonhos de automóveis e casinos nas praias. E se põe, de avental a descascar legumes e a olhar pela janela, uma pobre heroína de cartão. Ah, Bela, assim parece tão igual a todas as criaturinhas que se faziam fotografar à Pola Negri. (CORREIA, 1991, p. 67)

Não obstante, para além dessa intertextualidade que Hélia faz do prefácio de Natália, há ainda a referência direta ao citado prefácio, uma homenagem com ares de recensão crítica ou, talvez, um reconhecimento do mote dado por Natália para a peça – “G. - Uma grande poetisa redigiu um ensaio em que entendeu que eras Diana, a caçadora, a castradora de virilidades. Irmã de Apolo e, da mesma maneira, irmã de Faetone. F. – Apolo. Apeles. Sim, quem sabe?” (CORREIA, 1991, p. 79), com o mesmo uso das chaves de leitura alicerçadas em mitos clássicos. Também como Natália, Hélia trata a poetisa por Bela, mas essa relação onomástica, aparentemente singela, não esconde o conflito que patenteou o processo de criação e que também se incorporou ao produto final – “(...) Quando a gente se irrita, começa facilmente a fazer julgamentos. Receio, pois, ter sido agressiva com ela. Estas coisas de afecto começam inocentes, mas não terminam bem” (CORREIA, 1991, p. 10) – fincado em uma instância teatral de um palco com ares de tribunal. À vista disso, as duas personagens do drama, Florbela e a Guia, fazem transparecer o expediente comum em um julgamento, ou seja, a inquirição da vítima.

Nessa trama, portanto, a fina ironia e o olhar desromantizado, determinam, de pronto, a função de cada personagem: a Guia, ser onisciente, inumano e oracular, perquire e sentencia Florbela, que tenta se defender de sua própria história. Aquela, por saber de tudo, tem o poder das instâncias temporais, já Florbela, sem a capacidade de antever o futuro e presa à condição de humana e mortal, só pode tentar se defender pelo presente e pelo passado:

G. – (...) A tua grande angústia, Florbela, de queres fazer de conta, veio da tua fraqueza. Tentaste ser igual, percorrer os caminhos que as normas apontavam para uma mulher. (...).
F. – Meu Deus! Eu queria apenas ser feliz. Não pensei nesses termos, nunca pensei assim.
G. – Hipócrita! Passaste a tua vida a escrever sobre isso: ai, eu fui esta e aquela, ai, não me compreendem porque eu voou, tenho asas e eles não... (CORREIA, 1991, p. 82)

Nesse embate, a desproporcionalidade de forças e de entendimentos, por óbvio, enseja o triunfo da Guia e a perda do trono de musa por Florbela. Em suma, a peça de Hélia desaciona o imaginário mítico que circula em torno da imagem de Florbela, dismantelandando, a cada investida da Guia, a senda do mito engendrado a partir da escritora.

Por conseguinte, a seara metateatral erigida na peça cria uma falsa expectativa a qual a Guia vai, paulatinamente, despedaçando: estar em um

palco, apreendendo tal dimensão como habitat natural da poetisa, soa como uma sintonia entre o seu carácter mítico e um possível (re)aproveitamento desse aspecto para a escrita de um texto em torno desse vulto. Um engodo, portanto. Por um momento, se tenciona pensar que Hélia olhará sob esse prisma, mas não. A dramaturga, engenhosa, desnuda o mito florbeliano no seu lugar mais profícuo de ser, o palco. E é no palco que se descobre que a história de sua Florbela é tão banal como de outra qualquer, “G. – (...) Uma raparigazinha que faz versos e que não é feliz no casamento” (CORREIA, 1991, p. 69).

Contudo, o postulado de Newton ensina que para cada ação há uma reação de mesma intensidade: Hélia desmistifica a figura de Florbela e põe em xeque os ares de heroína romântica que se desprendem de seus atos e desmantela outros tantos elementos dessa matemática de lenda evidenciada nesses moldes por **Guido Battelli**, mas, paradoxalmente, não consegue fugir do mito e, por via oposta, acaba por resvalar, em um processo de também mitificação. A morte é a chave que liga e desliga o mito: há o reconhecimento do carácter mítico que é contestado, desmontado e, por fim, refeito. A Florbela menina do prólogo, sentenciada a um destino amargo, cede a cena à Florbela adulta e já morta para ter sua vida confrontada e desnudada pela Guia. Ela voltará ao final, no epílogo, renascida de novo criança, para um destino mais ameno. O ciclo morrer-renascer-morrer articula o movimento de (des)mitificação: Florbela morta é desmistificada, as questões familiares, os casamentos, a relação com a literatura, tudo vai sendo implodido até o dado final (e biográfico) da sua morte. Nesse momento, novamente, vai se acionando a dimensão mítica da morte como redentora, a capaz de fechar e iniciar os ciclos e toda a cena do **suicídio** e enterro convertem-se em triunfo de heroína romântica e deixa transparecer a Diva, já dimensionada por Natália Correia, que fora sublimada pela argumentação ardilosa da Guia:

G. – (...) O que neste momento nos interessa é ver-te concluir o círculo perfeito que foi a tua vida. Ver como te diriges de novo para o início, para o dia em que nasceste. Ver a chuva que escorre por sobre o teu caixão como sémen paterno, e toca essa toada das vozes que transpostas e te disseram versos e foram, toda a vida, a asa e a prisão, o vinho e o veneno que sempre mantiveram a tua consciência um tanto atordoada. (CORREIA, 1991, p. 97)

Diferente do prólogo, a Guia segrega a Florbela menina um futuro mais doce, em que é lembrada com certo carinho e admiração, mas, numa proposital confusão de tempos que permeia toda a peça, adverte a menina que vai ser rejeitada como atriz de **cinema** e instaura, como uma narrativa em *mise en abyme*, um novo ciclo de (des)mitificação.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca*, Lisboa, Guimarães Editores, 1984.
- CORREIA, Hélia. Florbela, in CORREIA, Hélia, *Perdição: exercício sobre Antígona/Florbela* (teatro), Lisboa, Dom Quixote, 1991, pp. 59-100.
- CORREIA, Natália, Prefácio, in ESPANCA, Florbela, *Diário do último ano*, Edição fac-similada com um prefácio de Natália Correia, Lisboa, Bertrand, 1981.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A Florbela de Agustina, in *Labirintos: Revista eletrônica do núcleo de estudos portugueses*, n. 01, Feira de Santana, 2017, pp. 01-13.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, Morrer e renascer: a aura mítica em Florbela, de Hélia Correia, in DUARTE, Lélia Parreira (org.), *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*, Cotia, Ateliê Editorial, Belo Horizonte, editora PUC Minas, 2008, pp. 361-380.
- LEITE, Jonas, *De Florbela às Florbelas: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Recife, EDUPE, 2021.

Jonas Leite

CORREIA, NATÁLIA

Poetisa, ficcionista, dramaturga, ensaísta, antologista e polemista, Natália Correia (1923 – 1993) constitui um daqueles casos de citação obrigatória quando o eixo temático central é **Florbela Espanca**. Parte da importância dessa ligação entre as duas escritoras reside no fato de a autora de *A Madona* (1968) ter publicado, em 1981, o conhecido “Prefácio” ao ***Diário do Último Ano***, vindo a lume no mesmo ano sob a chancela da Livraria Bertrand. Mas não só. Com seu eruditismo peculiar, Natália Correia revisita a trajetória de Florbela Espanca, colocando a obra da “diva alentejana” (como a chama no referido texto) sob o signo mítico de Diana, a sedutora deusa da caça, não sem olhar, com uma certa desconfiança crítica, o distanciamento florbeliano das principais linhas estéticas da época, sabidamente, as de *Orpheu* e *Presença*. Malgrado um “coquetismo patético” (CORREIA, 1981, 09), ou, ainda, alguma “futilidade das paixões vãs e fugidias” e “a barateza das jóias de um guarda-roupa teatral” (*ibidem, idem*), não me parece, no entanto, que tais “langores de estrela de cinema mudo” (*ibid.*, 10), tão bem observados por Natália Correia, sejam componentes suficientes para desmerecer os textos/fragmentos do *Diário* ou os versos florbelianos. Ao contrário, todo o intróito desse “Prefácio” deixa em evidência o rigor crítico característico da escritora açoriana, na medida em que, depois de pontuar alguns manejos performáticos na obra de Florbela, com uma perspicaz e consciente análise, Natália Correia procura sublinhar a contribuição incontornável de Florbela Espanca não só no seu contexto epocal, mas no cenário literário português. Assim, esclarece a prefaciadora:

A sua originalidade é a imperimível mensagem do *fatum* que se inscreve no princípio feminino. A dança mágica que representa os movimentos cíclicos da vida e da morte; génese dos mistérios donde nasce o drama. A teatralidade de Florbela é a interpretação genial deste mistério feminino que se desgarra na gesticulação dramática da poetisa (*ibid.*, 10-11).

Tem razão, portanto, **Maria Lúcia Dal Farra** quando classifica esse estudo nataliano como uma apresentação antológica, na medida em que se constitui “uma deslumbrante interpretação da figura de Florbela, que passa pela sua poesia e pela sua prosa e que desemboca, portanto, no seu diário” (DAL FARRA, 2002, p. 253). E exatamente assim se procede, posto que tanto os versos de “Escrava”, “Eu não sou de ninguém!”, “À morte” (de *Reliquiae*); “Volúpia”, “Ambiciosa”, “Filtro”, “In Memoriam”, “A um moribundo” e “Panteísmo” (de *Charneca em Flor*), e “Mais triste” (de *Livro de Mágoas*); quanto os trâmites ficcionais do conto “O aviador” (de *As Máscaras do*

Destino) são recuperados pelo discurso analítico nataliano para compor uma Florbela Espanca onde se pode vislumbrar aquele “ponto mais alto da sua natureza luminosa” (CORREIA, 1981, 21).

Se as referências ao mito de Diana e as aproximações onomásticas entre o irmão de Florbela Espanca (**Apeles**) e o deus referencial da beleza masculina (Apolo) soam como verdadeiras pérolas analíticas e bem conseguidas de Natália Correia, não se poderá negar que outras incursões suas sobre a “diva alentejana” também se fazem presentes ao longo de suas obras. Uma delas pode ser observada no poema “No templo de Florbela-Diana, a Castradora” (de *O armistício*, 1985), onde se pode constatar, já pelo próprio título, uma continuidade daquela linha de leitura aproximativa entre a poetisa alentejana e a deusa itálica e romana (GRIMAL, 1992). Não à toa, nesse poema, Florbela reaparece, agora efabulada como deidade. Da “erma torre” (CORREIA, 2007, p. 534) a um templo que a convoca, eis que surge nua, ao luar, com uma pose imponente e encantatória, a exigir um rito sacrificial:

Sua carne de murta langorosa/ Espalha na noite espasmos perfumados.../ Nessa nuvem lunática e cheirosa/ Castram-se efebos em eiras e montados.// E da mutilação, sangrando a oferta, Levam-na, castos, ao templo de Diana/ Onde em veados os transforma a lenda/ De Florbela, a Artemisa alentejana. (*ibid.*, 535)

Tal como a Diana latina, também essa Florbela portuguesa, recriada nos versos natalianos, dá sinais de possuir ligações diretas com a divindade grega (“a Artemisa alentejana”), na medida em que somente o seu poder lendário é capaz de metamorfosear os efebos em veados. Assim, a “Florbela-Diana”, personagem feminina “Venérea e mediúnica”, que salta do poema de Natália Correia, parece também reviver aquela outra Florbela, analisada pelo viés crítico nataliano: “Florbela ergue-se à sua transcendência assimiladora da energia viril que, fulminada na sua animalidade pelo espírito da Deusa Virgem, se converte em potência celeste” (CORREIA, 1981, p. 17).

Assim, nesse poema, a autora de *Charneca em Flor* surge transfigurada como uma espécie de Diana caçadora, e aquele poder castrador do masculino para a florescência “dos encantos vitoriosos da mulher intangível” (*ibid.*, p. 21), sublinhado por Natália Correia, é reavivado nos versos do poema de *O armistício*. Interessante observar como, anos antes, no “Prefácio”, ela já esboçara esse perfil num dos momentos mais lúcidos do seu estudo, quando lança uma conjectura coerente com a imagem recriada de Florbela:

Bela descobre-se improfanável. Ganha a agilidade erótica da caçadora de machos. Os que sofrerem as setas da sua magia venatória, submetem-se à amputação dos seus órgãos sexuais; como os sacerdotes de Diana em Éfeso. Consumada a eliminação da opacidade animal que aprisiona o fulgor apolíneo da masculinidade, o conteúdo arquetípico de Bela absorve-a. (*ibidem*, *idem*)

Mas, se na obra **poética** de 1985, Natália Correia redesenha o perfil mítico **feminino** da poetisa alentejana, em outro momento, a autora de *Diário do Último Ano* reaparece como um monumento a ser revisitado, posto que sua imagem, para além daquela intangibilidade, ganha agora uma contraditória visibilidade. Trata-se do poema “No túmulo de Florbela”, integrante dos *Inéditos 1985 - 1990*: “Infanta de ossos. No mármore que os veste/ corre indiferentemente um aranhinho./ E tu que a um sopro de ar estremecias/ agora no país das lajes frias,/ soberba e mítica nem mesmo dás por isso” (CORREIA, 2007, p. 557).

Nesse poema, na posição de uma figura nobre e aristocrática, que a todos vê de um local mais alto e, logo, que só pode ser contemplada com o gesto de subserviência de seus súditos em erguer a cabeça, Florbela Espanca volta à cena como a “Infanta de ossos”. Não à toa, nessa referência direta, a poetisa alentejana assume, apesar de sua paralisação funérea – afinal, trata-se de uma mulher no seu túmulo –, uma postura de elevação e superioridade, na medida em que nem pequenos insetos e nem a extrema gelidez de sopros de ar, ou mesmo a indiferença de um “país de lajes frias” e a sua posição horizontal, são capazes e suficientes de diminuir a grandeza da figura da escritora morta, representada no espaço tumular ocupado na terra. Fica uma curiosa sugestão que, mesmo depois do falecimento, a escritora enterrada consegue driblar a passividade do **corpo** parado e morto e se impõe, de maneira triunfal, sobre todas as probabilidades do esquecimento. Sua visibilidade, assim, torna-se contraditória, na medida em que não se pode mais dar a ver, porque não pertence à esfera dos vivos, mas sua presença faz-se contundente, porque parece superar todas as contrariedades. Nesse sentido, a “Senhora Dona Morte” (ESPANCA, 1999, p. 301) é vencida por Florbela, que, numa postura “soberba e mítica” (CORREIA, 2007, p. 557), permanece viva, seja pelo túmulo que acusa a sua presença no espaço de **Vila Viçosa**, seja pelo olhar restaurador de sua memória cultural, operacionalizado por Natália Correia. Na verdade, esse poema nataliano refere-se à presença dos restos mortais da escritora em Vila Viçosa (fato que ocorreu em 1964), posto que, ao contrário do texto anteriormente citado, ele possui uma menção de local e data: “Cemitério de Vila Viçosa, 09 de junho de 1986”. Mas, ao mesmo tempo, não deixa também de sugerir, ainda que de maneira muito indireta, os inúmeros episódios da polêmica sobre a colocação do busto da escritora alentejana no Jardim Público de **Évora**.

Em suma, os dois poemas recuperam, cada um a seu modo, duas facetas distintas de Florbela Espanca, conjecturadas pelo olhar crítico e poético de Natália Correia. De um lado, a mítica, que coloca a poetisa alentejana sob o signo da “índole dianesca” (CORREIA, 1981, p.16); de outro, a monumental, que a compreende como uma figura marcante e incontornável da cultura e da

poesia portuguesas, procurando nela entrever “a certeza do caminho para a casa da sua imortalidade” (*ibid.*, p. 30).

Outro fenômeno interessante, digno de nota, na produção de Natália Correia e suas relações com a obra e a *persona* de Florbela Espanca, reside na ausência que a ensaísta açoriana impõe sobre a voz poética florbeliana, ao deixar de inseri-la na sua conhecida *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica* (1966). Ainda que qualquer antologia passe por um crivo de arbitrariedade de quem a produz, é preciso lembrar que, no “Prefácio” ao *Diário do Último Ano*, ao referir-se às performances especulares de Florbela Espanca, Natália Correia detecta uma “via sinuosa da sua lírica erótica” (*ibid.*, p. 12). Logo, se assim é, o leitor poderia interrogar por quais motivos teria ela omitido a presença da autora de uma obra tão expressivamente erótica como *Charneca em Flor*, por exemplo? Ora, é a própria antologista que, no ensaio introdutório à *Antologia*, explica as razões pelas quais não a inseriu, antecipando, assim, as ideias apresentadas em 1981:

Este esforço de recuperar a natureza feminina e tornar activa a sua virtualidade afrodisíaca encontrou, entre nós, o seu expoente em Florbela Espanca. Ardente e dolorosa, a sua poesia exprime, porém, a ambiguidade dramática da mulher nostálgica da sua integridade sexual mas coagida pelos contornos da idealização masculina. Florbela não chega consequentemente a objectivar um erotismo feminino. Assume, antes, o padrão da liberdade erótica viril, querendo eleger, sem ousar abdicar da sua condição de eleita. (CORREIA, 1999, p. 30)

Vale frisar, mesmo sucintamente e a título de referência, que tal conjectura não deixa de comparecer de forma mais expansiva no referido “Prefácio”, sobretudo, a partir da argumentação contida em “A virgem caçadora” (CORREIA, 1981, pp. 14-21). Isso, no entanto, também não pode ser entendido como um gesto demeritório da ensaísta, já que, anos depois de publicar a *Antologia*, em dois dos seus mais expansivos e cuidadosos estudos, como são os casos de *A mulher – Antologia poética* e *O Surrealismo na poesia portuguesa*, Natália Correia reconhece a relevância estética de Florbela Espanca ao citá-la e inclui-la nos dois títulos de 1973.

No primeiro caso, *A mulher – Antologia poética*, Florbela Espanca surge antes de uma das 20 ilustrações do artista plástico português Martins Correia (1910 - 1999), com 4 textos escolhidos para compor o elenco onde, segundo Natália Correia, o leitor pode vislumbrar “[...] as metamorfoses que, simultaneamente, se conjugam nas artes que têm por tema a mulher” (CORREIA, 2005, p. 16). Compreende-se, portanto, as razões da presença marcante dos poemas florbelianos nessa *Antologia*, posto que os sonetos “Amar” (*Charneca em Flor*, 1931), “Inconstância” (*Livro de “Sóror Saudade”*, 1923), “Minha tragédia” (*Livro de Mágoas*, 1919) e “Em vão” (*Reliquiae*, 1931) ilustram de forma muito coerente e precisa aquele quadro multifacetado,

sublinhado pela visão nataliana, de uma “série de interrogações formuladas pela perplexidade do homem perante a libertação da mulher” (*ibidem*, p. 17).

Por fim, no segundo caso, *O Surrealismo na poesia portuguesa*, o nome de Florbela Espanca desponta em, pelo menos, três dos “estados dinâmicos dessa onda genial e frenética” (CORREIA, 1973, p. 07), que é o Surrealismo. Assim, o soneto “Conto de Fadas” (*Charneca em Flor*, 1931) aparece em “Os novos amorosos” (*ibid*, pp. 68-69), “O meu mal” (*Livro de “Sóror Saudade”*, 1923) em “As reminiscências” (*ibid*, p. 202) e “Loucura” (*Reliquiae*, 1931) em “As interpretações delirantes” (*ibid.*, p. 294).

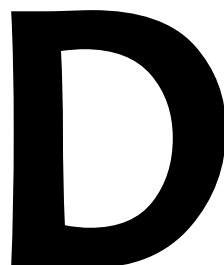
Ou seja, ainda que a sua linha interpretativa de supressão do nome da poetisa alentejana na *Antologia* de 1966 possa oferecer algumas contra-argumentações, fato é que, nesse denso e espraído ensaio sobre o Surrealismo, Natália Correia reconhece, em alguns dos sonetos de Florbela Espanca, aquelas “impressionantes ressudações de um surrealismo em bruto nas infra-estruturas literárias que cromatizam o nosso folclore” (*ibid.*, p. 09). E, nessa operação, coloca-a ao lado de outros prolegômenos dessa marcante corrente poética em **Portugal**. Não se pode deixar de observar, ainda, o cuidado de Natália Correia na escolha e na inclusão dos textos de Florbela Espanca em cada um dos seus trabalhos antológicos e ensaísticos. Vale destacar que não há repetição de quaisquer sonetos em cada uma das etapas analíticas, mas para cada uma delas, a mão criteriosa de Natália Correia recolhe um texto diferente e de cada uma das obras florbelianas, num nítido exercício de confirmação das propostas estéticas desenvolvidas e estabelecidas pela escritora.

Diante das distintas reverberações florbelianas no projeto literário nataliano, por fim, interroga-se se esses exercícios de constante recuperação da figura feminina de Florbela Espanca nos paratextos, nos ensaios e na poesia de Natália Correia não serão, exatamente, uma confirmação daquelas duas vertentes fundamentais e inseparáveis da personalidade da escritora açoriana: “a poética e a cívico-política” (ABREU, 2010, p. 26), tão bem destacadas por Maria Fernanda Abreu? Não serão a “Virgem Caçadora”, a “Florbela-Diana, a castradora”, a monumental depositada num túmulo, a eleita e a possuidora de um surrealismo preambular – figuras reveladoras de uma forte e contundente capacidade de investigação e análise de Natália Correia sobre a obra de Florbela Espanca? Acredita-se que sim. E, em auxílio, convoca-se a voz de Maria Fernanda Abreu porque, com ela, partilha-se a percepção da autora de *A pécora* (1967) como uma intelectual de “um comportamento actuante e conspirador” (ABREU, 2010, p. 25) e como uma artista de “fibra rebelde e libertária” (*ibidem, idem*).

Bibliografia

- ABREU, Maria Fernanda, Natália Correia: Viver a festa e simultaneamente relatá-la, in ABREU, Maria Fernanda; FERNANDES, Margarida; GOULART, Rosa Maria; MOURÃO, José Augusto (Orgs.), *Natália Correia: a festa da escrita*, Lisboa, Edições Colibri, 2010, pp. 25-34.
- CORREIA, Natália, *O Surrealismo na poesia portuguesa*, Lisboa, Edições Europa-América, 1973.
- CORREIA, Natália, Prefácio, in ESPANCA, Florbela, *Diário do último ano seguido de um poema sem título*, Amadora, Livraria Bertrand, 1981, pp. 09-30.
- CORREIA, Natália, *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, Lisboa, Antígona/Frenesi, 1999.
- CORREIA, Natália, *A mulher – Antologia poética*, antologia poética coordenada e prefaciada por Natália Correia com 20 ilustrações de Martins Correia, Lisboa, Artemágica, 2005.
- CORREIA, Natália, *Poesia Completa: O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, com um prefácio da autora, 3ª edição, Lisboa, Dom Quixote, 2007.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Apresentação in ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto* (contos, cartas, diário), São Paulo, Iluminuras, 2002, pp. 243-255.
- ESPANCA, Florbela, *Diário do último ano seguido de um poema sem título*, edição fac-similada com um prefácio de Natália Correia, Amadora, Livraria Bertrand, 1981.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, Edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto* (contos, cartas, diário), Estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, tradução de Víctor Jabouille, São Paulo, Editora Bertrand Brasil, 1992.

Jorge Vicente Valentim



DAL FARRA, MARIA LÚCIA

Maria Lúcia Dal Farra nasceu em 14 de outubro de 1944, em Botucatu, São Paulo. Além de poetisa – em 2012, com o livro de poesias *Alumbramentos*, foi laureada com o prêmio Jabuti, espécie de Nobel da Literatura Brasileira – é professora titular concursada (1992) de Literatura Portuguesa, na Universidade Federal de Sergipe, cujo resultado da pesquisa foi a defesa da obra *Florbela Espanca: Trocando Olhares* (estudo introdutório, estabelecimento de texto e notas), publicado dois anos depois (1994) pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, em **Lisboa**. Este estudo, além de se constituir até hoje a maior referência acerca da poetisa alentejana, alcançou ser, em 2002, leitura obrigatória para o *Programme du Concours Externes de l'Agrégation* às universidades francesas. Ainda na Universidade Federal de Sergipe, foi Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa em 1996. Defendeu Mestrado (orientação de Maria Aparecida Santilli e Jacinto do Prado Coelho, 1973) e Doutorado (orientação de Maria Aparecida Santilli, 1979) na Universidade de São Paulo (USP), onde foi professora; obteve grau de MS-4 RDIDP (Livre-Docência, com o ensaio *Poesia e Esoterismo. As formas do mítico subjacentes à teoria da poesia da modernidade: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e os Surrealistas Franceses*) em Literatura Comparada, na UNICAMP (1987), onde também foi professora. Fez parte da equipe pioneira de Antonio Candido (Prêmio **Camões**) para a fundação do Departamento de Teoria

Literária e do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP (1975), e foi professora em Berkeley (Universidade da Califórnia, 2002). Tem Pós-Doutorado pela *École Pratique des Hautes Études de Paris* (sob a supervisão de Jean-Pierre Laurant, 1981) e pela Universidade de Lisboa (sob a supervisão de António José Saraiva, 1985). Possui formação musical (Piano e Educação Musical) pela Faculdade de Música Santa Marcelina de Botucatu (1964), tendo sido aluna de piano de Robert Dierckx, Miguel Izzo (com quem compôs o Hino do Conservatório Santa Marcelina), José Eduardo Gandra da Silva Martins e do Maestro João de Sousa Lima; foi aluna de canto lírico do Maestro Miguel Arquerons, diretor do Coral Paulistano; solou piano e canto com a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, sob a regência do Maestro Tullio Colacioppo. Foi, com a idade de 12 anos, caloura de Ary Barroso. É a guardiã das composições de Angelino de Oliveira, autor de “Tristeza do Jeca” (que compôs uma canção a ela dedicada), tendo gravado um montante delas em cd duplo (*Arquivo Angelino de Oliveira*, 2002) acompanhada por Zebba Dal Farra (violonista), cujas letras tinham sido recolhidas em libreto por seu pai Gastão Dal Farra, em 1964. Gravou também um lp de músicas brasileiras acompanhada pelo violonista Pedro Campos de Paula em 1968 (*Maria Lúcia e Pedro Campos*. Cia Industrial de Discos, RJ). Tem poemas musicados por Joésia Ramos, Zebba Dal Farra e Yara Linss. A Professora dirigiu o Diretório de Pesquisas “Figurações femininas: Florbela et alii” do CNPq, que agregou catorze pesquisadores da obra florbeliana. Também é Patrona da Cadeira 25 da Academia Botucatuense de Letras e, em 2003, recebeu o título de Cidadã Sergipana. Na vasta galeria de prêmios obtidos por ela contam, além do Jabuti, a Medalha de Mérito Cultural da UFS (2013) e o Diploma de Reconhecimento da Universidade de **Évora** (2016). Ao lado de três pesquisadores, integrou, de julho de 2013 a 30 de julho de 2016, o Comitê de Assessoramento de Letras e Linguística (CA-LL) do CNPq. Não é de estranhar, portanto, dado o seu percurso, que acerca de sua obra poética (*Livro de Auras*, 1944; *Livro de Possuídos*, 2002; *Alumbramentos*, 2012; *Terceto para o Fim dos Tempos*, 2017) e ficcional (*Inquilina do Intervalo*, 2005 – todos da Editora Iluminuras de São Paulo) encontrem-se textos, estudos, resenhas tecidos por, dentre outros, Teresa Cabañas, Walnice N. Galvão, Mariana Ianelli, Claudio Willer, Floriano Martins, Ana Luísa Amaral, Valdir G. Paixão, José João Cury, Fernando Paixão, A. Medina Rodrigues, Rita M. A. Maia, Carlos Graieb, Álvaro Alves de Faria, Iara Vieira, António Carlos Viana, Álvaro Cardoso Gomes, Concepción Delgado Corral; teses de mestrado e doutorado sobre sua poesia por Ivo Falcão da Silva, Joseana Sousa da Fonsêca, Kalina Naro Guimarães, Neilisa Moreira Marin; orelhas de livros por José Miguel Wisnik, **Haquira Osakabe**, Vilma Arêas, Inês Pedrosa; prefácios de Alfredo Bosi e Inês Pedrosa. Sua correspondência com **Vergílio Ferreira** (trinta e cinco peças) e aquela em torno de **Florbela Espanca**, com diversos interlocutores (trinta peças) foram

doadas à Universidade de Évora, enquanto as cartas de Herberto Helder a ela dirigidas (cinquenta e duas peças) foram doadas à Universidade da Madeira. Teve a sua correspondência com o romancista português – *Correspondência Vergílio Ferreira e Maria Lúcia Dal Farra* - publicada pela Universidade de Évora, em maio de 2019, pela editora Âncora de Lisboa (estudo e posfácio dos Professores Elisa Esteves e João Tiago Lima e apresentação de Ana Luísa Vilela). Foi homenageada em 2019 pelas *Janelas Literárias* do SESC de Sergipe; pela Universidade de Lisboa e pela Câmara Municipal de **Vila Viçosa**, aquando do Congresso Internacional Florbela Espanca; os estudos apresentados nesse encontro fazem parte do volume *No Ardor dos Livros: Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra* (org. por Ana Luísa Vilela, Fabio Mario da Silva, Inês Pedrosa e Rosa Fina, Arc Edições e Sol Negro, 2021). De toda a produção de Dal Farra dedicada à literatura (que conta com o estudo sobre Vergílio Ferreira, *O Narrador Ensimesmado*, Ática, 1979, e com o ensaio sobre Herberto Helder, *A Alquimia da Linguagem*, IN/CM, 1986) - aquela direcionada ao estudo de Florbela Espanca talvez seja a mais importante.

Seu nome começa a ser vinculado ao universo dos estudos florbelianos desde 1982, bem antes da publicação da pesquisa em torno de **Trocando Olhares**, marco divisor nos estudos acerca da escritora portuguesa; e, depois, notadamente com o aparecimento de recensões críticas da sua lavra na *Colóquio/Letras*, a mais proeminente revista de literatura portuguesa (editada pela Fundação Calouste Gulbenkian), nos números 92 (julho de 1986) e 99 (setembro de 1987). Em todas elas, a pesquisadora se ocupa da leitura da coleção das *Obras Completas de Florbela Espanca*, então recentemente editadas pelo empresário português **Rui Guedes**. No número 92, as recensões referem-se às seguintes obras: “*Florbela Espanca – Contos*, prefácio de **José Carlos Seabra Pereira**; *Contos e diário*, vols. III e IV, *Obras Completas de Florbela Espanca – Rui Guedes. Florbela Espanca/Fotobiografia*. Pub.Dom Quixote, Lisboa/1985”. Segundo a estudiosa, o que está em cena nessa publicação não é propriamente a obra de Florbela, mas antes uma preocupação exacerbada, e às vezes bizarra, em obter respostas rendosas da parte do público-leitor, baseadas em uma propaganda editorial de má-fé, visto que se vale indevidamente de nomes que “teriam mexido” na obra inicial de Florbela (o irrepreensível republicano Raul Brandão como sendo um deles), e de outros, através de transcrições equivocadas das peças dos manuscritos; o que faz crer ao ingênuo leitor que a “verdadeira” obra da poetisa seria aquela que se publicaria através da dita coleção. Nesta, são conferidas datas a poemas que não as têm; poemas são montados ignorando as folhas arrancada entre eles, e daí por diante. Um procedimento semelhante com a obra de Florbela já acontecera em 1931, quando o professor **Guido Battelli** apresentara uma especulação acerca da morte da poetisa, com o intuito de vender a obra póstuma da qual ficara responsável –**Charneca em**

Flor. Nesse caso, Dal Farra afirma que até o título do soneto “A minha terra” foi por ele modificado para “Pobre de Cristo”, com o fito de apresentar Florbela como uma vítima das vicissitudes da vida, imagem que ela, provavelmente, abominaria ter tido. No tocante às recensões referidas, a pesquisadora faz a seguinte pergunta em tom de afirmativa:

Pergunto-me qual foi o critério ético utilizado para reconhecer e respeitar a vontade da poetisa, cujo teor as suas obras publicadas em vida certamente indicam. Da falta de discernimento na avaliação de onde situar o material inédito, ressalta que a total ignorância da Ecdótica acentua também uma ausência de consciência crítica que, por sinal, encontra seu paroxismo na *Fotobiografia*. (DAL FARRA, 1986, p. 89)

E segue: “Aqui a reconstrução visual de uma época descamba de álbum de retrato para uma lição de anatomia que devassa não mais a intimidade poética ou a vida particular de Florbela, mas a sua integridade física e a sua legítima privacidade *post-mortem*.” (DAL FARRA, 1986, p. 89). E arremata: “Na luxuosa página 35 x 25, referente à ‘Quinta Parte – Póstuma’, estampam-se duas únicas fotos: a metade esquerda do maxilar inferior e pedaços do cabelo de Florbela Espanca” (DAL FARRA, 1986, p. 90). Finaliza a sua indignação de forma irônica, ao sentenciar: “Só aqui o acentuado rigor da edição é científico.” (DAL FARRA, 1986, p. 90). Em suma, tanto Guido Battelli (ainda ingenuamente) quanto Rui Guedes (empenhadamente) transformam a obra de Florbela Espanca em um valor de cota, de bolsa de mercado, em pura especulação comercial. Na *Colóquio Letras*, número 99, Dal Farra produzirá mais duas recensões. A primeira abordará a epistolografia florbeliana, em que se lê: “*Florbela Espanca. Cartas (1906-1922). Cartas (1923-1930)*. Recolha, leitura e notas por Rui Guedes. Atualização e regularização do texto (Vol .V) por Luiz Fagundes Duarte. Vols. V e VI. Obras Completas de Florbela Espanca. Lisboa. Pub. Dom Quixote/1986”. A segunda recensão tratará da bibliografia da poetisa, a saber: “*Rui Guedes Acerca de Florbela Espanca. Biografia, Bibliografia, Apêndice e Discografia*. Obras Completas de Florbela Espanca Lisboa. Pub. Dom Quixote/1986”. Em relação à epistolografia, o mérito da edição das **cartas**, dentre outros, é o de oferecer ao leitor a comodidade de seguir toda correspondência cronologicamente reunida em dois volumes. O demérito resulta de que o leitor não tem a menor ideia da procedência do material que possui em mãos. A inexistência de referências nas notas de rodapé, por exemplo, denota, no mínimo, uma desatenção para aqueles que forneceram os documentos que compõem a epistolografia da poetisa. No tocante à segunda recensão, Dal Farra também constata contradições de valores. A bibliografia tem o mérito de ser muito útil a quem se interesse pelo estudo dessa obra, porque fornece quinhentos e setenta e quatro títulos numerados, além de trazer a cota de registro que cada um deles tem na Biblioteca Nacional; todavia, padeceria de uma ausência de critério que acaba por dilatá-la: títulos repetidos, referências incompletas, gralhas e muitos

equivocos. E os problemas com a edição abundam de tal sorte que lá pelas tantas, após qualificar a obra com adjetivos como “disparatada”, “equivocada”, além de cheia de contradições e alterações, a estudiosa chama atenção para o manuscrito mais afetado no que diz respeito às alterações - *Trocando Olhares*. Diante de tantas informações desencontradas, cabe ao leitor, conforme aconselha Dal Farra, valer-se das fontes originais, dispensando a edição... Em seguida, ela indaga: “Mas como localizá-las, se ao se valer, por exemplo, do sistema de remissões, o leitor se dará conta, como no caso da obra já citada, *Trocando Olhares*, de que toda a ordem original do manuscrito foi alterada pelo organizador, apesar do fato de haver poemas que não trazem data no original”? (DAL FARRA, 1987, p. 113). Dal Farra sustenta que esse caderno compõe um ciclo básico, bem como seja o sustentáculo a futuros trabalhos de especialistas que à Florbela se dediquem. Assim, quando, em 1994, Dal Farra publica, pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, a fixação dos textos e a edição do caderno *Trocando Olhares*, antecedido por um longo ensaio em que cogita a pré-história da **poética** de Florbela, ela se empenhe em afirmar que sua obra se impõe como um ato público de “desagravo” e de “repúdio” à referida publicação do empresário português Rui Guedes. Cabe destaque, também, o *Afinado desconcerto*, de 2002. Nesta obra, que se ocupará da produção dos **contos**, cartas e diário de Florbela, a organizadora retomará, dentre outros vetores da obra, a Florbela “marginal”. Assim, demonstra como a poetisa acaba por se constituir, aos olhos do sistema, enquanto o antimodelo do feminino, da concepção de mulher, moralmente perniciosa, péssimo exemplo – e, portanto, “maldita”. A força primária da obra de Florbela, segundo o olhar de Dal Farra, reside na lucidez indomável de ela trazer para o centro de sua poesia as questões da condição feminina e, mais do que isso, de questionar os históricos papéis sociais conferidos à mulher. Por fim, cabe destacar a obra *Perdidamente* (Correspondência amorosa 1920-1925), com prefácio de Inês Pedrosa, lançado em 2008 em **Portugal** e relançado em 2012, com o título *Sempre tua*, no Brasil. Da edição portuguesa, cabem algumas palavras acerca do luminoso prefácio. Para Pedrosa, a poetisa canta e grita, ruge e chora, arranha-se e morde tanto na poesia quanto na vida, por meio de dois expedientes que só são dados a um grande poeta, ou seja, a frieza métrica e a estratégia semântica. Em relação à organizadora do livro, atesta que Dal Farra “é a mais persistente e luminosa das peritas em Florbela.” A obra compreende a correspondência inédita (que reúne dedicatórias, cartas, poemas e bilhetes) de Florbela Espanca a **António Guimarães**, que se tornaria mais tarde seu segundo marido. O período se desenrola posteriormente à publicação do **Livro de Mágoas**, 1919, batismo de Florbela como autora, passando pela gestação de dois manuscritos (*Livro do Nosso Amor* e *Claustro das Quimeras*), que redundarão na publicação do **Livro de “Sóror Saudade”**, 1923, até a época de produção de *Charneca em Flor*. Ao longo dessa correspondência “nos é

permitido penetrar na privacidade afetiva daquela que os [poemas] produz.”; descobre-se, nos escritos, que Florbela nunca foi uma alienada política. Desfilam nas cartas várias faces imprevisíveis da poetisa, dentre estas, a da criadora de galinhas e de coelhos... Acompanhamos os transtornos que a sua decisão de mulher independente lhe angaria; segundo ela, ninguém suporta a “superioridade” do seu espírito, a sua “dignidade de mulher”, o seu santo **orgulho** e atacam-na porque a julgam indefesa e desvalida. Maria Lúcia Dal Farra vem, desde 1982, estudando e escrevendo acerca de Florbela Espanca. Para além dos já citados livros, ela publicou também a edição dos *Poemas de Florbela Espanca*, pela Editora Martins Fontes (1996), *Florbela Espanca*, pela Editora Agir/Nossos Clássicos (1995), *Florbela Espanca, À margem dum soneto*, pela Editora Sete Letras (2007), *Manuscritos Florbela Espanca* (com Ana Luísa Vilela), pela Fundação da Casa de Bragança (2017).

Bibliografia

- DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensão. Contos e diário de Florbela Espanca; Florbela Espanca. Fotobiografia de Rui Guedes; Contos de Florbela Espanca, in *Colóquio/Letras*, número 92, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, julho, 1986.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Cartas (1906-1922), de Florbela Espanca; Cartas (1923-1930), de Florbela Espanca”, in *Colóquio/Letras*, número 99, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, setembro, 1987.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Acerca de Florbela Espanca, de Rui Guedes, in *Colóquio/Letras*, número 99, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, setembro, 1987.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A primeira edição do manuscrito *Trocando Olhares*, in SILVA, Zina Bellodi (org.), *Homenagem a Florbela Espanca*, Araraquara, UNESP, 1988, pp. 93-105.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Trocando olhares*, estudo introdutório, estabelecimento de texto e notas de Maria Lucia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Carta de Maria Lúcia Dal Farra a Túlio Espanca, in *Comemorações do Primeiro Centenário de Florbela Espanca, Exposição Bibliográfica e Iconográfica das Comemorações do Primeiro Centenário de Florbela Espanca*, Évora, Grupo Pro-Évora, 1994, p. 24.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Sobre a edição de Florbela Espanca, in *Público*, Lisboa, s/r, 1995, p. 09.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela. *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela Espanca*, organização e introdução de Maria Lúcia Dal Farra, Rio de Janeiro, Agir, 1996.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela Espanca, in *Agência Lusa*, São Paulo, 17 de junho de 2002, p. 03.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Afinado desconcerto*, contos, cartas, diários, organização Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: as primeiras apropriações da obra e da biografia” in BUENO, Aparecida Fátima; FERNANDES, Annie G.; GARMES, H.; OLIVEIRA, Paulo Motta (org.), *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectivas*, São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2007, pp. 183-198.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Perdidamente*, Correspondência Amorosa – 1920-1925, fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra, prefácio de Inês Pedrosa, Porto/Vila Nova de Famalição, Quasi Edições/Câmara Municipal de Matosinhos, 2008.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Sempre tua*, Correspondência Amorosa – 1920-1925, fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2012.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A nossa inefável Florbela, in DAL FARRA, Maria Lúcia; FRANCO, António Cândido; SILVA, Fabio Mario; VILELA, Ana Luísa (org.), *Florbela Espanca – o espólio de um mito*,

Callipole. Revista de Cultura, Número Especial, Lisboa, Edições Colibri/Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2012, pp. 131-146.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Posfácio, in ESPANCA, Florbela, *À margem dum soneto/O resto é perfume*, Rio de Janeiro, 7 Letras, s/d.

Edson Santos Silva

DAVID, CELESTINO

Celestino David Henriques Elói nasceu em Covilhã a 14 de janeiro de 1880 e faleceu em **Évora** a 28 de setembro de 1952. Era filho de David Francisco Eloy e de Maria Amélia Henriques da Silva. Formou-se bacharel em Direito e trabalhou na administração pública até a sua aposentadoria em 1950. Seu talento como escritor ficou registrado em prosa e verso, tendo produzido obras como *Alentejo - Terra de Solidão - Poemas Regionais* (1926); *Évora na História e na Arte* (1930); *Eça de Queirós em Évora* (1945); *Henrique Pousão* (1947), *O romance de Florbela Espanca* (1948-1949), entre outras. O gosto pelo jornalismo levou-o à colaboração em mais de oitenta periódicos regionais e nacionais, escrevendo artigos que expõem especialmente a defesa do patrimônio cultural e artístico de Évora, cidade para a qual foi nomeado como Secretário do Governo Civil, em 1912. O encanto por Évora e o amor pelas Artes e pelas Letras levou-o a fundar, em 16 de novembro de 1919, o **Grupo Pro-Évora**, sendo seu presidente até 1935.

Grande admirador de **Florbela Espanca**, foi um dos primeiros críticos a reconhecer o talento da poetisa, ao denunciar o “esquecimento incompreensível que envolveu” o seu nome e a defender a consagração da escritora: “Os críticos hão de afiançar os méritos consideráveis da sua obra formosíssima. E a hora dos aplausos unânimes deve chegar” (DAVID, 1931). Data de catorze de dezembro de 1930 o primeiro texto que Celestino David dedicou à autora de **Charneca em Flor**. Estampado no *Diário de Notícias* sob o título “Florbela Espanca, a poetisa alentejana”, o artigo chama atenção para o fato de poucos portugueses conhecerem os versos desta que o autor define como “poetisa admirável”, “escritora superior”. Celestino David ressalta, por outro lado, a admiração que alguns críticos estrangeiros expressam pelos versos da escritora. É uma referência ao professor de italiano da faculdade de letras de Coimbra, **Guido Battelli**, cuja atuação seria determinante para a trajetória histórica da obra florbeliana. Em vinte e cinco de janeiro de 1931, novamente no *Diário de Notícias*, com o texto “Charneca em flor”, Celestino David volta a exaltar o talento de Florbela e anuncia a publicação de *Charneca em Flor*, a terceira obra da escritora, editada exatamente por Guido Battelli. Após ter o privilégio de ler as provas do livro, declara:

Todo o talento – formoso talento, sem dúvida! – e toda a sensibilidade, revelados no “Livro de mágoas” e no “Livro de Sórór Saudade” atingem uma grande altura e uma forte acuidade nas páginas soberbas deste livro póstumo, que se lê com emoção e se repete com enternecimento.

A serena perfeição da forma a engastar os mais elevados pensamentos – o encanto prodigioso que já anteriormente se encontrara nos versos da poetisa alentejana – sobe de

ponto no livro de agora; uma coletânea que é um deslumbramento de cores em que a beleza é constante e a música tem a doçura de um regato límpido que corre. (DAVID, 1931)

Este primeiro registro sobre a publicação de *Charneca em Flor* “expressa claramente a leitura da poesia florbeliana como obra tipicamente feminina (dentro dos estreitos limites impostos à poesia feminina naquela época), ‘o mais lindo testamento de mulher’” (DAVID, 1931, p. 13), como afirma o autor. A admiração de Celestino David pela obra de Florbela fica bastante evidente no texto, “mas também podemos notar, ao longo deste artigo, os sinais de uma leitura que considera os versos de Florbela como o testemunho de suas vivências pessoais” (MAGALHÃES, 2010). Esta atitude que, aliás, interfere negativamente na recepção da obra da poetisa alentejana, está presente na quase totalidade dos textos que são produzidos em resposta à poesia de Florbela, especialmente no momento em que ela vem inicialmente a público.

Ainda no artigo de vinte e cinco de janeiro, Celestino David sugeria a instalação de um busto em homenagem à poetisa. A ideia foi recebida com entusiasmo em **Lisboa** pelas escritoras Laura Chaves, **Fernanda de Castro** e Tereza Leitão de Barros. Estas, em 27 de fevereiro de 1931, manifestaram no mesmo jornal a disposição de organizar uma lista de assinaturas em prol da execução da ideia ventilada por Celestino David. **António Ferro** também tomou partido na campanha a favor da homenagem a Florbela e publicou, em 29 de fevereiro de 1931, na primeira página do *Diário de Notícias*, o artigo intitulado “Uma grande poetisa portuguesa”, o qual foi determinante para chamar a atenção dos leitores e da crítica para a obra da poetisa. Cumpre-nos destacar que, ironicamente, o mesmo António Ferro, responsável por resgatar do abandono o nome de Florbela, viria a ser, alguns anos depois, um dos principais opositores à causa da escritora, posicionando-se contra a campanha de sua própria autoria. **Maria Lúcia Dal Farra** (1999) atribui essa mudança de postura ao fato de Ferro ter sido cooptado pelo Estado Novo, tornando-se Secretário da Instrução Pública em 1936 e, mais tarde, diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, passando, assim, a ser integrante do governo salazarista. A mudança de posicionamento de Ferro é apenas um dos fatos que constituem a história em torno da instalação do monumento à memória de Florbela. Iniciada em 1931, a campanha conseguiu a adesão do artista Diogo de Macedo, que esculpiu o busto e, gentilmente, cedeu-o ao Grupo Pro-Évora, para que se efetuasse a homenagem. No entanto, somente em dezoito de junho de 1949, após um longo e polêmico processo que envolveu escritores, críticos, políticos e até mesmo a Igreja, o busto foi finalmente instalado, mas sem o consentimento das autoridades:

[...] já então desatentos da necessária autorização e decididamente à revelia, alguns florbelianos, dentre os quais Celestino David e António Bartolomeu Gromicho, inauguram

finalmente o busto de mármore, retirado dos porões do Museu e acimentado à socapa, no Jardim Público de Évora, onde até hoje se encontra. (DAL FARRA, 1999)

A forte oposição que impedia a homenagem a Florbela devia-se, particularmente, à indiscriminada associação entre a vida e a obra da poetisa. Sua origem “ilegítima”, os três casamentos e dois divórcios, além das suspeitas de ter cometido **suicídio** são alguns dos elementos que compõem sua biografia. A atração pela **morte** e o acentuado **erotismo** presentes em seus versos, por exemplo, eram lidos como um reflexo direto da existência empírica da autora. A história de Florbela Espanca constituía um prato cheio para a imprensa que lhe devastava a vida em busca de fatos que reforçassem a teoria autobiográfica. Florbela, depois de morta, alcançou a fama, como previu Celestino David. Mas se isso contribuiu para que seus versos fossem lidos, não impediu que eles viessem a ser também alvo das mais diversas apropriações ideológicas.

À medida que Florbela tornava-se vítima de **detratações**, crescia também o número de intelectuais que saíam em defesa da artista, dentre os quais se destacou Celestino David, não só em sua atuação à frente do *Grupo Pro-Évora* na campanha pela instalação do busto, como também na sua atividade como escritor, jornalista e conferencista, que culminou com a publicação de *O romance de Florbela Espanca*, um extenso e apaixonado relato sobre a poetisa, estampado no periódico *A cidade de Évora*, nas edições de 1948 e 1949. O texto assume um caráter de biografia; destaca a fortuna crítica de Florbela; detalha a polêmica em torno do busto; além de reproduzir um número significativo de **cartas** inéditas da escritora. Na referida obra, Celestino David esforça-se por cooperar para a “reabilitação completa da memória da poetisa”, negando, por exemplo, a ideia do suicídio e justificando os divórcios de Florbela:

[...] deixem-me dizer, para sossego dos que, por ventura, o pensaram, que a poetisa, ao contrário do que muitos podem ter julgado, não se suicidou, morreu cristãmente, como nolo-disse, ainda há pouco, numa entrevista notável, em 22 de Novembro de 1944 [...] o Pe. Nuno Sanches, de Matozinhos, que assim veio contestar o maior dos erros atribuídos a Florbela [...]

Tanto da primeira como da segunda separação, não é a desonestidade, a má conduta de mulher leviana e pouco séria, que a inspira. É, sim, o facto averiguado de que Florbela não era compreendida e amada tal qual ambicionava. (DAVID, 1949)

Poeta de grande talento, Celestino David encerra seu texto com um poema em homenagem a Florbela, no qual registra, mais uma vez, o seu desejo de ver finalmente erguido o busto em homenagem à autora de *Charneca em Flor*:

O teu formoso busto! Vi-o agora...
Que belo!... Vive e canta em pedra dura

A glória e eternidade que memora
Dos versos teus a rara formosura...

Ao teu renome e triunfal figura
O mármore de encanto os doira e cora!
Moldado em luz e sombras de candura,
O sol da vida à sua volta aflora!

Toda a charneca em flor na primavera,
Na voz e cor das asas inquietas,
Cerca-lo-á de sonho e de químera...

Virá dizer-lhe – de oiro e sol repletas –
As falas duma estava envolta em hera
E a voz em flor de todos os poetas... (DAVID, 1949)

Bibliografia

- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela: um caso feminino e poético*, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. V-LVI.
- DAVID, Celestino, “Florbela Espanca, poetisa alentejana”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 14-12-1930, p. 15. (Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra).
- DAVID, Celestino, “Charneca em flor”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 25-1-1931, p. 13. (Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra).
- DAVID, Celestino, “O romance de Florbela Espanca”, in *A Cidade de Évora*, v. 6, n.º pp. 15-16, Évora, mar/jun, 1948, pp. 41-100 e n.º 17-18, mar/jun, 1949, pp. 41-435. (Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra).
- MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho, *A obra de Florbela Espanca na perspectiva da estética da recepção*, São Paulo, Blucher Acadêmico, 2010.

Clêuma de Carvalho Magalhães

DECADENTISMO

O Decadentismo é um estilo epocal que se afirma nos finais do século XIX, precedendo o **Simbolismo** e, depois acompanhando-o epigonalmente, envolvendo-se por vezes com surtos de tendências neo-românticas, diluindo-se outras vezes (sobretudo no espaço dilecto dos magazines) através dos conluíus de letras e artes peculiares da viragem ornamentalista do século XX (*Art Nouveau/Modern Style/ /Sezessionstils/Jugendstil...*). Com assincronias menos variáveis no termo *a quo* (penúltimo decénio de Oitocentos) do que no termo *ad quem* (ora o advento do novo século, ora a **Primeira Guerra Mundial** e suas sequelas), a vigência do estilo de época decadentista estende-se da área franco-belga a toda a Europa e à América Latina. Em **Portugal**, o Decadentismo tem o período de gestação nos anos 80, instaura-se entre 1889 e 1891, conhece a fase de predomínio entre 1892 e o final do decénio, entra em refluxo na charneira dos dois séculos, até às metamorfoses acolhidas pelos Modernismos de *Orpheu* e de *Presença* e até às revivescências que grassam na periferia desses movimentos.

Sob o signo da reacção irracionalista e espiritualista contra o Positivismo e o Cientismo, e no quadro de uma mais lata renovação estética antinaturalista e antiparnasiana, distingue-se pela simbiose de retoma artificialista de pendores românticos, de pessimismo agónico e esteticismo mórbido, numa **poética** da sugestão verbo-musical de matizes perceptivos, oposta à tradição arquitectural do discurso literário e afecta ao princípio temático-formal da decomposição.

Pelo seu originário valor semântico e pela sua difusão em funcional sinonímia com “decadente” e “Decadência”, as designações “decadentista” e “Decadentismo” arrastam consigo a potencial associação pejorativa a distintos fenómenos psicossociais. Isso mesmo explica o incómodo acolhimento que alguns escritores deram a tais denominações, enquanto outros delas se ufanavam. Reflecte-se também na fortuna vária, mas fugaz, de outras designações, nas circunstâncias tidas por equivalentes (“decadista”, “nefelibata”, na área romântica, *aesthetic movement* na área anglo-saxónica, etc.); e reflecte-se ainda na sua ulterior neutralização em latas expressões como *Jahrhunder twende* e sobretudo *fin de siècle*. Todavia, os verdadeiros escritores decadentistas, não se esquivando à ambiguidade das confrontações com a “Decadência”, excluem precisamente as conotações autodepreciativas e consideram, ao invés, o seu requintado inconformismo artístico uma manifestação irrevogável da modernidade estética e uma superação autotélica da decadência circundante (como em **Eugénio de Castro** exemplifica em Portugal com sua ética do esteticismo e com um trajecto literário iluminado pela

doutrina do artigo “João de Deus” na Arte, 1896). Eis aí uma atitude que toca certas facetas da personalidade de **Florbela Espanca**, certas manifestações da sua lírica e certos aspectos de personagens dos seus **contos**.

Os escritores decadentistas adoptam assim uma atitude paralela, mas axiologicamente reversa, da correlação que coevamente K. Marx estabelece entre decadência social e excelência artística; e articulam-na, antes, com visões spenglerianas de crepúsculo civilizacional, quando não com mitificações milenaristas *à rebours*. Relativizando a própria noção de decadência, opõem-na mais à ideia de regeneração do que à de progresso; e, como está evidenciado desde A. Hauser até H. Blumemberg, coabitam no substrato do Decadentismo a fruição *blasée* das aquisições técnico-científicas numa cultura viciosa do luxo, a reversão baudelaireana da relação estética com o mundo natural e o sentimento de bloqueio, carência e alienação na Cidade moderna. Daí a compensação pelo rebuscamento da estesia em escritores que ora se desdobram entre atitudes (militantes ou retóricas) de índole acrata e criações literárias regidas pelo *snob* egotismo aristárquico e pelo turbido “misticismo estético” (Bourget, Rémy de Gourmont), ora dissociam o anarquismo do revolta individualismo aristocrático e rejeitam na vida e na obra o compromisso político-social. Então, mais congruentes quer com o princípio fundamental de que a Arte é superior à **Natureza** e lhe serve de modelo, quer com o primado da cultura livresca e com a “religião da literatura”, os escritores decadentistas – e por vezes Florbela Espanca com seu gosto de elegância *Belle Époque* – conformam segundo idênticos parâmetros egotistas e esteticistas a obra e a vida (recriada, esta, artisticamente, à maneira de Montesquiou, de Wilde, de D’Annunzio, ou à semelhança desses protótipos de “esteta” que são as personagens Des Esseintes de Huysmans, Dorian Gray de Wilde, Andrea Sperelli de D’Annunzio, Mr. Phocas de Lorrain). É este um dos modos pelos quais o Decadentismo se tem afigurado, para alguns estudiosos actuais do fim-de-século, momento relevante da evolução da modernidade sob o signo do desencanto ideológico e da autodecepção.

Também no caso particular de Portugal, importa não confundir estilo epocal decadentista e manifestações da síndrome da decadência nacional que obcecava a intelectualidade no fim-de-século. Convém desde logo ter presente que o Decadentismo floresceu entre nós tal como em países (Alemanha, Inglaterra vitoriana, etc.) que não viviam então nesse clima agónico, porque neles o sucesso parecia contemplar a sociedade burguesa e o poder nacional, e só o discurso latente nos comportamentos traía o mal-estar existencial ou espiritual; convém, por outro lado, ter presente o facto de que tal como noutros países (a França, a Espanha ou a Itália), em Portugal a problemática da decadência pátria impregnou toda a cultura oitocentista e acentuou-se até com a Geração de 70. Por isso, o Decadentismo português

apenas fez consistir mais uma das suas características na exploração peculiar do tópico da decadência nacional: encontrou aí um módulo de amplificação do retrato pessimista e do imaginário disfórico — na correlação reversível de poeta/geração/povo, ilustrado no *Só* de **António Nobre** ou no *Náufrago* de Afonso Lopes Vieira — e transferiu o contingente e o circunstancial não já para o plano transicional das propostas cíclicas, mas para a agonia final e necessária. O destino da Raça surge então como confirmação singular da “consciência de crise” universal e da mundividência fatalista e negativista, a justificar de antemão a outra face do tópico: a postura apática do Poeta ou do (anti-)herói decadentista, de acordo com a sua afectação de modernidade sofisticadamente céptica e compensada pela “Quimera estético-afrodisíaca” (D’Annunzio). A própria auto-representação do artista surge como metamorfose do Poeta predestinado e maldito do Romantismo — agora fadado por força fatal, sob cuja corrupção demoníaca os dons criativos e o requinte estético têm por contrapartida o desequilíbrio psicossomático ou a degeneração cínica (cf., em Portugal, *Gouaches* de João Barreira, *Só* de António Nobre, *Interlúdio* de Eugénio de Castro, *Agonias* de António de Cardielos, *A Mulher de Luto* de Gomes Leal, etc.). Os ambientes e as personagens de alguns contos de Florbela Espanca reflectem a aura dessa tendência estética.

O Decadentismo apresenta-se como a arte da crise de confiança do Homem ocidental na sociedade urbano-industrial; e traduz uma reacção dúbia às injunções da moderna racionalidade científica e pragmática na relação com a Transcendência e com a Natureza, nos sistemas de bens simbólicos e na vida social. Essa dúplici situação mental e existencial exprime-a o Decadentismo por um sistema de características temático-formais cuja distintiva polarização reside decerto na coincidência de íntimo *horror vacui*, urgência do novo, culto do artificial e individualismo fragmentado ou de identidade instável. Os motivos e estilemas catalisados por essa complexa coincidência ganham efectiva pertinência literária numa época que se assume como crepuscular; e os autores decadentistas finisseculares tinham-na por manifestação própria (extrema ou paradoxal) da modernidade cultivada.

Por seu turno, as reperspectivações actuais do Decadentismo, mormente as propiciadas por estudiosos das vanguardas novecentistas (Poggioli, Calinescu, H. Kenner, S. Sontag), confirmam-no como elo da cadeia pós-baudelairiana da modernidade estética em conflito com a modernidade científico-sociológica de matriz iluminista; e está também fora de dúvida que o Decadentismo merece ser hoje valorizado como expressão artística de crise que, como ratificou o Surrealismo, abriu novos caminhos para a libertação e para o conhecimento da imaginação, da “nevrose” e do subliminar às mãos com o desejo e com o interdito. A leitura da obra de Florbela Espanca,

especialmente no domínio da narrativa breve, deve abranger essa perspectiva entre as suas hipóteses interpretativas.

No estrato dominante da cultura literária finissecular em Portugal, a figura do “esteta” torna-se paradigmática como ideal literário e como atitude social, implicando em casos mais autênticos uma estratégia de intervenção no funcionamento institucional da literatura segundo os ditames do aristocratismo e os paroxismos da originalidade (sumamente exemplificados pelo vivo magistério de inconformismo artístico e pela ética do esteticismo de Eugénio de Castro, desde “Visões do Haschich”, 1887, ao verso livre de “A lapidação das açucenas”, passando pelo sacrifício propiciatório das *Novas Poesias*, 1888, pelos insolentes antelóquios programáticos de *Oaristos*, 1890, e de *Horas*, 1891, até à consciência retrospectiva de *Poesias Escolhidas* em 1902). Como *pro tempore* ressaltou de apoios críticos e de paródias, de controvérsias e de disputas polémicas, Eugénio de Castro afirma-se então o primeiro e modelar representante dessa figura do “esteta” — o que será ratificado por Florbela Espanca e pelos nexos que começará por estabelecer com o seu legado, sobre um fundo de herança mais importante: a do papel da vontade inteligente na arte literária, contrariando os impulsos idiossincráticos e os influxos neo-românticos para o descuidado expressivismo da poética vivencial.

Animada por essa dominante, a actividade literária do fim de século distingue-se pela valorização do poder de ruptura do novo, do insólito no discurso e na sensibilidade, pela inquietação espiritual, pela opção esteticista (arte pela arte, recusa do compromisso moral, didáctico ou político dos textos, sub-rogação da vida pelas artes, colocação da Natureza na dependência da Arte, recriação da existência segundo modelos artísticos), pela formação e pelo gosto cosmopolitas, por uma consequente atitude de distanciamento em grupo restrito de “novistas” (para quem o exibicionismo, a moda *dandy* ou *snob* e o próprio destaque dos livros como objectos preciosos constituíam factores de demarcação propiciatória). Com idêntico espírito de criação do novo pela confluência de inspiração, cultura e técnica, conferem nos paratextos programáticos e desde as primícias líricas um relevo espectacular à valorização musical e gráfica dos significantes, aos pormenores rítmicos e versificatórios, às estranhezas sintagmáticas, vocabulares e sufixais.

O Decadentismo português vale sobretudo como dominante da renovação literária finissecular, lançada polemicamente por um grupo de “nefelibatas” portuenses (Raul Brandão, João Barreira, Júlio Brandão, D. João de Castro, Justino de Montalvão, etc.) e por círculos das revistas coimbrãs *Boémia Nova* e *Os Insubmissos* (António Nobre, Alberto Osório de Castro, Alberto de Oliveira, Eugénio de Castro, etc.), secundados por figuras singulares como António de Oliveira-Soares e por divulgadores das novidades

parisienses como Xavier de Carvalho, e depressa acompanhados por autores precedentes (sobretudo Gomes Leal e Fialho de Almeida) e por facções de “novos” ou “novistas” lisboetas, provinciais e insulares (Carlos de Mesquita e Henrique de Vasconcelos, Roberto de Mesquita e João Lúcio, João da Rocha e António de Cardielos, o jovem Júlio Dantas e Martinho de Brederode, José de Lacerda e José Duro, etc.), seguidos no tempo de Florbela Espanca por Alfredo Pimenta, **Judith Teixeira**, Luís de Montalvor e outros.

O Decadentismo português realiza-se prioritariamente na lírica desses autores; de restrito alcance na literatura dramática, tem ainda relevante penetração na narrativa ficcional e no poema em prosa, com Fialho de Almeida e o Raul Brandão nefelibata, com João Barreira e os sequazes dos seus *Gouaches* (em novo tipo de textos breves com pretensões simbólico-poéticas, mas que se quedam pelo afectado impressionismo: *Tristia* e *Além* de Antero de Figueiredo, *Alva* de Alberto Pinheiro Torres, *Aguadas* de V. Ortigão Sampaio, etc.), com contistas ora de índole agónica e ocultista (v. g. João da Rocha, *Angústias*), ora de ostentação mórbida (v. g. Júlio Dantas e Manuel Penteado, *Doentes*), ora de culturalismo mundano (v. g. Henrique de Vasconcelos, *A Mentira Vital*, *Flirts*, etc.) — tendências que se prolongam no século XX através de autores como Vila Moura ou Albino Forjaz de Sampaio e, de outro modo, através da novelística de **Mário de Sá-Carneiro**. São notórios os parentescos neo-românticos dos contos de Florbela Espanca com essas tonalidades decadentistas.

Por vezes, como acontece modelarmente na *Clepsidra* de Camilo Pessanha e nas *Exiladas* de Alberto Osório de Castro, mas também em textos descontínuos de Eugénio de Castro e Roberto de Mesquita, de João Lúcio e Carlos de Mesquita, etc., o Decadentismo vê-se superado pelo Simbolismo, que com ele partilha a atitude esteticista, aristocrática e cosmopolita, e a orientação antimimética, mas que se move para um plano de placidez originária ou de optimismo esotérico, atribui à poesia uma suprema e transracional função cognitiva, e pressupõe uma constituição analógica do real, defluente da unidade primigénia e remanescente numa harmonia oculta, embora traduzível tão-só pelo símbolo e pela música na estrutura textual e no verso livre.

Outras vezes, como acontece exemplarmente no *Só* de António Nobre, a estesia da crise que é o Decadentismo vê-se associada a manifestações evasivas e nacionalizantes de um **Neo-Romantismo** todavia poligenésico e com algumas raízes anteriores. O espírito do tempo faz avultar, às mãos com graves factores internos e externos de crise nacional, uma inquietação identitária — a que o próprio Eça de Queirós é sensível para, entre lances de denúncia dos tropismos de estreiteza nacionalista e sinais do íntimo desejo de recompor a sua visão histórica de Portugal, ficcionar com um grão de ironia algum traço peculiar do *ethos* português. A trajectória de Florbela Espanca

ressentir-se-á, em vida e obra, da evolução deste processo, no contexto agitado da Primeira **República** e do advento do Estado Novo.

Na situação estético-literária da sua primeira fase, a estesia de crise legada pelo Decadentismo finissecular predomina sobre as compensações emotivas do Neo-Romantismo lusitanista; e no cerne desse estádio compósito, em que a exemplaridade de António Nobre irá assimilando o protótipo do “Desdichado” de Nerval e sobrepujando as influências de **Camões** e **Antero de Quental**, de Rubén Darío e de Camilo Pessanha, bem como o diálogo com a obra de Eugénio de Castro e a poesia de **Américo Durão**, está o que iria ainda constituir o momento estrutural do **Livro de Mágoas**: a emergência de uma vocação poética maldita, abismada no autodesconhecimento e siderada perante a fatalidade que parece determinar a deriva existencial da mulher saturniana – vibrátil e languescente, soturna e ansiosa, sombria e exuberante, agónica e irradiante, a um tempo evasiva e apelativa, ufana e dolorida.

Quando *Livro de Mágoas* abre um ciclo diferente, mais maturo, no devir da poesia florbeliana, a mundividência pessimista que, desamparada de superação religiosa, prevalece, está para além dos tópicos herdados do Decadentismo, embora seja notório o rasto que eles deixam pelo caminho: desafogo e busca de comunhão no pranto (“Este livro”, “Alma perdida”, “A minha dor”), obsessão da decrepitude precoce ou da **morte** prematura (“Velhinha”, “Pior velhice”, “Dizeres íntimos”), identificação com agonia lânguida do poente outonal (“As minhas ilusões”), anseio de diluição no entorno físico também votado à servidão, ao **sofrimento** e à morte (“Alma perdida”, “Desejos vãos”), a “Tortura” do “Desalento” e aquela “Maior tortura”, idioletalmente “branca”, do declive de “Tédio” e “Languidez”, de “Neurastenia” e “Angústia”, que o sumptuarismo alegórico e a imagística litúrgica não compensam, e que conduz ao dramatismo redundante da solidão radical da “Castelã da Tristeza” (“Chora o silêncio... nada... ninguém vem...”.) em sua “Pior velhice”: “Gritando que me acudam, em voz rouca,/ Eu, náufrega da Vida, ando a morrer!”.

No *Livro de “Sóror Saudade”*, basta o auto-retrato de “Sombra” para se reconhecer como o processo de intuspecção continua a desembocar numa representação disfórica da subjectividade, desdobrada em metáforas de matriz decadentista. Já não persiste um pessimismo sistemático, mas continuam frequentes as reacções e as imagens de desânimo perante a precipitação desastrosa da existência (“Caravelas”, “O meu orgulho”, “Nocturno”, “Maria das Quimeras”, “Hora que passa”, etc.), envoltas em cognata empatia pelo “Crepúsculo” ou pelo “Sol poente” outonal. Mas esbate-se gradativamente o misto de tédio de viver e de abandono abúlico, e a **solidão** desamparada vai-se transformando em singular **orgulho** do insulamento, motivando novo dramatismo egótico, logo reflectido no estilo

metafórico, polissindético e exclamativo (“O meu mal”, “Princesa Desalento”). No entanto, a índole saturniana da superior vocação poética coliga-se com a inquietude espiritual perante o tempo, a convicção (meio pávida, meio narcísica) de autodesconhecimento e de mistério das origens, o sentido de irreligiosidade e de exílio ôntico, numa constelação aziaga que dita a reincidência de imagens deprimentes e convulsivas de matriz decadentista.

Mesmo em **Charneca em Flor**, quando a própria **dor** se volve em fonte de poder (como bem analisou **Cláudia Pazos Alonso**), a visão negativa da existência ainda recorre às vezes a figurações derivadas da estesia finissecular, como a da carência dos bens espoliados ou destroçados (à maneira de Pessanha) em “Mendiga” ou a da indigência total (à maneira de Nobre) em “Minha terra”, até à vertigem de anseio da aniquilação do sentir, como no soneto “Mistério” que faz desembocar um dos acessos de soturno e convulso impressionismo no antegoço da pacificação funérea. A contraprova da profundidade dessa vivência poética manifesta-se no modo como, contra tendências contextuais, o canto florbéliano não se acomoda à projecção no idílio patriarcal de “Rústica” ou na aparente entrega ao estereótipo do lar lusitanista de “A nossa casa”, não se alivia tomando o analgésico franciscano para a dor em “In memoriam”, não se abandona à panaceia de “Nostalgia”, nem se convence no dolorismo da renúncia de “Crucificada”, nem ilude a impiedosa lucidez que encerra a feerie de “Teus Olhos”... Daí a errância da poetisa que se abisma e se revê na *persona* saturniana de “A minha culpa” e que, quando se exaspera o que há de virtualmente desequilibrado e agónico no impressionismo simultaneamente deprimido e convulso (paralelo à empatia com **Verlaine** ou à fruição da música de Schumann, Liszt e Chopin), se projecta na transfiguração expressionista de todo um universo disforme e transido (“Nervos de oiro”). Em contrapartida, ao afirmar-se a antítese vitalista de euforia libidinal *malgré tout*, os sonetos “Não ser” e “A uma rapariga” enveredam pela subversão do imaginário decadentista da laceração, da decrepitude e da morte; e o soneto “Eu” desdenha da autognose pretérita e desmonta os seus equívocos, para se confiar à despoletada “ânsia de viver, que nada acalma”, indissociável do gozo erótico (“... E a minha boca sobre a tua boca!”).

Seja qual for, porém, o substrato legado pelo fim-de-século à sua maturação literária, Florbela Espanca não deve ser lida como um epígono do Decadentismo ou do Simbolismo; Florbela é, desde cedo, uma escritora do século XX, com os condicionamentos, as ambiguidades e os entrechoques do campo literário português na segunda e na terceira décadas desse século – mais afim da hegemonia neo-romântica, mas apontando para a tentativa presencista de síntese com os vectores não-vanguardistas do Primeiro **Modernismo**, que a morte prematura não deixou acompanhar.

O Decadentismo português mostra-se receptivo à doutrina spenceriana do Incognoscível e às filosofias pessimistas de Schopenhauer e Hartmann (Belkiss e outras obras de Eugénio de Castro, *A Mulher de Luto* de Gomes Leal, etc.); acolhe, até Veiga Simões, o wagnerismo e sua fusão de sincretismo religioso e **erotismo** intelectual. Por entre a desoladora perda individual ou geracional da Fé (cf. *Despedidas* de António Nobre, *Flores Cinzentas* de Henrique de Vasconcelos, etc.) e a amarga experiência do apelo a um Deus absconditus (soneto “Eli! Eli!” de Roberto de Mesquita), irrompe a inquietação metafísica do Só (António Nobre), de *Jesus e Via Dolorosa* (D. João de Castro), de *Almas Cativas* (Roberto de Mesquita), de poemas como “Madame Bovary” (Carlos de Mesquita). A subsequente compensação religiosa indiferencia-se em deísmo junqueiriano (*O Jardim da Morte* de Júlio Brandão, *Jesus*, etc.), sacraliza o pampsiquismo e a metempsicose (v. g. *Sagramor* de Eugénio de Castro), contamina-se de maravilhoso fantástico ou espírita (*Só*, *Almas Cativas*), ganha pretensões swedenborghianas ou de magia iniciática (*A Harpa de Vanadio* de Henrique de Vasconcelos, *Sagramor*, etc.), embrenha-se no “espiritualismo da luxúria” e na iluminação terrífica da ciência negra (*A Mulher de Luto*, *Flores Cinzentas*), mistura êxtase e histeria (sobretudo na desfiguração psicopatológica de Sta. Teresa: *Alma Póstuma* de D. João de Castro, *Gouaches* de João Barreira, *O Livro de Aglais* de Júlio Brandão, etc.), combina espiritualidade e sensualismo (de acordo com “O anjo e a ninfa” de Eugénio de Castro) no deleite com a beleza rútila das alfaías litúrgicas, com a majestade dos actos de culto, com o inebriamento de incensos e músicas. A atitude derrotista conduz no Decadentismo português ao fatalismo e à apologia chocante da infecundidade, que penetram assertiva ou metaforicamente no *Só* e nas *Despedidas*, no *Interlúdio* (Eugénio de Castro), no *Fel* (José Duro) e no *Nada* (Júlio Dantas), no *Paraíso Perdido* (Oliveira-Soares) e na *Nossa Senhora do Lar* (João da Rocha), etc. Do cepticismo (cf. *Despedidas*) derivam os desígnios de segregação apática (cf. “Fins de Outono” em *Depois da Ceifa*, “Nirvanâncias” em *Flores Cinzentas*, etc.), de “inefável letargia” (Carlos de Mesquita), de adormecimento ou abulia, preludiando a aspiração à insensibilidade letal. Daí o reforço do tédio, do spleen baudelairiano (*Só*, *Flores Cinzentas*), do “enfado mortal” (*Nada*), do “fastio da vida” em insularidade física e psicológica (Roberto de Mesquita).

Por outro lado, os estigmas do homem vindo *sur le tard d'une race* (Bourget) alastram pelo Decadentismo português em depauperamento físico, fragilidade feminil, decrepitude precoce. Coerentemente, o nosso Decadentismo hiperboliza a simpatia pelas horas desmaiantes do poente pelo Outono do doce e suspenso declinar das coisas, por sons dolentes ou embalantes, por esbatidos reflexos de luz, por ares brumosos e por sítios penumbrosos, em correlação com a *rêverie*, o choro, o consolo narcísico, o refúgio fantasista no paraíso perdido da infância ou noutras paragens da

“arqueologia da saudade (como **Vitorino Nemésio** disse para Roberto de Mesquita). Eis aí um quadrante do seu legado que se refractará na personalidade literária e na escrita de Florbela Espanca.

O Decadentismo português evidencia a duplicidade subjectiva correlata da esquiva fluidez de todo o real (cf. *Alma Póstuma*, *Sagrador* e “Hermafrodite”, de Eugénio de Castro, *Poesia Humana* de Xavier de Carvalho), bem como a agitação febril, a vertigem do enlouquecimento, o terror ominoso, o conluio de “nevrose” e “dor do pensamento” (cf. o *Só*, o *Interlúdio* e o *Fel*, *Os Esotéricos* de Henrique de Vasconcelos, as *Exiladas* e as *Agonias*). Busca, por isso, na senda de Baudelaire e de Huysmans, os “paraísos artificiais” e o inebriamento com perfumes raros e compósitos; afoga o lancinante *horror vacui* da alma moderna em flores e jóias extraordinárias, no mundo de engano gerado pelo brilho e pelo fausto; mas acompanha esse sumptuarismo ofuscante ou alucinatório com o espectáculo da deformação perversa, do horripilante e do macabro, da podridão e da doença; e atola-se, desde o *Só* à tardia *Nova Safo* de Vila Moura, em práticas ou fantasias sádicas e necrófilas, em neuroses sexuais, em anomalias eróticas (cf. a obra de Eugénio de Castro e Xavier de Carvalho, José Duro e Júlio Dantas, Oliveira-Soares e Henrique de Vasconcelos).

Contra os objectivismos e os descritivismos realista e parnasiano, o nosso Decadentismo segue a poética verlainiana do indeciso e do vago; e dessa poética não está desligada a tão ostensiva busca do insólito na adjectivação e na sufixação. Embora retornando por vezes ao torrencialismo (desde D. João de Castro até João Lúcio) e à narratividade (bem dotada em Eugénio de Castro, frustrar noutros autores), a poesia decadentista portuguesa procura adoptar, desde o *Azul* de Oliveira-Soares, idêntica lição de Verlaine contra a eloquência e em favor da musicalidade. Esta, por seu turno, exigiu a reelaboração mais livre do verso e da estrofe e interferiu na promoção do poema em prosa e da prosa poética, bem como no reafeiçoamento lírico da narrativa e do drama. Leitora de Verlaine e dos seus medianeiros finisseculares, Florbela Espanca saberá retirar bons efeitos nos seus poemas e nas suas narrativas.

Tal como por todo o Decadentismo euro-americano, onde sobre a fantasia exótica e espectralista se impõe a alternância das figuras idolátricas ou medúseas de *femme fatale* e as figuras delicadas, mas não menos fatídicas, de *femme fragile*, também no Decadentismo português o **amor** se torna atracção incoercível e ínvia, desejo aceso mas de inexequível consumação, suscitado por idênticas amadas — antes de todas, Salomé (como em Eugénio de Castro, que lhe junta Belkiss), mas também Ofélia e Santa Iria (António Nobre, J. Brandão) a Tanit e a Herodias de Roberto de Mesquita, a “virgem funesta” que polariza o impossível amor catártico em Oliveira-Soares, a mulher de lúbrico e frio fascínio em Henrique de Vasconcelos, etc.

Sem forçar o mimetismo em relação a esta parafernália de figuras idólatricas e nefastas, a obra de Florbela Espanca – quer no destino amoroso do sujeito lírico **feminino** na sua lírica, quer no dos protagonistas de contos seus – refigura aquela concepção do Amor e da Mulher sob o ascendente da Morte. Porventura para isso predispunha a constituição psicossomática e a experiência existencial da escritora. Em todo o caso, logo nas suas primícias poéticas revela-se fecundo o cruzamento, já à maneira de um António Nobre, entre caracteres decadentistas e sensibilidade neo-romântica, na pista de uma automitificação que haveria de desentranhar-se da germinal ritualização do amor. Nesse sentido actuam o conúbio de Eros e Tanatos, à sombra do Destino (cf. soneto “A minha morte”) e a tendência para configurar o Tempo como *gouffre*, o envolvimento litúrgico e premonitório da atracção amorosa ou a empatia cósmica com o desejo — como se vê em “Digo pra mim”, em “Amei um dia... um dia...eu já nem sei” e especialmente em “Estudantes” e “Idílio”.

Se em Portugal 1892 é o ano das obras poéticas que, após três anos de revistas e primícias decadentistas e simbolistas, confirmam o movimento novista como a corrente prevalecente no fim de século, 1893 é no Brasil o ano da afirmação de idênticas tendências estético-literárias, consubstanciada na excentricidade relativa de dois livros publicados por Cruz e Sousa — os *Missais* de prosas líricas e os *Broquéis* de composições em verso que, desde a arte poética de “Antífona”, substituíam a exemplaridade didáctica de realistas e parnasianos pela obscuridade do apelo metafísico e da alquimia verbal de decadentistas e simbolistas. A vida breve só lhe permitiu deixar inéditos, como penhor da coerência e autenticidade daquela opção estética, os versos de *Faróis* e os *Últimos Sonetos* e as inovadoras prosas líricas de *Evocações*. Além de introduzir, sem os recursos artísticos de um Eugénio de Castro, tão celebrado na América Latina, ou de um João Barreira (cujos *Gouaches* quase disputaram no Brasil a influência de Antão e do Só), as características temáticas e formais da corrente decadista e simbolista, Cruz e Sousa singulariza-se pela veia de “eucarística espiritualização” do drama humano de “emparedado” racial e social (repondo em protesto de crónicas de *Tropos* e *Fantasia*s e em poemas como “Litanias dos Pobres”, “Crianças Negras”, “A Consciência Tranquila”) e da sua vontade de sublimação pelo “Sonho branco” sustentado pelo “Entendimento artístico da palavra escrita” (sendo que a obsessiva cromatossemia do “branco”, lida em clave psicocrítica por Roger Bastide, impõe-se desde o primeiro verso da liminar “Antífona” de *Broquéis*!).

A seguir a Cruz e Sousa, e mais apegado (até como tradutor do “Tantum ergo” e do “Magnificat”) aos modismos de linguagem e estilemas litúrgico-religiosos, desde os modelos franco-belgas e portugueses tributários do gosto dos hinos latinos da Igreja Católica, o poeta mais representativo é Alphonsus de Guimaraens, cultor de melodias e sinestésias crepusculares e outonais, cativadas por Verlaine e Maeterlinck, de “crente do amor e da

morte” (*Septenário das Dores de Nossa Senhora — Câmara Ardente*, 1999, *Dona Mística*, 1999. *Kyriale*, 1902). Mas justamente a *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, a *Escada de Jacó e Pulvis*, aprontados para edição antes de sobrevir a morte, sem traírem a estética da sugestão transmitem, numa prosódia a caminho do verso livre modernista, o gesto de transposição vivencial e com serenidade meditativa de tópicos “novistas” — uma dimensão religiosa sem antecedentes na literatura brasileira, a melancolia da “cidade morta”, o pessimismo e o desânimo.

O panorama exaustivo do movimento “simbolista” brasileiro, a que em tempos procedeu Andrade Muricy, deixa uma impressionante percepção de quanto alastrou esta alternativa ao modelo parnasiano no campo dos esteticismos finisseculares, com proliferação de grupos e seus pequenos mas inovadores periódicos até à primeira década do século XX. No Rio surgiu o grupo inaugural da *Folha Popular*, animado por Emiliano Pernetta e congregando, com Cruz e Sousa (e ainda B. Lopes), prosadores e líricos como Gonzaga Duque, Lima Campos, Oscar Rosas, Virgílio Várzea, Artur de Miranda, etc. Cruz e Sousa polarizou segundo círculo, de novo com Artur de Miranda, e com Nestor Vítor, Carlos D. Fernandes, Tibúrcio de Freitas e Maurício Jubin — que pelo menos no seu núcleo forte reunirá até à morte de Cruz e Sousa, após a qual se confrontaram o sector da revista *Rosa-Cruz* (com Saturnino de Meireles, Félix Pacheco, Gonçalves Jácome, Narciso Araújo, Pereira da Silva, Castro Meneses, etc.) e outro grupo em que Nestor Vítor conduzia antigos companheiros em conjunto com Rocha Pombo, Gustavo Santiago, Silveira Neto, Oliveira Gomes, etc. Finalmente, após *Rio-Revista* e *Thebaida* em 1895, *Vera Cruz*, *Pallium* e *O Sapo* em 1898, distinguiu-se o grupo da longeva e notória revista *Fon-Fon*, com Mário Pederneiras a surgir junto a Gonzaga Duque e Lima Campos, aos quais se viriam agregar depois os sul-rio-grandenses de nova geração Eduardo Guimarães, Álvaro Moreira e Felipe d’Oliveira. Em São Paulo, é em torno d’*A Gazeta* e de Adolfo Araújo que o movimento de intenção “simbolista” se manifesta, com Alphonsus de Guimaraens, Severiano de Resende, Freitas Vale e Viana do Castelo. Mas pelo Brasil fora proliferam idênticas dinâmicas decadentistas e simbolistas: no Ceará, com a “Padaria Espiritual” e *O Pão de Fortaleza* (Lívio Barreto, António Sales, Tibúrcio de Freitas, Temístocles Machado, Ulisses Bezerra, Lopes Filho); no Paraná, de Silveira Neto (*Luar de Hivero*) e de Jean Itiberê (*Préludes*, 1890), e sobretudo de Emiliano Pernetta (*Músicas*, 1888, *Ilusão*, 1911) singularizado pela *cupio dissolvi* de “Azar”, “Fogo Sagrado” ou “Corre mais que uma vela”; em Curitiba, com o grupo d’*O Cenáculo*; em Belo Horizonte, com os “Romeiros do Ideal” e as revistas *Minas Artística* e *Horus*; na Bahia, desde Pethion de Vilar ao convertido Durval de Moraes, em torno da *Nova Cruzada* (que acolheu Pedro Kilkerry, junto a Carlos Chicchio, Artur de Sales, etc.) e dos *Anais*; no Rio Grande do Sul, de onde migraram para os

grupos cariocas Álvaro Moreyra e Felipe d'Oliveira, e de onde arranca a trajetória do superior Eduardo Guimarães (*Divina Quimera*, 1914) até colaborar no *Orpheu* lisboeta, destacam-se Marcelo Gama de *Via Sacra e Outros Poemas*, Alceu Wamosy de *Flâmulas*, 1913, e *Na Terra Virgem*, 1914, Guerra Duval de *Palavras que o Vento Leva*, 1900, etc. Ainda por alturas da Grande Guerra a tonalidade simbolista marcava revistas onde já despontava a obra de futuros modernistas — como na *Panóplia* (1917-18) de Cassiano Ricardo e Edmundo Amaral.

Todavia, por ironia histórica da sociologia da literatura — “O Parnasianismo é o estilo das camadas dirigentes, da burocracia culta e semiculta, das profissões liberais habituadas a conceber a poesia como ‘linguagem ornada’, segundo padrões já consagrados que garantam o bom gosto da imitação” (Alfredo Bosi) —, ao contrário do que aconteceu na Europa, os numerosos núcleos ou afloramentos simbolistas foram predominantemente marcantes em ambientes provinciais e não conseguiram ombrear com o poder simbólico detido pelos parnasianos nos círculos intelectuais da capital ou de São Paulo, nem desbancar o padrão de gosto parnasiano junto do grande público, nem inspirar tantas figuras literárias relevantes como o Parnasianismo.

A revisão dos estratos dessa realização estilístico-periodológica, levada a cabo por Cassiana Lacerda Carollo, veio evidenciar a confluência no movimento das poéticas decadentista e simbolista — também detectável na prosa programaticamente esteticista de Gonzaga Duque, Lima Campos e Tristão da Cunha —, sem retrair a irradiação das tendências europeias a partir do Rio de Janeiro e de Fortaleza (onde logo em 1892 a agremiação “Padaria Espiritual” mobilizou escritores, músicos e pintores, e criou o referido *O Pão*, 1892-1896).

Ressaltam agora melhor os valores decadentistas dos baudelairianos Fontoura Xavier e Venceslau de Queirós (no satanismo exacerbado de *Versos*, 1890, *Heróis*, 1898, *Sob os Olhos de Deus*, 1901, *Rezas do Diabo*, ed. 1939), do ocultista Dario Veloso (*Esotéricas*, 1900), do dannunziano Zeferino Brasil, e sobretudo dos *Pecados* (1889) e das *Canções da Decadência* (1889) de Medeiros e Albuquerque (“Soneto decadente”, “Hino ao riso”, “Proclamação decadente”, etc.), até às *Transfigurações*, 1902, de Nestor Vitor.

Todavia, continuam a merecer destaque o grupo cearense da “Padaria Espiritual”, Silveira Bueno e Emiliano Pernetá, mas também o paraibano Pereira da Silva e Marcelo Gama, enfim o Mário Pederneiras de *Histórias do Meu Casal*, 1906 (indo do penumbismo crepuscular à dignificação poética das emoções domésticas, pendor que se diria mais neo-romântico do que ortodoxamente decadista ou simbolista, num canto que parece deslocar-se do exemplo de A. Samain para o de Francis Jammes) e os jovens poetas que em torno dele seguem um caminho de sincretismo pré-modernista (Álvaro Moreyra e sua céptica doçura, Felipe d'Oliveira, Rodrigo Octávio Filho), por

vezes de novo com tonalidades neo-românticas, tal qual se afigura, por exemplo, a musical tematização da **saudade** em Olegário Mariano, a singeleza lírica de Ademar Tavares, as prolíficas trovas do sertão e do dialecto nordestinos de Catulo da Paixão Cearense, etc. Quase ignorado na viragem do século, mas não esquecido por Andrade Muricy, o poeta Pedro Kilkerry beneficiou de “campanha reivindicatória” do Augusto de Campos concretista e, redescoberto com nova percepção de singularidades (“uma complicação sintáctica, um arrevesamento metafórico menos comum”), tem vindo a ser relido como “precursor da revolução literária que se iria desencadear, em sua plenitude, com o movimento modernista”.

Entretanto, a infiltração da poética simbolista na expressão literária em prosa valoriza as emergências do poema em prosa — que até Raul Pompeia cultiva com mérito nas *Canções sem Metro* — e alenta uma prosa poética de “fantasias” e “devaneios”, que chama a si a ficção narrativa, mais nas formas breves da novela — *Signos*, 1897, de Nestor Vitor (que precede a *Metamorfose kafkiana* com “Sapo”) — e do conto — *Confessor Supremo*, 1904, de Lima Campos (contos fantásticos e oníricos), *Horto de Mágoas*, 1914, de Gonzaga Duque, etc. —, mas tentativamente no romance (*Amigos*, 1900, de Nestor Vitor, depois de Gonzaga Duque romancear em *Mocidade Morta*, 1897, as aventuras dos “Cavaleiros da Espiritualidade”, tal como em Portugal D. João de Castro fizera em *Os Malditos* para os nefelibatas portuenses).

Assinale-se a coerência sistémica da emergência, na fluida fronteira impressionista da inovação decadentista e simbolista, da narrativa de introspecção em que se destaca Rocha Pombo com *No Hospício* (red. 1896-1900, ed. 1905) que até retoma dos antecessores Raul Pompeia de *O Ateneu* (1888) e Machado de Assis de *Dom Casmurro* (1899) a ficção da experiência de clausura ou de solidão em espaços fechados propícia à autognose e à recuperação mnésica, a ironização das condições ou diagnósticos de loucura, a temática do duplo e o desdobramento do eu. É uma linha de abertura para o dizer da corrente da consciência, às mãos com o fluir desordenado do tempo e da relação pensante com o real, que prosseguirá com o romance *Exaltação*, 1916, de Albertina Bertha, com *A Festa Inquieta*, 1926, de Andrade Muricy e na novelística de Adelino Magalhães, até certa vertente do romance dos anos 30, até Cornélio Penna e Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso (a partir de *Luz Submersa*) e o Graciliano Ramos de *Angústia*, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles.

Bibliografia

- AZEVEDO, Sânzio de, *A Padaria Espiritual e o Simbolismo no Ceará*, Fortaleza, 1983.
CAROLLO, Cassiana Lacerda, *Decadentismo e Simbolismo no Brasil*, Rio de Janeiro, 1981.
MURICY, Andrade, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, 3ª ed., São Paulo, 1987.

LOPES, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, Lisboa, INCM, 1987.
PEREIRA, José Carlos Seabra, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, CER, 1975.
PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-Século ao Tempo de Orfeu*, Coimbra, 1979.
PEREIRA, José Carlos Seabra, No centenário de Oaristos: Em prol de Eugénio de Castro – A ética do esteticismo, in *Colóquio/Letras*, 1990, pp. 68-88, pp. 113-114.
PEREIRA, José Carlos Seabra, *História Crítica da Literatura Portuguesa: do Fim-de-Século ao Modernismo*, vol. VII, Lisboa, Verbo, 1995.
PEREIRA, José Carlos Seabra, *História da Literatura Portuguesa: do Simbolismo ao Modernismo*, vol. VI, Lisboa, Alfa, 2003.
PEREIRA, José Carlos Seabra, *As Literaturas em Língua Portuguesa*, Lisboa, Gradiva, 2019.

José Carlos Seabra Pereira

DEDICATÓRIAS

De acordo com o *E-Dicionário de termos literários*, coordenado pelo professor e investigador Carlos Ceia, uma dedicatória é um “breve texto em homenagem a alguém em particular, demonstrando admiração profissional ou pessoal, afeto ou gratidão por dívida intelectual, ou simples cortesia para com um amigo ou familiar”. Tal como as **epígrafes**, também as dedicatórias, de que as obras de **Florbela Espanca** fervilham, estabelecem um diálogo intrínseco entre os livros e as homenagens prestadas pela poetisa, pelo que constituem elementos paratextuais e guiam, mais uma vez, o leitor.

As dedicatórias, em geral, quando surgem, são endereçadas a amigos, familiares, amores e poetisas. Os poemas de Florbela contêm uma caudalosa presença de dedicatórias. Há, na obra da poetisa, dedicatórias que selam a aberturas de livros, bem como em **contos** e em sonetos. Assim, constata-se as ditas dedicatórias em obras em *Trocando Olhares* (1915 – 1917), *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de “Sóror Saudade”* (1923), *Charneca em Flor* e *Relíquias* (1931), e *As Máscaras do Destino* (1931).

Em boa verdade, as primeiras composições poéticas de Florbela (1903 – 1904), sob os títulos de “A Vida e a Morte” e “No Dia d’Anos”, já tinham dedicatórias, respetivamente para o irmão **Apeles** e o pai, **João Maria Espanca**. *Trocando Olhares*, caderno que reúne oitenta e oito poemas (05 deles com dedicatória) e três contos (todos eles com dedicatória), abre-se com tal oferecimento: “É só teu o meu livro: guarda-o bem;/ Nele floresce o nosso casto amor/ Nascido nesse dia em que o destino/ Uniu o teu olhar à minha dor!”, assinada por Florbela Moutinho, patenteando, portanto, que o projeto é dedicado ao primeiro marido, **Alberto Moutinho**. O título dessa coletânea dialoga unissonantemente com essa dedicatória, o qual deixa vislumbrar que a ausência do amado, cujos olhos são fonte de inspiração para a poetisa, constitui o núcleo central das suas quadras, escritas à semelhança de trovas elegíacas de caráter lírico-amoroso. Para falar de **amor**, mas também para refrear o seu caudaloso rio de emoções, prestes a derramar por incumbência de um amor fugitivo, Florbela adota definitivamente o soneto que, sendo um poema de forma fixa, ajuda a exercer a simetria e a contenção. Nos sonetos, leem-se dedicatórias, mediante as quais a poetisa expressa o seu agradecimento a amigas e poetisas, como é o caso de **Américo Durão**, que influenciou incisivamente as suas obras sucessivas. A tal propósito, a poetisa escreve um ciclo de poemas em *Trocando Olhares*, sob o título de “Sonetos”, dedicando-os ao amigo escritor, “Ao grande e estranho poeta A. Durão”. Segundo cogitou a investigadora **Maria Lúcia Dal Farra**, esses poemas finais são aqueles que, após terem sido assujeitados a uma reformulação por parte

da própria Florbela, compuseram parte da sua primeira publicação, o *Livro de Mágoas*:

Refiro-me ao ciclo final de *Trocando Olhares*, intitulado “Sonetos” e dedicado a Américo Durão. São três os poemas que migrarão para *Livro de Mágoas*: “Desalento” (com o título de “A minha tragédia”), “A um livro” e “Maior Tortura” (com o título de “A Maior Tortura”). (DAL FARRA, 2002b, p. 34)

É sabido que a obra *Vitral da Minha Vida*, de Américo Durão, inspirou sobejamente Florbela Espanca, a qual não tarda em dizer, numa carta ao escritor “Do seu livro nasce o meu”. E ainda, noutra carta ao professor e tradutor **Guido Battelli**, datada de 1930, ao se referir ao *Livro de “Sóror Saudade”*, escreve: “Um lindo nome que um poeta me deu e que o meu ilustre tradutor nunca poderá traduzir ... por não ter tradução em nenhuma língua do mundo” (ESPANCA, 1986, pp. 184-185). Ainda em *Trocando Olhares*, lemos as outras quatro dedicatórias em sonetos, como, por exemplo, em “Escuta”, mediante o qual Florbela presenteia a amiga Beatriz Carvalho, onde o imperativo “escuta” é um grito, para que o seu amado, ausente, atente-se a ele. O comedimento de Florbela, ao adotar o soneto em *Trocando Olhares*, tem um dos seus acumes nos últimos versos de “Anseio”, dedicados “À minha Júlia”, cujo objeto lírico é o seu “doido coração”, quando escreve: “Deixa-te estar quietinho, triste monge,/ Na paz da tua cela, a soluçar!...” (ESPANCA, 1996, p. 87). Nesses últimos dois versos, a poetisa limita-se a exprimir, entre soluços, a sua **dor**, se bem que as reticências apontem para a omissão de algo que podia ter sido escrito, mas que não foi. A dor, dessa vez, ficou mais silente, mais pautada. A dor continua patente no poema “Filhos”, dedicado “À Ex.^{ma} Sr.^a D. Glória Lomba”, quando Florbela, angustiada, escreve “Filhos, estrelas caídas/ No nosso mundo das nossas dores!” (ESPANCA, 1996, p. 67).

Igualmente, em *Trocando Olhares*, assim como em outras obras de Florbela Espanca, há dedicatórias em *stricto sensu*, isto é, aquelas que abrem os poemas e os contos, mas, em simultâneo, também há outras em *lato sensu*, títulos de poemas que, na verdade, são nada menos que “dedicatórias”, como, por exemplo, os poemas “À Guerra” e “Às Mães de Portugal”. Neste caderno, há três contos, os quais distinguem duas amigas e um amor com dedicatórias. O primeiro, intitulado “A oferta do destino”, em que Florbela afama a amiga Ludovica Rocha (“À Vina”), ao passo que o segundo, sob o título de “Amor de sacrifício”, com dedicatória a Alex. O último dos três contos, “Alma de mulher”, é dedicado “À minha querida amiga e Ex.^{ma} Sr.^a D. Glória Lomba”.

No *Livro de Mágoas*, a poetisa ergue o seu *convento ideal*, intitulado de “A minha Dor”, onde passa noites e dias a gritar e chorar. O dito soneto apresenta, aliás, uma dedicatória lacónica e imprecisa - “A Você”. Estas dores, que nunca se calam no seu convento “Cheio de claustros, sombras, arcarias”

dão o nome à primeira publicação de Florbela Espanca, financiada pelo pai. Logo, no início do livro, Florbela escreve duas dedicatórias. A primeira é para a figura paterna, “A meu pai/Ao meu melhor amigo” e a segunda ao irmão, Apeles Espanca, “À querida Alma irmã da minha,/ Ao meu irmão”. A poetisa mantém, ao longo da sua vida, uma estreita relação com essas duas figuras masculinas, João Maria Espanca e Apeles Espanca, visceralmente ligadas a ela. O irmão Apeles tem sido *terra e chão* para a poetisa. Ela homenageia-o não apenas n’*As Máscaras do Destino*, por meio de uma extensa dedicatória, além de os próprios contos serem todos consagrados à **memória** do irmão.

Entre outras dedicatórias que se podem ler no *Livro de Mágoas*, pode-se ler o nome de **António Nobre**, que ecoa várias vezes ao longo desta obra, nomeadamente, em dois sonetos, tais como “Languidez” e “Impossível”.

Em *Livro de “Sóror Saudade”*, Florbela homenageia, em primeiro lugar, o poeta e amigo Américo Durão, não só por ele lhe ter atribuído o epíteto de *Sóror Saudade*, como também por ser uma fonte inspiradora para a sua poesia. Aliás, no primeiro soneto, intitulado “Sóror Saudade”, Florbela escreve “Irmã, Sóror Saudade me chamaste.../ E na minh’alma o nome iluminou-se/ Como um vitral ao sol, como se fosse/ A luz do próprio sonho que sonhaste.” (ESPANCA, 1996, p. 167). Dessa forma, ao longo do livro, há outras duas dedicatórias que merecem ser destacadas: a terceira encontra-se averbada no soneto “O Nosso Livro”, dedicado “A A. G.”, isto é, a **António Guimarães**, com quem a poetisa se casa em 1921, mas divorcia-se em 1925. A propósito desse soneto, os manuscritos do espólio de Florbela Espanca, depositados na Biblioteca Nacional de **Lisboa**, testemunham que o título do livro, inicialmente, oscilou entre *Livro do Nosso Amor* e *Claustro das Quimeras*. Este último contém uma dedicatória ao alferes da Guarda Nacional Republicana, que Florbela não inclui no *Livro de “Sóror Saudade”*:

Àquele que é na vida toda a minha vida, àquele que é na amargurada noite da minh’alma, a deslumbradora luz, que tudo ilumina e aquece, ao meu único amor de verdade, maior que todos os amores de quimera e ilusão que tão cedo passaram... Bela (ESPANCA, 2008, p. 241)

Contudo, Florbela, ao oferecer o exemplar *Livro de “Sóror Saudade”* ao seu cônjuge, reconhece que o primeiro manuscrito lhe pertencia:

O primeiro exemplar de o *Livro de “Sóror Saudade”* pertencia-te. Ofereço-to pois com muito afecto e muito reconhecimento por tudo que te devo de bom e feliz na minha vida. Tua amiga, muito amiga, Bela. (ESPANCA, 2008, p. 275)

Ainda realçamos que o *Claustro das Quimeras* não consta de todos os poemas contidos no *Livro de “Sóror Saudade”*, pelo que há poemas do primeiro manuscrito que não migraram para o outro, isto é, o livro que Florbela publicou em 03-1-1923. A quarta dedicatória sela a abertura do poema “Prince Charmant...”, dedicado “A Raul Proença”. **Raul Proença** (1884 – 1941),

leitor e crítico de Florbela Espanca, foi um escritor, jornalista e filósofo português, membro fundador da revista *Seara Nova*. O soneto introduz o príncipe encantado, de sebastiânica inspiração, envolvido *nas névoas da manhã*, e veicula a ideia de que a espera é *pas de limite de temps*, antevendo, portanto, que “Nunca se encontra Aquele que se espera!...” (ESPANCA, 1996, p. 136). Assim, a espera do príncipe encantado é um *topos* literário disperso na **poética** florbeliana, “daquele protótipo masculino que encara simultaneamente o mito da alienação feminina e da vida de que a mulher, enquanto lugar disponível, carece” (DAL FARRA, 2002b, p. 37).

Em 1931, um ano após o **suicídio** da poetisa, o professor Guido Battelli publica o *Charneca em Flor*. Destaca-se, por exemplo, uma dedicatória a Apeles, no soneto “In Memoriam”: “Ao meu morto querido”. Nesse soneto, a poetisa, transida de dor pela perda do seu irmão, confessa “Eu fui na vida a irmã dum só Irmão,/ E já não sou a irmã de ninguém mais!” (ESPANCA, 1996, p. 245). Sobre o afeto que ela nutria pelo seu irmão, a investigadora Iracema Goor escreve: “O laço afetivo com seu irmão era tão forte, que ela sempre dizia que se houvesse alguma alegria ou bondade em sua vida, tais sensações de bem-estar viriam do convívio com seu irmão” (GOOR, 2018, p. 222). Também oferece os sonetos “Interrogação” e “Árvores do Alentejo” a Guido Battelli; “Quem sabe?!” “Ao Ângelo”; “A minha piedade” “A Bourbon e Menezes”; “Sou eu!” “A Laura Chaves”; “Panteísmo” “Ao Botto de Carvalho”; “Minha Terra” “A José Emídio Amaro”, cujo título foi, sucessivamente, transformado em “Pobre de Cristo” por Battelli; “A uma rapariga” “A Nice” e, por último, “Minha culpa” “A Artur Ledesma”.

Na segunda edição de *Charneca em Flor* (1931), Battelli acrescenta os poemas de *Reliquiae* (1931), entendendo que este é o lugar mais adequado para estes sonetos inéditos, os quais contêm cinco dedicatórias. Uma delas encontra-se registada no poema “Último Sonho de Sórora Saudade”, “Àquele que se perdera no caminho”, referindo-se (ironicamente?) ao *Prince Charmant* do *Livro de “Sórora Saudade”*, aludindo ao último verso de “Prince Charmant” “Nunca se encontra Aquele que se espera!...” (ESPANCA, 1996, p. 183).

Mas o soneto com que se abre o livro de *Reliquiae* intitula-se “Évora”, distinguindo, mais uma vez, o professor Guido Battelli, desta feita, de uma forma mais extensa. Porém, cabe ressaltar que o manuscrito de Florbela do soneto “Évora” não consta de nenhuma dedicatória, o que nos leva a pressupor que as palavras que se seguem foram introduzidas pelo próprio Guido Battelli: “Ao amigo vindo da luminosa Itália, a minha cidade, como eu soturna e triste”. Os sonetos dedicados ao professor parecem ser entrelaçados a nível temático, todos eles tangenciando a terra de onde brotou a “poetisa eleita”.

A terceira dedicatória averbada em *Reliquiae* é dirigida “Ao velho amigo João”, no soneto “Para quê?”, ao passo que outras duas são em *lato sensu*,

ou seja, os títulos dos poemas servem como o próprio oferecimento, “À janela de Garcia de Rezende” e “À Morte”.

A última dedicatória encontra-se averbada n’*As Máscaras do Destino*, A escritora principia o seu livro com a epígrafe de Marco Aurélio, a que segue uma extensa dedicatória endereçada “A meu irmão/ ao meu querido Morto” (ESPANCA, 1987, p. 23). Através dessa obra, Florbela imortaliza a vida do seu irmão e afirma que “os mortos só morrem connosco”, acrescentando ainda que, como “não queria que morto não morresse comigo” (ESPANCA, 1987, p. 24). Ao dedicar-lhe palavras de exaltação e dor, Florbela mistifica o seu irmão no primeiro conto, intitulado “O Aviador”, “como se fora um filho dos deuses” (ESPANCA, 1987, p. 32) e, nos contos seguintes, estabelece uma espécie de diálogo com as gradações da vida de Apeles.

As dedicatórias são, por fim, elementos cruciais na interpretação dos textos florbelianos, e, como tal, tais homenagens podem evidenciar as suas relações, amizades e admirações, contextualizando melhor o teor da sua produção literária.

Bibliografia

- ALVES, João Miguel, *Florbela Espanca – Poesia*, prefácio de Maria Teresa Horta, Lisboa, Expresso, 2017.
- CEIA, Carlos, Dedicatória, in *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, disponível em <<http://www.edtl.com.pt>>, acesso em 24-abr-2020.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Afinado desconcerto*, São Paulo, Iluminuras, 2002a.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela Espanca*, Rio de Janeiro, Agir, 2002b.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A sóror e o trapista: Florbela Espanca e António Nobre, in *Revista 7Faces*, v. IX, 2017, pp. 103-121.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão, in *Colóquio/Letras*, n. 132/133, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, abril 1994, pp. 99-110.
- ESPANCA, Florbela, *Obras completas de Florbela Espanca*, volume V, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- ESPANCA, Florbela, *Obras completas de Florbela Espanca*, volume IV, Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- ESPANCA, Florbela, *Contos completos*, organização de Rui Guedes, Venda Nova, Bertrand Editora, 1995, pp. 13-31.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Perdidamente: correspondência amorosa (1920-1925)*, fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra e prefácio de Inês Pedrosa, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2008.
- GOOR, Iracema, A carta: território literário em Florbela Espanca, in *Revista 7Faces*, v. IX, 2017, pp. 221-234.

Matteo Pupillo

D'ÉSAGUY, AUGUSTO

Augusto Isaac d'Ésaguy (1899 – 1961), médico e escritor português, também atuou como jornalista. Frequentou o curso de Medicina na Universidade de **Lisboa**, especializando-se em Dermatologia, na Universidade de Paris. Embora pouco divulgada, a obra do Dr. D'Ésaguy versa títulos que tratam da história da medicina portuguesa, doenças de pele e sífilis. Defensor da causa judaica, foi presidente da Comissão Portuguesa de Assistência aos Judeus Refugiados (instituição em que também atuava sua noiva, Mimi Sequerra, que teria redigido uma carta dirigida a Oliveira Salazar solicitando apoio no sentido de **Portugal** acolher refugiados judeus a bordo do *Saint Louis*) e à independência de Cuba. Colaborou nas publicações *Ilustração* (revista semanal editada pelo jornal *O Século*, entre novembro de 1903 e 1924), *Riso da vitória* (jornal humorístico de periodicidade quinzenal, fundado a 15 de agosto de 1919) e *Gazeta dos caminhos de ferro* (cuja fundação data de 1888 e perdurou por cerca de 80 anos, desenvolvendo temática que varia entre viagens, tarifas, correios e telégrafos, cotização em bolsa, turismo, obras públicas, dentre outros). Destaca-se também o título *Torturados* (Portugália, 1919), que reúne crônicas a tratar nomeadamente de nomes importantes da literatura. Foi condecorado pelo governo cubano com uma comenda na Ordem de Carlos Manuel de Céspedes e pelo governo português com o oficialato da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada. Se a biografia de Augusto de D'Ésaguy é bastante lacunar, (conforme deixa patente o excerto: “Augusto Isaac D'Esaguy was a 20th century Portuguese medical historian who made contributions to the history of Portuguese-Jewish physicians and was also involved with the Jewish-Portuguese Refugee Committee which assisted with the relocation of Jews from Nazi-controlled France during the Second World War”), sua relação com **Florbela Espanca** é ainda mais difusa. Algumas fontes apontam que o médico a teria conhecido durante o período em que cursavam a Universidade de Lisboa (ela esteve matriculada no curso de Direito entre 1918 e 1920). Insinua-se uma certa paixão de D'Ésaguy por Florbela, parece que não correspondida. Aventa-se também a hipótese de que ambos travaram conhecimento por intermédio de **Apeles Espanca**, que seria muito amigo do médico, conforme ele mesmo aponta no seguinte excerto:

Éramos ambos estudantes. Ela cursava direito e eu, mais positivo, as medicinas, e ambos frequentávamos o Campo de Sant'Ana, jardim de goivos que abraça as duas faculdades, e que religiosamente guarda os dois pinheiros mais lindos, e esguios de Lisboa. Em certas manhãs de primavera, floridas e mornas, faltávamos às aulas e ficávamos a conversar nesta outra academia, a natureza, que tem por lente o azul do céu. Florbela, irmã de um amigo querido, que bem cedo a morte arrebatou, o Apeles Espanca, dizia-me versos, enchia de encantamento motivos fúteis, e cuidava com ternura dos canteiros do jardim, que ela

julgava seus, feitos para nós. O Apeles, interrogado por mim certa tarde, ao subirmos o Chiado, disse-me que ela tinha regressado a Vila Viçosa. Nunca mais a vi, nunca mais a encontrei, e só passei a ter notícias dela, da sua existência, pelos livros que a sua bondade me enviava. (*Gazeta dos caminhos de ferro*, 1933, p. 19)

Há informações, ou melhor, mais uma vez, o próprio Augusto faz referência, em carta de 1955, a **Lopes Rodrigues**, a uma relação “bastante estreita com a amiga”:

De facto tenho cerca de cem cartas da Florbela Espanca. Só publiquei duas até hoje; - as outras são muito íntimas, necessitam ser coadas pelo tempo! Fui o mais amigo da pobre Florbela (e de seu irmão, o oficial-aviador Apeles Espanca), seu companheiro de muitos anos, de todas as horas e minutos. (RODRIGUES, 1956, p. 19)

Mais para frente afirma ainda “tenho todas as primeiras edições dos seus livros e o *Livro de Mágoas* foi escrito ao meu lado. Existo nalguns dos seus sonetos!” (RODRIGUES, 1956, p. 19). Provavelmente seu interlocutor queria conhecer tal correspondência, e a resposta do Dr. D’Ésaguy é a seguinte: “tenho um livro, já escrito, sobre a Florbela; as cartas serão um apêndice ao livro. Não sei ainda quando o publicarei. Um dia, não muito longe...” (RODRIGUES, 1956, p. 19). Passados quase 65 anos, tal correspondência, bem como o referido livro, jamais vieram a lume. Como Augusto vem a falecer cerca de seis anos após a supracitada carta, poderíamos aventar a hipótese, ainda que improvável, de que o médico não teve tempo para a publicação. Segundo consta, a família do dermatologista desconhece tal correspondência. Vamos ao outro lado da questão. Em 15 de janeiro de 1920, Florbela escreve a Augusto, em resposta a uma missiva recebida dias antes. Este, salvo engano, é o único texto de que se tem notícia de autoria da poetisa ao amigo. É uma carta de duas páginas em que Florbela autoneomeia-se “Soror Vitral”. Nele transparece um tom amargurado, melancólico, sombrio... bastante peculiar à autora. Carinhosa, Florbela alude à carta de D’Ésaguy agradecendo-lhe, num primeiro momento, a linda história que ela trazia, “a mais linda de todas as minhas joias” (GUEDES, 1986, p. 237). Em seguida, o tom da carta altera-se e a poetisa passa a se defender de possíveis acusações feitas por Augusto, apontando não poder adivinhar que a aparência de “seu perfil tão português, de rapaz que passeia na Rua do Ouro e que faz o *flirt*... nos carros elétricos...” (GUEDES, 1986, p. 237) esconde sua verdadeira essência “profundíssima alma de artista, a pobre alma louca igual à minha [de Florbela]...” (GUEDES, 1986, p. 237). Refere-se à falsidade que corre pelo meio literário e da qual, agora percebe, ambos querem fugir. No final, afirma ter publicado seus versos, o *Livro de Mágoas*, por insistência do pai e, nas entrelinhas deixa transparecer que lera *Os torturados* (“Fala-me ainda você, de José Duro, de Antão, de Wilde” – GUEDES, 1986, p.238). E, por fim, despede-se, autoneomeando-se novamente Soror Vitral, “como uma irmã” (GUEDES,

1986, p. 238). O epíteto remete a um tipo de vidraça composta por pedaços de vidros coloridos ou pinturas sobre o vidro. Os vitrais foram amplamente utilizados na ornamentação de igrejas e catedrais, uma vez que o efeito da luz do sol que, por eles, penetrava, conferia uma maior imponência e espiritualidade ao ambiente. Lembremos que vitral vem do francês *vitrail* que imediatamente me remeteu a V.I.T.R.I.O.L., que, segundo Serh (*apud* Chevalier, J e Gheerbrant, A), são as iniciais de uma fórmula alquímica (*Visita interiorem terrae rectificando invenies operae lapidem* = Desce às entranhas da terra destilando encontrarás a pedra da obra), isto é,

o retorno do ser ao mais íntimo núcleo da pessoa humana... o que significa dizer: desce ao mais profundo de ti mesmo e encontrarás o núcleo indivisível, sobre o qual poderás construir uma nova personalidade, um homem novo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 968)

Florbela, Soror Vitral... sua relação também com Augusto de D'Ésaguy... na constante demanda de encontrar-se, de buscar seu núcleo indivisível, que, ao fim e ao cabo, a levou ao **suicídio**.

Bibliografia

- BONFIM, Renata Oliveira, *Vozes femininas: a polifonia arquetípica em Florbela Espanca*, dissertação de mestrado, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*, 22ª edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Afinado Desconcerto: Contos, cartas, diário, estudo introdutório, apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra*, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- GUEDES, Rui, *Obras completas de Florbela Espanca*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, 6 vols.
- Gazeta dos caminhos de ferro*, nº 1081, de 1º de maio de 1933.
- LOPES Rodrigues, *Nótulas florbelianas – Florbela na intimidade*, Matosinhos, 1956.
- <<https://digitalq.arquivos.pt/details?id=7973683>>.
- <https://www.researchgate.net/publication/330978203_A_forgotten_JewishPortuguese_historian_of_medicine_Dr_Augusto_Isaac_d'Esaguy_OSE_1899-1961>.
- <<http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2017/05/maria-lucia-dal-farra-duas-vezes.html>>.

Flavia Maria Corradin

DETRATAÇÕES

Segundo **Maria Lúcia Dal Farra** (1996, p. IX), duas mulheres só puderam receber a coroa de rainha depois de morta, a primeira Inês de Castro, a segunda, **Florbela Espanca**, maior voz feminina da literatura portuguesa do começo do século XX. Claramente incompreendida pela crítica literária de sua época, a poetisa amargou em vida o pesado fardo de escritora blasfema e mulher indecorosa, num processo contínuo de detrações que perpassam desde os reveses de seu nascimento até a sua **morte**, intensificado ainda pela sua ousadia em ter três casamentos, sendo dois deles desfeitos via divórcio. Nessa conjuntura, Florbela encerrava em si a afronta aos padrões morais, às instituições familiares e religiosas e ao modo corrente de ver-se. Em síntese, a poetisa era tida como uma

mulher a quem não aprovavam os costumes, as atitudes irreverentes dos dois divórcios e três casamentos, cuja morte é suspeita, e cuja obra, longe de destacar-se das circunstâncias dissolutas, é, antes de mais nada, (...) o seu testamento, o seu missal de paixão! (DAL FARRA, 2007, p.191)

Florbela, em vida, foi acusada de mulher insurrecta, de imoral, de não respeitar normas civis e religiosas e, por isso, mesmo depois de morta, sofreu um sem número de detrações que se multiplicaram em tantas mistificações. A questão de fundo de tudo isso reside em um preconceito contra a mulher, sobretudo contra a sexualidade feminina: os dois divórcios, os três casamentos, os versos eróticos, o ingresso na **Faculdade de Direito de Lisboa**, a proximidade ao irmão e ao pai... todas essas questões relacionam-se à fatura de uma imagem de interdito relegada à mulher e, associadas à moral conservadora do início do século XX, em um país de traço tradicionalista, somaram-se e podem explicar a maioria das ilações imputadas à interpretação da biografia dessa poetisa, como a de incesto e a de mulher vulgar, em meio a um cenário em que “a produção lírica de Florbela se apresentava como um vasto e fértil campo onde era possível colher, abertamente e à vontade, tanto exemplos de declaração de cio dessa mulher que, como se viu, sabota a sagrada Constituição portuguesa” (DAL FARRA, 2012, p. 23).

Dessa maneira, a vida de Florbela propiciou, ou melhor, deu condições para que sobre ela pairassem movimentos favoráveis e contrários à sua obra literária e, principalmente, à sua pessoa, para “justificar” os “delitos” que tinha cometido e/ou “alimentar” um imaginário de que a artista era uma mulher mais adiantada que sua época, conforme a ideologia feminista e, ainda, servir como “exemplo” a não ser seguido, bem ao gosto dos preceitos do **Salazarismo**. Os elementos estão postos: o ser, controverso, permite

apreensões ao gosto ideológico, num contexto de paixões e ódios, dando à escritora a pecha de *femme fatale*, de possuir distúrbios mentais, de ser dramática, daí que esses “ditos ‘mitos’ servem para uma grande parte dos críticos florbelianos associarem a vida à obra da autora” (SILVA, 2009, p. 15). A consequência lógica não poderia ser outra

Florbela Espanca (...) [é] um dos poucos casos na história da literatura portuguesa – e o único referente a uma mulher escritora – da mistificação de uma personalidade literária, operação em que as considerações da vida e da obra confluem inextricavelmente na formação de uma figura ficcionalizada, em alto grau independente da evidência empírica. (KLOBUCKA, 1992, p. 51)

Como exemplo, basta pensar, dentre tantas, as controvérsias que pairaram sobre a morte da escritora: **suicídio** ou morte natural? A quem interessava a defesa de uma ou de outra? Há, portanto,

uma maciça mistificação em torno desse acontecimento (família católica, interdição da palavra “suicídio” na imprensa, receio de falatório), o que não escapa a Battelli. De modo que, matreiro, enquanto a família do marido da poetisa insiste em abafar a tragédia, o nosso emérito professor vai manipulá-la, com o seu tanto de mistério e de insinuações, como isca de vendagem para a campanha publicitária que empreende, a seguir, a preparar o iminente lançamento de *Charneca em Flor*. (DAL FARRA, 1996, p. XIV)

Só depois de sua morte, Florbela atinge um contingente mais significativo de público leitor em **Portugal**, resultado de uma grande campanha de marketing encabeçada por **Guido Battelli**, amigo pessoal da escritora, aproveitando-se do fato do seu, assim reconhecido, suicídio, ocorrido no mesmo dia em que completava 36 anos e, associado a esse fato, todas as outras mistificações imputadas à escritora. Como sabemos, até a data de sua morte, em 08 de dezembro de 1930, Florbela só havia publicado, às suas expensas, a tiragem de 200 exemplares de cada um dos seus livros: *Livro de Mágoas*, em 1919 e *Livro de “Sóror Saudade”*, em 1923. Battelli, no afã de atender a um público leitor ávido por explicações e curiosidades de toda sorte, além, óbvio, da expectativa de lucro, fez de uma escritora praticamente desconhecida um sucesso editorial inédito na história da literatura portuguesa. Somente no ano de 1931, foram publicadas várias edições de *Charneca em Flor*, poemas **esparso**s, num volume chamado *Juvenília*, uma seção acrescida ao livro *Charneca em Flor*, intitulada de *Relíquias*, bem como um livro inédito de contos, chamado de *As Máscaras do Destino*, além de correspondência de Florbela com **Júlia Alves** e com o próprio Battelli. De Florbela, em 1931, só não foram publicados os títulos **O Dominó Preto**, *Diário do Último Ano* e *Trocando Olhares*, editados respectivamente em 1982, 1981 e 1985. (Cf. DAL FARRA, 1996, p. IX; pp. XV-XVII). Resultado: Florbela se tornava conhecida, se tornava lida. Assim, as

primeiras apropriações da obra de Florbela se deram com o intuito primeiro de justificar, em sua escrita, aquilo que a sociedade e a crítica já haviam pontuado sobre ela: uma mulher inconstitucional, pois orbitou sobre si questões que contrariavam a ordem tradicionalista daquele período em seu país, sendo, para o Salazarismo o “antimodelo do feminino, da concepção da mulher” (DAL FARRA, 2012, p. 20). Ou, ainda como exemplo desse processo de detratações, destaca-se a questão da longa contenda sobre o busto da escritora, esculpido por Diogo de Macedo para o Jardim Público de **Évora**. Em meio a um cenário de defesas e acusações, grupos favoráveis e contrários à edificação se digladiaram na tentativa de interromper ou efetivar a homenagem, pois, ainda conforme Dal Farra,

uma coisa é pedir aos cidadãos tradicionalistas de Évora que leiam sua obra, que identifiquem nela raízes regionais e que se apiedem da infelicidade da autora. Bem outra é sugerir ao comportamento burguês e a seu reacionarismo que apoiem a iniciativa de um monumento público a ser levantado, seja na cidade em que viveu, seja naquela onde nasceu. (DAL FARRA, 2007, pp. 190-191)

Em virtude disso,

em das mais várias manifestações contrárias da Igreja (“a obra que deixou não pode merecer a aprovação da Igreja, a qual por conseguinte não pode associar-se à sua glorificação”) e das bizarras artimanhas políticas (considera-se o busto de Florbela uma obra de arte, o que significa que não pode ficar exposto em praça pública; deve ser recolhido ao museu de Évora, onde de fato se encontrou por um bom tempo – no porão...) [...] Em 18 de junho [de 1949] e já então desatentos da necessária autorização e decididamente à revelia, alguns florbelianos, dentre os quais Celestino David e António Bartolomeu Gromicho, inauguraram finalmente o busto de mármore, retirado dos porões do dito Museu e acimentado à socapa, no Jardim Público de Évora, onde se encontra até hoje. (DAL FARRA, 1996, p. XXII)

Por tudo isso, até meados de 1964, quando os restos mortais da artista puderam ser transferidos de **Matosinhos** para **Vila Viçosa**, sua cidade natal, “as polêmicas em torno da obra e da vida de Florbela permaneceram assiduamente acesas na vida literária e política portuguesa” (DAL FARRA, 1996, p. XXII). De toda sorte, Florbela se transformou em repositório para alimentar as mais variadas lendas que se criaram a partir de sua figura e de sua obra literária, encontrando em si material propício às mais diversas acusações e defesas, todas, à sua maneira, contribuindo para a formulação e consolidação do processo de mitificação da escritora. Após a queda do Salazarismo, a recepção da obra e da vida de Florbela ganhou outros contornos, com estudos sem a ótica ideológica e/ou política que anteriormente lhe imprimiam como método de análise e, com isso, paulatinamente, passou a ter a sua dignidade de mulher e de escritora resgatados, destaque para os estudos de **José Régio**, **Jorge de Sena** e **Vitorino**

Nemésio e, mais recentemente, de Maria Lúcia Dal Farra e **Cláudia Pazos Alonso**, bem como diversas biografias e ensaios que não mais utilizam aqueles vieses como respaldo teórico-crítico. Não obstante, o longo período de difamação e leituras reducionistas deixou marcas indeléveis para a constituição do que hoje Florbela representa na literatura portuguesa, não sendo apenas uma passagem da história da recepção de sua obra, mas verdadeiro dado biográfico *post mortem*, pois Florbela, mesmo morta, propiciava contradições, como observamos, e, a rigor, só se transformou numa “Espanca” em 1949, quando seu pai, **João Espanca**, a perfilhou em cartório, dezenove anos depois do falecimento da escritora.

Bibliografia

- DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo Introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Martins Fontes, 1996.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: as primeiras apropriações da obra e da biografia, in BUENO, Aparecida de Fátima et al, *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectivas*, São Paulo, Alameda, 2007, pp. 183-198.
- DAL FARRA, Dados biográficos de Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto: contos, cartas, diário*, estudo introdutório, apresentações, organizações e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, luminuras, 2012, pp. 68-76.
- KLOBUCKA, Anna, On ne naît pas poétesse: a aprendizagem literária de Florbela Espanca, *Luso-Brazilian Review*, vol. 29, n. 1, 1992, pp. 51-61.
- LEITE, Jonas, *De Florbela às Florbelas: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Recife, EDUPE, 2021.
- SILVA, Fabio Mario da, *Da metacrítica à psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*, João Pessoa, Ideia, 2009.

Jonas Leite

DIÁRIO DO ÚLTIMO ANO

O *Diário do Último Ano*, assim intitulado por **Natália Correia**, de **Florbela Espanca** é publicado pela primeira vez em 1981 pela editora Bertrand de **Lisboa**, cinquenta e um anos depois da **morte** da escritora alentejana. O manuscrito original, que se encontra no espólio da autora guardado pelo **Grupo Amigos de Vila Viçosa**, compõe-se de 32 fragmentos de diferentes tamanhos e diferentes inspirações que tem forma de pequenas anotações, reflexões, desabaços. O primeiro fragmento data de 11 de janeiro de 1930 e se abre pactuando com o leitor uma série de intenções e propósitos que se expressam através de uma série de interrogações retóricas que no final do fragmento se fecham com a intenção, à volta da qual, se construirão as páginas do texto: a intenção de se conhecer a si própria. O Diário fecha-se com um último fragmento datado de 02 de dezembro 1930 que consta de uma única frase: “E não haver gestos novos nem palavras novas”, quase um epitáfio, escrito apenas seis dias antes do **suicídio** da escritora que breve e concisamente coloca um ponto final à atormentada aventura existencial de uma das vozes femininas mais importantes da literatura portuguesa.

Se é verdade que o tempo coberto pelas páginas do diário é relativamente breve, é verdade que há nelas muitas referências ao passado, a lembranças de momentos vividos em outras épocas que parecem pertencer a uma vida e a uma pessoa outra e que servem, como nos indica André Luís Mitidieri, a construir aquele, que Philippe Leuqueune definiu, pacto autobiográfico que se baseia exatamente no exercício retrospectivo que marca significativamente o texto. Ao lembrar a praia de Estoril, o irmão amado, os anos da Faculdade, recorrendo às vezes a objetos que despertam os próprios recordos, Florbela pratica a arte de contar, construindo uma textualidade de *natureza intermédia*, como nos lembra **Maria Lúcia Dal Farra**, porque Florbela entrelaça constantemente na sua obra escrita ficcional e escrita biográfica. Nestas escassas páginas, que têm todas o eu de Florbela como centro de inspiração da escrita, a autora alterna trechos de inspiração estética finissecular a momentos de escrita mais íntima marcados por várias inspirações: a surpresa perante uma bela paisagem, a compaixão pelo seu cão, a nostalgia dos que já partiram, a tristeza pela **maternidade** frustrada, acabando por conter e ligar-se a muitos dos temas caros à Florbela poetisa. Traço comum é também, uma crescente sensação de solidão que torna, em certa medida, a dimensão temporal muito presente e fortemente marcada pelo oco passar dos dias, por sua vez também epigonal, como observa-se exatamente através da criação de uma dimensão obsessiva da **dor** de viver continuamente “encenada”, como lembra Natália Correia no prefácio à

primeira edição do texto, onde chama também a atenção sobre o poder performativo do diário.

Ao considerar esse texto como o último palco da ambiguidade de Florbela, que se jogou/performativizou sempre entre à construção do mito da mulher fatal e o seu espelho, isto é, o desencanto e o mal de viver, Natália nos indica como nessas páginas a autora alentejana se confessa “com a lisura de uma alma que quer entrar na morte como um cristal transparente”, esvaziando quase todo o esforço de criação da sua própria personagem mundana e finissecular. É nesse jogo de espelhos, dos vários eu fragmentados que Florbela encena, como tentou encenar na sua vida concreta, nas linhas do seu diário o seu drama, num diálogo cada vez mais claustrofóbico com os fantasmas representados pela sua incapacidade de ultrapassar os seus próprios limites e os do mundo que a rodeia. A encenação, como nos lembra ainda Natália, se desdobra nos vários mitos construídos e perseguidos ao longo da sua vida entre os quais se realça o da a virgem caçadora alimentado por um complexo e constante diálogo com a **memória** do irmão **Apeles/Apolo**, que acaba por esgotar todas as possibilidades de existir levando à resolução final: “deixar entrar a morte”. Como nos lembra Paula Morão, “estamos perante um texto em que se regista o eu, as suas margens, os seus paradoxos, as suas dúvidas, os seus progressos no saber de si própria ou mais simplesmente: o Diário na busca da identidade do eu que escreve”. E é exatamente nessa tensão que se consomem as páginas. Para escrever é necessário viver e a vida sonhada é manifestamente algo de irrealizável para Florbela. Sem vida vivida não há alimento para a escrita, e a própria busca se torna um objetivo inatingível, porque o eu de Florbela é, por sua própria definição, “misterioso, inatingível e secreto” e não existe um mundo de fora capaz de alimentar também a sua sede de se conhecer.

Estudos recentes sobre a prosa de Florbela demonstraram a existência de um *continuum* entre a inspiração **poética** e a escrita em prosa da autora. Como nos recorda Maria Lúcia Dal Farra, mesmo existindo elementos autobiográficos na prosa escrita para o público, é na prosa *privada* e sobretudo no *Diário* que:

[o] tipo de prosa praticado por Florbela, a de carácter autobiográfico, como no caso do Diário e das inúmeras peças epistolográficas, há suficiente espaço e dimensão para que toda a tópica (da lírica) se instaure com largueza, aí encontrando lugar privilegiado para se expressar, já que esse tipo de escrita propicia o acolhimento de tudo quanto diz respeito à subjetividade, fazendo desta o seu império. (DAL FARRA, 2001, p. 45)

O elo de ligação entre prosa pública e prosa privada, relação já vagamente subjacente ao segundo livro de **contos As Máscaras do Destino**, é representado pelo conto “Carta de herdade”, um texto que utiliza o expediente da epístola para reconstruir o *locus amoenus* privilegiado de

Florbela, o **Alentejo** e a **charneca** alentejana, fazendo a ponte para uma escrita em prosa que abre para uma dimensão mais privada. Porém, uma leitura como aquela de Maria Lúcia Dal Farra nos remete, reforçando-a também, para uma ideia de uma obra florbeliana orgânica, que se compõe e se descompõe constantemente através de diferentes gêneros e diferentes formas de inspiração.

Nesta perspectiva o *Diário*, diferentemente com quanto aconteceu até agora com outra vertente da sua prosa privada, as **cartas**, ocupam um lugar importante no conjunto da escrita da escritora alentejana por ser também um “gênero” que mais se presta a considerações ligadas aos estudos sobre escrita feminina. O prevalecer do recurso ao longo dos fragmentos do monólogo interior nos guia dentro da própria ambivalência de Florbela em relação às páginas desse *Diário*: se por um lado ele acaba por ser um espaço inscrito dentro da necessidade da autora de ter um repositório das suas mais íntimas mágoas, por outro ele estabelece um diálogo escondido com um hipotético futuro leitor, esse tanto desejado alguém capaz de entender profundamente a sua existência. Esta suposta ausência de palco e de público acaba por provocar, porém, um curto-circuito fatal em que Florbela, incapaz de aguentar a sua nudez, e a imagem ao espelho do seu eu decadente e sem forças para viver, abdica de si própria. O eventual valor documental das escassas páginas de que se compõe este *Diário do Último Ano*, se dilui na literatura única matriz da escrita e da própria vida de Florbela Espanca.

Bibliografia

- APA, Livia, Introdução a Florbela Espanca, in *C'è in me una sete di infinito*, Napoli, S. Pironti Editore, 1996.
- APA, Livia, Entre Público e Privado: A Prosa de Florbela, in LOPES, Oscar et alii, *A Planície e o Abismo*, Lisboa, Vega, 1997.
- CHOLANT, Gonçalo Piolti, O Diário do último ano de Florbela Espanca e a escrita feminina: a feminina desmemória, in VILELA, Ana Luísa et alii, *Florbela Espanca o espólio de um mito*, Lisboa, Colibri, 2012.
- CORREIA, Natália, Prefácio, in ESPANCA, Florbela, *Diário do último ano*, Lisboa, Bertrand, 1981.
- ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto (contos, cartas, diário)*, São Paulo, Iluminuras, 2001.
- ESPANCA, Florbela, *Diário do último ano*, Lisboa, Bertrand, 1981.
- ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto: contos, cartas, diário, estudo introdutório, apresentações, organizações e notas de Maria Lúcia Dal Farra*, São Paulo, Iluminuras, 2012.
- MITIDIERI, André Luís, Pacto autobiográfico no Diário do último ano, de Florbela Espanca, in *Letras de Hoje*, v.33, n.1, março, 1998.
- MORÃO, Paula, Florbela: o Diário de 1930, in LOPES, Oscar et alii, *A Planície e o Abismo*, Lisboa, Vega, 1997.

Livia Apa

DONJUANISMO

Desde a sua primeira representação literária na obra dramática do espanhol Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, o mito de *Don Juan* tem sido uma fonte inesgotável de recriações literárias, pictóricas, musicais e cinematográficas. Assim, o *donjuanismo* assumiu, desde o texto fundador deste mito da modernidade, um sentido de “burla”, de desafio a convenções sociais e de ameaça ao conceito de “honor”, crucial na cultura do *Siglo de Oro*. Essa primeira aceção do comportamento donjuanesco sofrerá uma metamorfose determinante com a famosa ópera *Don Giovanni*, de Amadeus Mozart e Lorenzo Da Ponte: o *donjuanismo* passará a representar, no espírito romântico de insatisfação permanente (por vezes associada ao mito prometeico), a demanda da completude amorosa, a busca do Absoluto através do **amor**; uma busca que justifica o borboleteio amoroso, a inconstância e a permanente angústia de irrealização emocional. Ao longo de novecentos e das primeiras décadas do século XXI, os comportamentos *donjuanescos*, quase sempre atribuídos a personagens masculinas, são encarados como dependências eróticas, frivolidades de carácter e, em última instância, motivos de ridicularização de um sedutor. A literatura portuguesa não escapou à tendência universal de representação dos múltiplos matizes do *donjuanismo*, o mesmo acontecendo com a apologia de que apenas o masculino pode protagonizar essas facetas. A obra de **Florbela Espanca** assume, neste contexto, um valor assinalável. Privilegiando o Amor como ânsia de atingir o Absoluto e manifestando uma irreprimível insatisfação resultante dessa busca, representa, como assinalou **José Régio**, uma metamorfose feminina do *donjuanismo* romântico (RÉGIO, 1964, pp. 178-179). No contexto da literatura portuguesa, a poesia florbeliana constitui ainda uma singular afirmação do eu **feminino**, subvertendo “o erotismo tradicional polarizado no tu masculino” (PEREIRA, 1985, p. 84). O *Livro de “Sóror Saudade”* apresenta alguns dos mais representativos sonetos dessa dinâmica de aspiração e insatisfação que, em última instância, legitima a apologia da errância amorosa. No soneto significativamente intitulado “Inconstância”, regista-se uma inversão do modelo tradicional que converte a volubilidade em prerrogativa masculina:

Passei a vida a amar e a esquecer...
Um sol a apagar-se e outro a acender
Nas brumas dos atalhos por onde ando...

E este amor que assim me vai fugindo
É igual a outro amor que vai surgindo,

Que há-de partir também... nem eu sei quando...
(ESPANCA, 1985, p. 130)

Idêntica consciência sobre a precariedade do Amor se observa na composição **poética** “Amar” (da obra ***Charneca em Flor***), conduzindo à exibição de um “donjuanismo neo-romântico, nietzschianamente amoral” (PEREIRA, 1985, p. XLII):

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: Aqui... além...
Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém!
(...)
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente! (ESPANCA, 1985, p. 189)

A busca romântica do Absoluto amoroso atinge, por vezes, uma apologia da consumação erótica, através da qual Amor e **Erotismo** alcançam uma grandeza sagrada: “Meu amor! Meu amante! Meu amigo!/ Colhe a hora que passa, hora divina,/ Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!/ Sinto-me alegre e forte! Sou menina!” (*idem*, p. 173). A procura do Outro, da completude amorosa assume, a exemplo do que se verifica na representação romântica do *donjuanismo*, uma feição de peregrinação, paradigmaticamente expressa no soneto “Em busca do amor” (***Livro de Mágoas***):

O meu Destino disse-me a chorar:
“Pela estrada vai andando;
E, aos que vires passar, interrogando
Acerca do Amor que hás-de encontrar”
(...)
E noite e dia, à chuva e ao luar,
Fui sempre caminhando e perguntando... (*idem*, p. 95)

A angústia que, desde aquele que é considerado o texto que marca a abertura do mito *donjuanesco* ao Romantismo (a ópera de Mozart-Da Ponte) é bem visível na obra poética de Florbela Espanca, através da expressão sofredora da recusa do Outro à comunhão amorosa. A busca desse *plus* ultrarromântico deriva, por consequência, para uma dimensão trágica em que se tornam evidentes sentimentos de revolta, de frustração, de impotência e, por fim, de renúncia à plenitude amorosa. “Inconstância” é a poesia lírica que melhor os traduz: “Procurei o amor que me mentiu./ Pedi à Vida mais do que ela dava./ Eterna sonhadora edificava/ Meu castelo de luz que me caiu!” (*idem*, p. 128).

A completude amorosa, observada como impossibilidade na vida terrena, é por isso projetada para uma existência *post mortem*, a única que possibilitará a comunhão com o ser amado e a superação da efemeridade da

busca romântica do Amor absoluto. No contexto de uma literatura como a portuguesa, que privilegiou o *donjuanismo* enquanto comportamento masculino, a obra poética de Florbela Espanca constitui um caso excepcional de subversão de prerrogativas de género e de reivindicação da busca feminina do Amor como desejo de autognose e de completude com o Outro.

Bibliografia

ESPANCA, Florbela, *Poesia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985.

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

RÉGIO, José, *Ensaio de Interpretação Crítica*, Lisboa, Portugália Editora, 1964.

RÉGIO, José, *Estudo Crítico*, in ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 2010.

Maria do Carmo Mendes

DOR

A dor é um dos temas mais recorrentes na poesia de **Florbela Espanca**, leitmotiv que não deixa de estar associado às vicissitudes da vida que acompanharam a poetisa desde o seu nascimento até a sua **morte**. A separação e morte da mãe, **Antónia Lobo**, a morte de **Mariana Inglesa**, esposa do pai e sua madrinha, os abortos espontâneos, o falecimento do irmão e as decepções amorosas marcaram-na profundamente, resultando em dores psíquicas que assumem diversos aspectos na sua **poética**. Segundo **Maria Lúcia Dal Farra** (1997), há uma dor de origem, uma “dor cósmica”, cuja gênese estaria no berço, no desligamento da mãe que cedo lhe foi retirada, ao mesmo tempo em que Florbela a tomará como um lema, como uma prerrogativa por excelência do gênero feminino, transmutando, assim, “a histórica inatividade social da mulher em genuína força produtiva”, a que vai alimentar a sua escrita. Em **Trocando Olhares**, caderno manuscrito produzido entre 1915 e 1917, publicado postumamente, essa “dor de ter vivido” se manifesta inicialmente no ciclo de sonetos dedicados a **Américo Durão**, com a alusão a uma vida anterior, onde teria sido feliz conforme deixa explícito no soneto “Maior Tortura”. Mas é no **Livro de Mágoas**, publicado em 1919, obra de estreia da poetisa, que a dor vem a público e se anuncia logo no título, aviso que se repete no poema de abertura, intitulado “Este livro...”, em que a palavra dor comparece em todas as estrofes do soneto. Nesse poema, Florbela dirige-se aos “Irmãos na dor”, propondo sintonia com os seus leitores.

A dor na obra florbeliana é multifacetada, provocada por um **sofrimento**, que ora se apresenta como a dor no **amor** – seja porque é impossível encontrar alguém a quem amar e ser amada (a título de exemplo ver os sonetos “Eu”, “Castelã da tristeza”), seja porque foi abandonada pelo amado; ora se reveste de uma dor ontológica que se revela na frustração das realizações pessoais, manifesta em vários sonetos (conforme “As minhas ilusões”, “Neurastenia”, “Desejos vãos”, “Pior velhice”, “Tédio”), ou na impossibilidade de atingir a perfeição poética (a título de exemplo, os sonetos “Vaidade” e “A maior tortura”).

Conforme Fabio Mario da Silva (2012, p. 20), a dor é muitas vezes indefinível, recobrando-se de uma “pluralidade de manifestações dolorosas”, por vezes associadas ao castelo (“Castelã da tristeza”) ou ao convento (“A minha dor”), cujas imagens personificam a dor sentida pela *persona* poética. No **Livro de “Sóror Saudade”**, que veio a público em 1923, a dor se reveste de **saudade**, daquele “gosto amargo dos infelizes”, como Garrett definiu. A dor está associada, sobretudo, aos amores perdidos – como em “Fanatismo”,

“Fumo”, “Frieza” – ou aos amores idealizados e não vividos – como em “Tarde demais”.

Em ***Charneca em Flor***, livro publicado postumamente em 1931, a dor assume uma outra dimensão. No soneto de abertura, com título homónimo do livro, o eu lírico despe a sua mortalha, abandona a Sórora Saudade, passando a ser a “charneca rude a abrir em flor!”, numa intensa vibração com a natureza provocada pelo amor, *leitmotiv* desse livro. A dor, no entanto, continua presente, aparecendo sob diversas perspectivas. Ora é a “dor de ter vivido”, já abordada em *Trocando Olhares*, que ressurge em “Mendiga”, soneto que dialoga com o poema “Nostalgia” de Camilo Pessanha, ora é a dor no amor como em “Crucificada”, a que enfrenta “dores tamanhas” para que haja um novo começo, ora é a dor de ter nascido sob um mau signo, como em “A minha piedade”, ecoando **António Nobre**, ora é a dor provocada pelas perdas, com no soneto IX. Considerando com **Cláudia Pazos Alonso** (1997, p. 155), a dor resulta do exílio de toda a felicidade.

Bibliografia

ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Casa da Moeda, 1997.

DAL FARRA, Maria Lúcia, A dor de existir em Florbela Espanca, in *Estudos Portugueses e Africanos*, vol. 30, 1997, disponível em <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5418/6125>>, acesso em 02 set. 2019.

ESPANCA, Florbela, *Poesias: obras completas*, vol. I, organização, apresentação e notas Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento, São Paulo, LiberArs, 2016.

SILVA, Fabio Mario da, A construção de uma autoridade poética através das sensações e expressões da Dor no *Livro de Mágoas*, in ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario, *Livro de Mágoas*, Lisboa, Estampa, 2012, pp. 17-28.

Conceição Flores

DURÃO, AMÉRICO

O escritor português Américo de Oliveira Durão nasceu em Couço, concelho de Coruche, distrito de Santarém, em 1892. Faleceu em **Lisboa** em 1969. Iniciou cedo sua carreira literária como poeta e dramaturgo. Na época de estudante, na **Faculdade de Direito de Lisboa**, teve representadas no Teatro Nacional suas peças *Perdoar*, *Maria Isabel* e *Ave de Rapina*. Publicou as obras *Penumbras* (1914), *Vitral da minha dor* (1917), *Tântalo* (1921), *Lâmpada de Argila* (1930), *Tômbola* (1942), *Ecce Homo* (1945) e *Sinal* (1963). Foi colaborador nas revistas *A Águia*, *Contemporânea* e *Seara Nova*.

A relação de **Florbela Espanca** com Américo Durão iniciou-se em 1917, com a leitura do livro *Vitral da minha dor*, volume de poesias do escritor que Florbela recebeu de **Apeles Espanca**, seu irmão. Somente em outubro do mesmo ano, ela conheceu o poeta pessoalmente, ao matricular-se na Faculdade de Direito de Lisboa, onde ele já cursava o segundo ano. No entanto, eles foram apresentados apenas algum tempo depois, exatamente por Apeles. A interlocução com a **poética** de Durão foi abertamente assumida pela própria Florbela em carta dirigida ao autor, em janeiro de 1920: “Do seu livro veio o meu livro. Obrigado, Amigo meu!” (ESPANCA, 2002). A poetisa se referia ao **Livro de Mágoas** (1919), cujo subjetivismo doloroso encontra a sua fonte em *Vitral da minha dor* (1917).

Na edição de *Obras Completas de Florbela Espanca* (vol. V), organizada por **Rui Guedes** (1986), consta a informação de que os livros em questão são *Tântalo* (publicado por Durão em 1921) e **Livro de “Sóror Saudade”** (que a autora lançou em 1923). A confusão deve-se ao título desta segunda obra de Florbela, que adota o nome com o qual a batizou Durão num poema a ela dedicado. **Maria Lúcia Dal Farra** (1994) esclarece a questão, analisando a interlocução entre *Livro de Mágoas* e *Vitral da minha dor*, e lembrando que a data da carta de Florbela é de 1920, portanto, anterior à publicação de *Tântalo* e *Livro de “Sóror Saudade”*.

Na verdade, o diálogo com a poética de Durão já expressa-se no **Trocando Olhares**, manuscrito que constitui a matriz poética de Florbela, redigido entre 1915 e 1917, publicado apenas em 1985, numa edição sem rigor crítico, organizada pelo empresário Rui Guedes, e novamente lançado em 1994, resultado de um trabalho criterioso de Maria Lúcia Dal Farra. Nele consta uma série de cinco poemas reunidos sob o título geral de “Sonetos”, precedidos pela dedicatória ao escritor: “Ao grande e estranho poeta A. Durão” (ESPANCA, 1996). Os sonetos são: “Desalento”, “A um livro”, “Maior Tortura”, “Cegueira Bendita” e “Noivado Estranho”. Os três primeiros assumiram uma versão definitiva no *Livro de Mágoas*. “Desalento” recebeu,

então, o título “A minha tragédia” e “Maior Tortura” passou a intitular-se “A Maior Tortura”.

Nos poemas em questão, há uma assumida incapacidade do sujeito lírico de conter o transbordamento subjetivo de seus versos e expressar de forma racional sua **Dor**. Nas linhas de “A minha tragédia” (FLORBELA, 1996), lemos: “Tenho ódio à luz e raiva à claridade/ Do sol, alegre, quente, na subida.”/ (...) / Gosto da Noite imensa, triste, preta,/ Como esta estranha e doida borboleta/ Que eu sinto sempre a voltejar em mim!...”. Como expõe Michelle Nascimento (2011), “a imagem do sol impera como símbolo da razão, símbolo clássico representativo do universo masculino”, que se opõe à noite, “ao mundo de sombras da desrazão, do feminino, do dionisíaco, do desejo”. Em “A maior Tortura”, depara-se com um ser totalmente entregue a uma trágica existência – herança materna: “A minha pobre Mãe, tão branca e tão fria/ Deu-me a beber a Mágoa no seu leite!” – que declara veementemente: “Mas a minha tortura inda é maior:/ Não ser poeta assim como tu és,/ Para gritar num verso a minha Dor!...”. Em “A um livro”, o diálogo é mais concreto, uma vez que o poeta é explicitamente referido, além de haver a expressão de um contato direto, físico com o livro que se torna objeto de admiração da poetisa:

(...)

Leio-o e folhei-o, assim, toda a minh’a alma!
O livro que me deste é meu e salma
As orações que choro e rio e canto!...

Poeta igual a mim, ai quem me dera
Dizer o que tu dizes!... Quem soubera
Velar a minha Dor desse teu manto!... (ESPANCA, 1996)

Como bem observa Maria Lúcia Dal Farra (2002), é traçando um paralelo com a produção de Américo Durão, cujos versos descerram o **sofrimento** através do “mascaramento estético”, protegido “por uma capa de racionalidade que domina e verga tal sentimento a ponto de tornar o poeta imune à dor”, que Florbela assume a **Dor** como sua marca poética. Longe de expressar inferioridade, “um sinal de menos diante da supremacia poética do Outro”, tal “incapacidade” permite ao ser lírico refletir seu eu profundo; confere, literariamente, “verdade” à sua poesia, tornando-a superior. Como Narciso diante do lago/espelho que reflete sua bela imagem, Florbela enamora-se pela máscara poética que ela vislumbra em sua poesia.

A interlocução com Américo Durão aprofunda-se em *Livro de Mágoas* e prossegue em *Livro de “Sóror Saudade”*. Ostentando-a no título desta segunda obra, Florbela ainda a ilustra com uma epígrafe que reproduz uma estrofe do soneto que o poeta dedicou-lhe: “Irmã, Sóror Saudade, ah! se eu pudesse/ Tocar de aspiração a nossa vida,/ Fazer do Mundo a Terra Prometida/ Que ainda em sonho às vezes me parece!” (DURÃO, *apud* ESPANCA, 1996). O

primeiro poema do livro é exatamente o soneto “Sóror Saudade”, resposta ao de Durão: “Irmã, Sóror Saudade me chamaste.../ E na minh’alma o nome iluminou-se” (ESPANCA, 1996).

O poema de Durão foi publicado em dezembro de 1919, na página literária de *O Século*, de Lisboa, com o título “Soneto”. Na mesma página, encontra-se a resposta de Florbela, o soneto intitulado “O meu nome”, que, posteriormente, teve o título alterado para “Sóror Saudade”. Em 1921, o soneto de Américo Durão surgiu (renomeado “A uma poetisa”) no seu livro *Tântalo*:

Irmã, Soror Saudade... Ah! se eu pudesse
Tocar de aspiração a nossa vida!
Fazer do mundo a Terra Prometida
Que ainda em sonhos às vezes me aparece!

Mas em vão a tua boca empalidece,
E em teus olhos a sombra dolorida
Alarga mais cavada, mais ungida,
Por um incenso místico de prece...

Tão perto o sonho foi! Bastava erguer
Ao alto as nossas mãos para colher
O fruto dum amor quase intangível!

E, se hoje as nossas mãos erguidas colhem
Apenas rosas mortas, que as desfolhem
As sombras espectrais dum impossível! (DURÃO *apud* ALONSO, 1997)

“Sóror Saudade”

A Américo Durão

Irmã, Sóror Saudade me chamaste...
E na minh’alma o nome iluminou-se
Como um vitral ao sol, como se fosse
A luz do próprio sonho que sonhaste.

Numa tarde de outono o murmuraste;
Toda a mágoa do outono ele me trouxe;
Jamais me hão de chamar outro mais doce:
Com ele bem mais triste me tornaste...

E baixinho, na alma da minh’alma,
Como bênção de sol que afaga e acalma,
Nas horas más de febre e de ansiedade,

Como se fossem pétalas caindo
Digo as palavras desse nome lindo
Que tu me deste: “Irmã, Sóror Saudade”... (ESPANCA, 1996)

A imagem da **Sóror Saudade** que comparece no poema de Durão é associada à dor, à **solidão** e até mesmo à **morte**. São imagens que a escritora constrói insistentemente em seu *Livro de Mágoas* e que inspiram o poeta – o que já expõe um diálogo intertextual. A identidade da Sóror, claramente assumida neste poema de Florbela o qual abre o *Livro de “Sóror Saudade”*, denota que o desejo é contido, silenciado. Ao adotar essa identidade, no entanto, o sujeito lírico florbeliano fá-lo como quem veste uma máscara, numa espécie de atitude de “outramento”; uma vez que, ao revelar-se como a persona mística, a monja, Florbela põe em evidência a “simulação de um eu que se despe de si para se revestir com cores identitárias do que não é” (SANTOS, 2012). Essa identidade é-lhe conferida pelo outro, enquanto seu “eu” permanece uma incógnita, um ser que se desdobra em diversas personagens, capaz de, paradoxalmente, assumir-se como “chama e neve branca e misteriosa” (“Horas rubras”). Nas palavras de **António Cândido Franco** (2012), o “que no poema de Durão era um simples sobrenome para a mesma pessoa, a poetisa de *Livro de Mágoas*, passa a ser no de Florbela uma personalidade distinta, verossímil, com estatuto poético, quer dizer, uma personagem de ficção”.

Notemos que Florbela emprega em seus poemas uma indisfarçada “sinceridade poética” que estimula a leitura de sua obra como uma poesia confessional. Ressaltamos que tal atitude configura-se como um artifício, um indício da teatralidade de Florbela, conforme acentou **Renata Soares Junqueira** (2003), o que não invalida de todo a ideia da presença do biografismo em sua produção.

Bibliografia

- DAL FARRA, Maria Lúcia, A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão, in *Colóquio/Letras*, n. 132/133, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp. 99-110.
- DAL FARRA, Apresentação: Situação histórica e Estudo crítico, in ESPANCA, Florbela, *Florbela Espanca*, Rio de Janeiro, Agir, 2002, pp. 13-44.
- DURÃO, Américo, A uma poetisa, in ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997, p. 247.
- ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*: Trocando Olhares, vol. V, org. Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1985.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas de Florbela Espanca*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto*: (contos, cartas, diário), estudo introdutório, apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002, pp. 232-236.
- ESPANCA, Florbela, Carta a Américo Durão, 05-01-1920, in ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto*: (contos, cartas, diário), estudo introdutório, apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002, pp. 232-236.
- FRANCO, António Cândido, Sóror Saudade e a *Saudade Louca* de Florbela, in ESPANCA, Florbela, *Obras completas de Florbela Espanca: Livro de “Soror Saudade”*, estudos introdutórios e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012, pp. 53-76.

JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbelas Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora UNESP, 2003.

SANTOS, Derivaldo dos, Livro de “Sóror Saudade”: sob o signo do mutável e da experiência mística, in ESPANCA, Florbela, *Obras completas de Florbela Espanca: Livro de “Sóror Saudade”*, organização, estudos introdutórios e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012, pp. 35-52.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do, *Os desdobramentos do feminino na poesia de Florbela Espanca*, tese (Doutorado em Literatura Comparada), Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

Clêuma de Carvalho Magalhães

E

EDIÇÕES DE OBRAS

É notável a quantidade de volumes que compõem o conjunto de publicações da obra de **Florbela Espanca**. Diversas antologias e obras, especificadas de diferentes formas e que se organizam de acordo com critérios tanto cronológicos, como temáticos, são facilmente encontradas em livrarias e bibliotecas, não somente em **Portugal**, mas também no Brasil e em outros países.

A primeira obra de Florbela Espanca a ser publicada foi **Livro de Mágoas**, em 1919 pela Tipografia Maurício, em **Lisboa**. O livro era composto por um conjunto de poemas que foram enviados a **Raul Proença** (1884 – 1941), na época um reconhecido crítico literário, em 1916 e estavam sob o título de **Primeiros Passos**. Mais tarde Florbela incluiu outros poemas, num número três vezes maior do que essa primeira tentativa, com trinta e dois sonetos, dedicados ao pai e ao irmão. Os poemas apresentavam como temas principais a tristeza, a mágoa e o desencanto com o **amor** numa aura finissecular e decadentista sob a égide de duas **epígrafes**: de **Eugénio de Castro** (1869 – 1944) e **Paul Verlaine** (1844 – 1896), poetas simbolistas. Entre os poemas do **Livro de Mágoas**, estão sonetos singularmente importantes da obra da poetisa como “Neurastenia”, “Vaidade” e “Eu”. Foi pela influência de Raul Proença que a obra acabou por ser publicada. Em nota sem autor, a um jornal português de 1919, na coluna “Livros e Publicações”, é comentada a publicação da primeira obra de Florbela, como um livro que era um “mimo” e

que revelava “uma das poucas poetisas portuguesas que merecia ser lida” e enfatizava a temática dos poemas e, como primeiro livro da autora, “nele se revela já uma verdadeira artista, trabalhando magnificamente o soneto e imprimindo nos seus versos toda a ternura, todo o sentimento de uma alma de mulher”, características que acompanharam toda a escrita florbeliana. **Maria Lúcia Dal Farra**, em *Afinado Desconcerto*, comenta acerca da recepção negativa, uma “verdadeira hostilidade de unhas de cardos” (DAL FARRA, 2002, p. 12) com que foi contemplada a obra de Florbela, por seus colegas de faculdade e por críticos literários da época. O livro foi, naquela altura, considerado “licoroso para homens” e a autora um “António Nobre de saias”, uma vez que o poeta **António Nobre** (1867 – 1900) é inegável influência na poesia de Florbela.

Em 1923 é publicado pela Tipografia A Americana, em Lisboa, o **Livro de “Sóror Saudade”**. Composto de trinta e seis poemas, intitulado *Livro do Nosso Amor* e, posteriormente, nomeado de **Claustro das Quimeras**. O nome da obra provavelmente se deu pela influência da designação feita por **Américo Durão** (1896 – 1969), que cunhou um epíteto para Florbela, “A irmã Sóror Saudade”. Dessa forma, foi editado por Francisco Lage e sofreu algumas modificações como a exclusão da dedicatória a **António Guimarães**, segundo marido da escritora. A edição teve uma tiragem de duzentos exemplares, rapidamente esgotou-se nas livrarias e contou com algumas críticas nos jornais da época. Destaca-se a recensão de J. Fernando de Sousa, “A nossa estante: uma legião de poetisas”, para o jornal *A Época*, no mesmo ano de lançamento da obra de Florbela. O autor, além de apontar características singulares da poetisa, comenta acerca de alguns poemas, entre eles, o soneto dedicado a Américo Durão. A crítica, porém, se por um lado enalteceu a qualidade **poética** de Florbela, seus versos heroicos e fluídos e o pleno domínio da escrita do soneto, por outro foi negativamente incisiva ao associar alguns versos de o *Livro de “Sóror Saudade”* a um comportamento vulgar e anticristão, pelos temas e pela voz assumidamente feminina que exprime seus sentimentos e desejos, destoando do comportamento esperado das mulheres na sociedade portuguesa do início do século XX. Em nota, de cunho preconceituoso e misógino, publicado no *Correio da Manhã*, em 20 de fevereiro de 1923, a poesia escrita por mulheres é comparada à “saia curta” por estar na moda. Os versos de Florbela são criticados de forma pejorativa por expressarem a visão feminina dos relacionamentos amorosos, da **solidão** e do abandono. Numa crônica do *Diário de Notícias*, sem indicação de autor, o *Livro de “Sóror Saudade”* recebe outro tratamento: embora tantas vezes, a poetisa não seja exímia na técnica de escrever sonetos, seus versos apresentam um “sentimento elevado” e “traduzem, sem exceção, uma ideia nobre e cheia de ternura”.

Por conseguinte, *Charneca em Flor* é publicada. Concluído em 1927, a obra só viria à estampa em 1931, por **Guido Battelli**, responsável pelas duas edições da obra, ambas do mesmo ano e publicadas pela Livraria Gonçalves, de Coimbra. A primeira apresenta cinquenta e seis sonetos e traz alguns poemas publicados no jornal *D. Nuno*, de **Vila Viçosa**. É neste livro que se encontra o soneto “Ser Poeta” um dos mais significativos poemas de Florbela, a respeito da escrita poética. A diferença pontual entre as duas edições é que na segunda foram incluídos trinta sonetos inéditos, sob o título de *Relíquias*, tratando-se, portanto, de um apêndice que foi também publicado na terceira edição da obra. Anna M. Klobucka comenta que se as duas primeiras obras poéticas de Florbela, *Livro de Mágoas* e *Livro de “Sóror Saudade”* não impressionaram a crítica portuguesa de forma positiva, *Charneca em Flor*, foi justamente o oposto. Foi depois do lançamento póstumo da obra que “as cada vez mais numerosas apreciações críticas e comemorativas conseguiram erguer a sua lírica para um lugar de destaque em relação à produção das suas contemporâneas” (KLOBUCKA, 2009, p. 94).

A respeito das publicações póstumas, **Renata Soares Junqueira** elucida sobre quais textos compõem essas publicações:

Ao matar-se, com uma overdose do calmante Veronal, na Noite de 7 de dezembro de 1930 – poucas horas antes de completar seus trinta e seis anos –, Florbela deixava, ainda inéditos, dois volumes de contos, além de 33 sonetos que Battelli incluiria na segunda edição de *Charneca em Flor*, e que, a partir de então, apareceriam nas muitas edições integrais dos *Sonetos*, sempre sob o título de *Relíquias*. (JUNQUEIRA, 2001, p.24)

As Máscaras do Destino, livro de contos, foi publicado em 1931, pela Editora Marânus, do **Porto**. O conjunto de narrativas que compõem o volume é dedicado ao falecido irmão de Florbela, **Apeles Espanca** (“Ao meu irmão, meu querido Morto”). São oito narrativas que esboçam o tema da **morte** e reforçam o tom funesto e lúgubre que se vislumbra em toda a poética florbeliana. Entre os contos está “O Aviador”, nitidamente a metaforização da morte de Apeles. Em 1979, **Agustina Bessa-Luís** (1922 – 2019) assina o prefácio da edição da Bertrand Editora, comentando os contos e a escrita da poetisa. Ao longo de décadas *As Máscaras do Destino* teve diversas reedições e, em 2015, através da publicação das *Obras Completas de Florbela Espanca*, a obra foi revisitada, acompanhada da leitura e análise de diversos estudiosos da obra da poetisa, organizadas pelos pesquisadores **Cláudia Pazos Alonso** e Fabio Mario da Silva. Publicada pela Editorial Estampa, de Lisboa, com o apoio do CLEPUL, a obra contou com uma pintura inédita da lavra de Apeles Espanca para a capa da edição. De todas as obras publicadas até hoje, as edições de Alonso e Silva são as únicas que trabalham diretamente com os manuscritos florbelianos, tentando seguir o mais fielmente o texto base da autora. No Brasil, a obra foi editada

em 2003, pela editora Aquariana, de São Paulo, com uma apresentação de Fernando Alves, tradutor e organizador da Coleção B, da mesma editora. Em 2009, *As Máscaras do Destino* foi publicado no Brasil, numa edição da Martin Claret, editora de São Paulo, e que conta com a apresentação e uma biografia da autora, elaboradas por Fabio Mario da Silva.

O Dominó Preto, outro livro de contos de Florbela Espanca, ganha uma primeira edição em 1982, pela Bertrand Editora, de Lisboa. A edição conta com um prefácio de **Yvette Kace Centeno**. Os seis contos que compõem a obra foram preparados pela autora em 1927 e seriam publicados no ano seguinte. De acordo com Maria Lúcia Dal Farra, em *Afinado Desconcerto*, os contos de *O Dominó Preto*, apresentam temas relacionados ao **feminino** e também há uma vertente regionalista. Fabio Mario da Silva, foi o responsável pela edição brasileira da obra, publicada pela Martin Claret, em 2010. **José Carlos Seabra Pereira**, em 2011, publica *Contos*, (coleção que reúne toda a contística da poetisa) com a sua organização e introdução, constituindo o III volume das *Obras de Florbela Espanca*. Em 2019, Fabio Mario da Silva reedita *O Dominó Preto* junto com o **Diário do Último Ano**, com o apoio do CLEPUL e das Edições Esgotadas, numa edição com notas fixação de texto e um estudo introdutório sobre as personagens femininas no conjunto das narrativas e ainda contando com estudo de Isa Severino acerca do *Diário*. A edição também conta com uma aquarela de Apeles Espanca para a capa.

Renata Soares Junqueira, comenta da publicação dos livros de contos de Florbela, considerando aspectos indicativos da autora em correspondência para **José Emídio Amaro**, nos anos de 1927 e 1928, a respeito de sua produção ficcional e da intenção de publicar:

Podemos concluir que que o projeto de *O Dominó Preto*, ao qual foi feita formal mas vagamente uma única menção em maio de 1927, tinha para Florbela uma importância secundária – talvez ela própria considerasse inferior a *As Máscaras do Destino*, talvez por que a vontade de homenagear publicamente o irmão morto a levasse a empenhar-se primeiramente na edição deste segundo livro. (JUNQUEIRA, 2003, p. 52)

Já a correspondência de Florbela Espanca foi contemplada por algumas edições, organizadas por datas, conteúdos e correspondentes, muitas publicadas de forma esparsa e descontínua, servindo como complemento para notas biográficas ou na seleção de poemas e textos da poetisa. Entre essas publicações estão as **cartas** trocadas com **Júlia Alves** e Guido Battelli. A correspondência com Alves inicia em 1916, quando Florbela publica o soneto “Crisântemos” no suplemento **Modas & Bordados**, do jornal *O Século*, que tinha, supostamente, Júlia Alves como subdiretora e Madame Carvalho como diretora. A primeira edição dessa correspondência é de 1931, publicada pela Livraria Gonçalves, de Coimbra e recebeu o título de *Cartas de Florbela Espanca à Dona Júlia Alves e Guido Battelli*. Maria Lúcia Dal Farra percorre a

correspondência publicada da poetisa e aponta problemas como interpolações, feitas por Battelli, que acabam por criar elipses na biografia de Florbela – “(...) que ele publica incorretamente cortando trechos, interpolando outros” (DAL FARRA, 2002, p. 63). As cartas entre Florbela Espanca e Júlia Alves seriam publicadas de maneira mais integral e em número superior (vinte e seis ao todo) no livro *Florbela Espanca e sua obra* (1946), de **Aurélia Borges**. Ainda é importante enunciar obras como *Florbela Espanca*, de **Carlos Sombrio**, que transcreveu trinta e duas cartas inéditas; *O Romance de Florbela Espanca* (1948 – 1949), de **Celestino David**, em que eram apresentadas mais quarenta e uma cartas, na sua maioria integrais, sendo destas, trinta e nove inéditas. São também publicadas cartas que estavam guardadas por Guido Battelli e que somente em 1941 poderiam ser abertas: a correspondência encontrava-se depositada na Biblioteca Pública de **Évora** e contava com vinte e três cartas. *Cartas de Florbela Espanca* é formada por outro grupo de escritos que foram organizadas e prefaciadas por **Azínhal Abelho** e José Emídio Amaro, ao todo cinquenta e duas cartas, das quais quarenta e nove eram inéditas. A coletânea foi publicada em 1952, pela Gráfica Boa Nova, de Lisboa. Cabe ressaltar que em 1954, pela editora Império, também de Lisboa, foi publicada *Florbela Espanca: uma carta inédita de Sórora Saudade*, destinada a **Augusto D’Ésaguy**, médico e escritor. *Cartas* (1906 – 1922) e *Cartas* (1923 –1930) compiladas pelo empresário português **Rui Guedes** foram publicadas pela Dom Quixote, Lisboa, em 1986. As publicações apresentam, de acordo com Dal Farra, alguns problemas como a quantidade de peças, que seriam em torno de cento e oitenta e quatro, entre cartas e postais, quando na verdade eram apenas oito postais, quatorze cartas de Florbela e apenas seis referentes à poetisa e que não teriam sido publicadas anteriormente. A correspondência amorosa de Florbela Espanca, que era então inédita, foi compilada e fixada por Maria Lúcia Dal Farra em 2008 sob título de *Perdidamente: correspondência amorosa 1920 – 1925*. O livro foi publicado pela Quasi, de Vila Nova de Gaia, com prefácio da escritora Inês Pedrosa. *Sempre tua*, a mesma correspondência, foi publicada no Brasil pela editora Iluminuras de São Paulo, em 2012. *Afinado Desconcerto*, de 2002, publicado igualmente pela Iluminuras, é de organização de Dal Farra e apresenta dados biográficos, uma pesquisa ampla sobre as correspondências, os contos e o diário de Florbela, além de uma antologia desses textos. Atualmente Fabio Mario da Silva é o responsável geral pela publicação das cartas completas de Florbela, numa edição ainda no prelo, pela editora Edições Esgotadas, de Portugal.

Juvenília, com prefácio de Guido Battelli, foi publicado postumamente, em 1931 pela Livraria Gonçalves, de Coimbra. A edição comentada pelo professor italiano recebeu o subtítulo de “versos inéditos: precedidos de um estudo crítico de Guido Battelli”. A obra composta de

poemas **esparços** escritos na juventude de Florbela Espanca, teve ainda duas outras edições. A Livraria Gonçalves, de Coimbra, em 1946, que já havia publicado outros livros compilados e comentados por Battelli e em 2005, a editora Colares, de Sintra. São quatorze poemas que compõem o volume e alguns foram enviados em cartas de Florbela à Júlia Alves. Estes estão em **Trocando Olhares**, que seria publicado muitos anos mais tarde.

Trocando Olhares, livro que resulta da produção poética de Florbela entre os anos de 1915 e 1917, é composto por oitenta e cinco poemas. A obra foi publicada em 1994, pela Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, Lisboa, com notas, estabelecimento do texto e estudo introdutório de Maria Lúcia Dal Farra. É importante salientar que o trabalho da pesquisadora se contrapõe significativamente à publicação dos poemas de *Trocando Olhares*, proposta por Rui Guedes. Dal Farra comenta, na introdução do volume, que Rui Guedes se apropria da obra, desvinculando os poemas da sua organização inicial engendrada por Florbela; também dissocia datas, funde quadras e versos que não constam no original e não respeita a ordenação e criação da poetisa. Na Biblioteca Nacional de Portugal, tanto no espólio de Florbela Espanca, quanto na coleção digital, pode-se, hoje em dia, ter acesso às imagens do manuscrito de *Trocando Olhares*, onde se conhece a organização original. Além dessas questões idiossincráticas apontadas por Dal Farra, Rui Guedes ainda teria acusado Raul Proença, de ter interferido ou “mexido” nos versos de Florbela, quando ela lhe enviara o manuscrito *Primeiros Passos*. Rui Guedes foi o responsável pela coleção *Obras Completas de Florbela Espanca*, em seis volumes, mais um de sua autoria intitulado *Acerca de Florbela Espanca*, para além de outro volume luxuoso (21 x 30 cms) contendo a *Fotobiografia de Florbela Espanca* (1985), todos editados pela Dom Quixote. Colaboram nele na altura: José Carlos Seabra Pereira, Luís Fagundes Duarte e Maria Teresa Moya Praça. Guedes ainda publicaria pela Bertrand a obra completa de Florbela. A polémica estabelecida por Dal Farra questiona a seriedade da edição de Rui Guedes, apesar de reconhecer a qualidade e seriedade dos estudos introdutórios da lavra de Seabra Pereira. No estudo “O projecto poético: *Trocando olhares*”, Dal Farra comenta o estabelecimento de critérios e questões acerca da obra (ou projeto dela) por se tratar de um manuscrito pensado e organizado por Florbela que não chegou a concluir sua publicação:

Inclino-me, pois a afirmar que o título conferido ao manuscrito não concerne aos 88 poemas transcritos, mas apenas às 30 peças iniciais, reunidas com as mais significativas dentro da produção anterior da jovem poetisa, a que decorre num espaço de quase um ano, entre 10 de maio de 1915 a 8 de abril de 1916, selecionados segundo o grau de inter-relação mais alentada que pudessem estabelecer entre si, a fim de formalizarem um «livro» que, presumivelmente, Florbela imaginava poder constituir-se em sua estreia literária. Essa organicidade interna almejada, impressa pelos topos do olhar e pela circunscrição a ele delineada por meio de poemas polares, se espelha, afinal, no título que pretendia referi-

la: *Trocando olhares*, não o nome do manuscrito completo, mas tão somente o do projecto poético inicial que o inaugura e que compreende os primeiros 30 poemas do manuscrito honónimo. (DAL FARRA, 1994, p. 22)

Portanto, na edição de *Trocando Olhares*, publicada em 1994, além dos textos críticos de Dal Farra e da apresentação de sua leitura e respeito ao projeto de Florbela Espanca, estão os trinta poemas que constituem esse momento inicial instaurado pela poetisa, além da efabulação de outros projetos contidos no caderno original e esboçados ali pela escritora. Em 2009, no Brasil, a Martin Claret lançou uma edição de *Trocando Olhares*, com introdução e biografia de Fabio Mario da Silva. Da mesma forma que Dal Farra, o pesquisador respeita a ordem e as indicações de Florbela Espanca.

Mário Lage, terceiro e último marido de Florbela, publica em 1962, pela Tavares Martins, do Porto, a coletânea *Sonetos*, uma compilação de poemas das obras *Livro de Mágoas*, *Livro de “Sóror Saudade”*, *Charneca em Flor* e *Reliquiae*. Além dos poemas, a publicação apresenta fotos da autora e *fac-símile* de documentos como a certidão de batismo de Florbela Espanca.

Sob o título de *Obra Completa*, a editora Promoclube, de Lisboa, publica em 1984: *Livro de Mágoas*, *Livro de “Sóror Saudade”*, *Charneca em Flor*, *Reliquiae*, *As Máscaras do Destino*, *O Dominó Preto* e *Diário do Último Ano*. A publicação compunha a série “Clássicos da literatura portuguesa”.

Rui Guedes publicou a obra de Florbela Espanca em larga escala. *Obras Completas de Florbela Espanca*, reuniu oito volumes, com apontamentos e comentários de Rui Guedes; prefácio de José Carlos Seabra Pereira; nota filológica de Luís Fagundes Duarte e a atualização de texto de Maria Teresa Moya Praça (em alguns volumes). A coleção publicada pela editora Dom Quixote, de Lisboa, saiu entre os anos de 1985 e 1986 e abrangia os títulos: *Poesia: 1903 – 1917*, *Poesia: 1918 – 1930*, *Contos*, *Contos e Diário*, *Cartas: 1906 – 1922*, *Cartas: 1923 – 1930*, *Acerca de Florbela*: biografia, bibliografia, apêndices, discografia e índice remissivo geral e *Florbela Espanca: Fotobiografia*. Maria Lúcia Dal Farra aponta em seus textos críticos ressalvas quanto à apropriação da obra de Florbela por Rui Guedes, por divergir da cronologia e pré-organizações da poetisa. No entanto, essas publicações tiveram longo alcance em Portugal e também no Brasil. A apresentação gráfica dos volumes, por sua excelente qualidade, assim como seus prefácios de José Carlos Seabra (que mais tarde organizaria também publicações da obra de Florbela), foram de grande visibilidade, promovendo a aproximação, a leitura e a pesquisa sobre a obra florbeliana.

Ainda Rui Guedes, publicou entre 1994 e 1995 – pela Bertrand, *Obras Completas de Florbela Espanca*, em três volumes. A publicação abrange *Poesia Completa*, *Cartas e Diário* e *Contos completos* e compõe a coleção “Autores de língua portuguesa”. Entre 2001 e 2004, Rui Guedes, publicou pela Dom Quixote, *Poesia Completa de Florbela Espanca*.

José Carlos Seabra Pereira, professor de literatura portuguesa, publicou pela editora Presença, de Lisboa, *Obras de Florbela Espanca*, entre os anos de 2009 e 2011. Com introdução e comentários do organizador, respectivamente as obras foram publicadas na seguinte ordem: *Obra Poética – Volume I*, reuniu *Livro de Mágoas*, *Livro de “Sóror Saudade”*, *Charneca em Flor*; *Obra Poética – Volume II*, reuniu *Trocando Olhares*, *Primícias esparsas*, *Reliquiae*, Outros poemas esparsos e por fim *Contos – Volume III*, apresentou *As Máscaras do Destino*, *O Dominó Preto*, *Primícias Narrativas*. Seabra escreveu prefácios importantes às edições que coordenou. Em *Obra Poética – Volume I* (2009), apresenta o texto “De rastros com asas – evolução neo-romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca”, importante estudo em que são identificados traços significativos da poética florbeliana, a partir da leitura de poemas destacados das obras que compõem a edição. Seabra ressalta características como o **erotismo**, a inquietação, o **donjuanismo**, a matriz decadentista, e o **hedonismo** em diversos trechos dos poemas. “No trilho de um sítio incerto” foi escrito por Seabra para a apresentação de *Obra Poética – Volume II* (2010). No texto, o professor aborda os temas, construções, imagens e vertentes da poesia de Florbela Espanca, a partir da leitura dos poemas das obras que compõem o volume. Aponta para características enunciadas no primeiro texto, evidenciando o espectro neorromântico de Florbela. Entre as linhas determinantes da sua poesia, destacam-se a evasão, a idealização amorosa e reitera-se o erotismo, assim como a pulsão de vida e morte associada ao desejo. Seabra comenta, nesses apontamentos, que a coletânea por ele apresentada já precedida por organizações como a de Rui Guedes, compreendem uma outra leitura em que é possível perceber “valores estético-literários que se impõem por si mesmos, à margem daquele interesse de compreensão evolutiva de Florbela” (2010, p. XXVI). Além da pertinente caracterização e leitura da poesia de Florbela elaborada por Seabra, seus textos permitem ao leitor o conhecimento de aspectos do **Neorromantismo** e a presença da poetisa no contexto da Literatura Portuguesa do século XX.

Já o *Diário do Último Ano*, publicado em 1981, pela Bertrand, Amadora, constitui-se dos escritos de Florbela Espanca no ano de 1930. Prefaciada por **Natália Correia** (1923 – 1993), a primeira edição é fac-similiada, composta por trinta e dois fragmentos de textos em formas diversas, desde anotações até reflexões sobre a poesia e a relações amorosas. Nesta edição, Correia comenta que “desprende-se desse diário o aroma das flores e perfumes do camarim em que a atriz se prepara para entrar na última cena: a morte” (CORREIA, 1981, p. 11). O que remete ao jogo lúgubre de Florbela que está presente em toda a sua produção, tanto a poética, quanto a epistolografia ou os contos.

Em 1934, foram publicados os *Sonetos Completos*, em que se reúnem poemas de *Livro de Mágoas*, *Livro de “Sóror Saudade”*, *Charneca em*

Flor e Reliquiae. A edição veio à estampa pela Livraria Gonçalves, de Coimbra. É em 1936, na sua quarta edição que a obra ganharia um estudo de **José Régio**, importante escritor e historiador literário português. O trabalho de Régio com a obra de Florbela Espanca estendeu-se por muitos anos. Em 1946, publica *Florbela*, com o mesmo conteúdo de *Sonetos Completos*. Em 1960, foi publicado *Sonetos: edição integral*, pela Livraria Tavares Martins, do Porto. Por sua vez, *Sonetos: edição completa* com um estudo crítico de José Régio, foi publicado em 1978, pela Bertrand, de Lisboa. A edição dos sonetos de Florbela ultrapassou as quarenta edições.

Obras Completas de Florbela Espanca é também o nome da coleção estabelecida por Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, pesquisadores e professores de Literatura Portuguesa que se dedicam ao estudo da obra florbeliana. A coleção ainda em andamento, iniciou em 2012, e já apresenta quatro volumes: *Livro de Mágoas*, com a fixação crítica dos textos dos organizadores e com estudos de Fabio Mario Silva, Eliana Luiza dos Santos Barros e **Ana Luísa Vilela**. *Livro de “Sóror Saudade”*, com estudos de Cláudia Pazos Alonso, **António Cândido Franco** e Derivaldo dos Santos; *Charneca em Flor*, com estudos de **Nuno Júdice**, Renata Bomfim e Cláudia Pazos Alonso e *As Máscaras do Destino*, com estudos de Fabio Mario da Silva, Chris Gerry e Renata Soares Junqueira. A coleção foi publicada pela Editorial Estampa, de Lisboa com o apoio do CLEPUL e agora é publicada, depois da falência da Estampa, pelas Edições Esgotadas que já editaram *O Dominó Preto/ Diário*, e estão no prelo os *Esparsos* (organização de Fabio Mario da Silva, Lina Arao e Henrique Marques Samyn) e as *Cartas Completas*.

No Brasil encontram-se publicadas diferentes abordagens da obra de Florbela Espanca. Maria Lúcia Dal Farra, em 1996, publica pela Martins Fontes, São Paulo, a obra *Poemas*. A obra apresenta a organização, introdução e notas da pesquisadora. A *Mensageira das Violetas*, foi publicado em 1999, pela LP&M, de Porto Alegre, com seleção e edição do escritor Sérgio Faraco. A antologia apresenta sessenta e sete poemas e uma pequena nota biográfica e teve como fonte as obras organizadas por Rui Guedes e Maria Lúcia Dal Farra. Também pela LP&M, em 2002, foi publicada *Poesia de Florbela Espanca*, em dois volumes que contemplam as obras *Trocando Olhares*, **O Livro d’Ele**, *Livro das Mágoas*, *Livro de “Sóror Saudade”*, *Charneca em Flor* e *Reliquiae*. A seleção de poemas foi realizada por Laury Maciel, professor e poeta, com base na organização das obras de Rui Guedes, publicadas pela Dom Quixote. Na introdução, são apresentadas as características principais da obra de Florbela e sobretudo a aproximação com a poesia de **Antero de Quental**. Com seleção e prefácio de **Zina Bellodi**, a Global Editora, de São Paulo, publicou *Melhores Poemas Florbela Espanca*, em 2005. A seleção dos poemas enfatiza a construção do eu lírico feminino e do erotismo, bem como as ideias acerca do amor e do sacrifício sentimental. A pesquisadora Michele

Vasconcelos de Oliveira do Nascimento, publicou em 2016, *Obra Completa, Poesias, Vol. I*, pela editora LiberArs, São Paulo, com prefácio de Maria Lúcia Dal Farra e organização e notas da pesquisadora. O segundo volume, *Poesias – Estudos Críticos, Obras Completas*, organizado por Michelle, e publicado em 2018, apresenta uma seleção de ensaios de professores estudiosos da obra de Florbela Espanca. Em 2007, Denyse Cantuária organiza e publica pela editora Peirópolis, de São Paulo, *Florbela Espanca: Antologia de Poemas para a Juventude*. A obra apoiada pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas e pelo Ministério da Cultura de Portugal, apresenta uma seleção de vinte e cinco poemas de Florbela, com nota introdutória que procura esclarecer as linhas temáticas da poesia florbeliana e a biografia da autora. *Poemas de Florbela Espanca*, com organização da pesquisadora Gabriela Silva, foi publicado em 2018 pela editora Leitura XXI, de Porto Alegre. A antologia é composta de quarenta poemas de Florbela e texto introdutório no qual são evidenciadas as linhas temáticas e aspectos biográficos da poetisa. Já em 2022, a Editora Hedra, de São Paulo, publica a *Obra Completa de Florbela Espanca* (Poesia, Memória, Contos e Cartas), sob organização de Fabio Mario da Silva, com textos ainda não editados no Brasil e com estudos introdutórios do organizador, de Maria Lúcia Dal Farra, de Marlise Bride e de Jonas Leite.

Florbela Espanca, alma sonhadora – irmã gêmea de Fernando Pessoa, foi publicado em 2021. Com organização de Amadú Dafé, escritor guineense, que também assina a introdução, a obra que se configura como uma reunião dos contos completos e de toda a poesia publicada em vida por Florbela Espanca, foi finalista do Prêmio Livro do Ano Bertrand de 2021. No preâmbulo da edição, o organizador enuncia reconhecidas características da obra da poetisa, partindo da definição de “alma sonhadora, irmã gêmea da minha”, de **Fernando Pessoa** ao descrever a poética de Florbela Espanca. O texto é construído a partir da leitura da fortuna crítica, das publicações de antologias e da recepção a respeito da escritora e das publicações de seus poemas e contos. Amadú ressalta questões acerca dos critérios de publicação de diversas antologias portuguesas e brasileiras no que tange ao vocabulário e pontuação, que se diferenciariam dos poemas deixados por Florbela. Contudo, como evidencia Maria Lúcia Dal Farra (2015), o verso atribuído a Pessoa, na verdade é de Eliezer Kamenezky, poeta ucraniano, traduzido por Fernando Pessoa.

Claudia Pazos Alonso edita em 2022, pela Shatarin, *Versos de Orgulho – This Sorrow That Lifts Me Up*, antologia bilingue português-inglês de poemas de Florbela. A tradução é de Simon Park e a edição apresenta um estudo introdutório da própria organizadora.

A obra de Florbela Espanca não se esgota nas leituras, apropriações, recortes e edições que durante décadas são anunciadas pelas editoras e por diferentes organizadores. É interessante, entretanto, a percepção da

crescente importância da obra florbeliana, que no momento de suas primeiras publicações foi deixada de lado pela crítica ou severamente punida pela voz feminina que ousava destoar do universo poético masculino vigente no **Modernismo** português. Diferentes edições, apontam para critérios que convergem nos aspectos biográficos da autora e nas linhas temáticas da sua poesia. O fato é que, ainda há muito o que pensar e discutir a respeito de Florbela Espanca e a sua relevância na literatura portuguesa no início do século XX, até os dias atuais e a reverberação do eu lírico feminino estabelecido em sua poética.

Desta forma, são muitas as coletâneas, antologias, poemas escolhidos e outras formas de seleção da produção de Florbela Espanca. Destas publicações, algumas foram fidedignas à poesia e a ordenação e organização tanto biográfica quanto pessoal da autora, outras, por sua vez, variaram no modo como dispõem os poemas, textos, cartas e demais tipos de produções.

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensão crítica a “Contos e Diário”, de Florbela Espanca; “Florbela Espanca – Fotobiografia”, de Rui Guedes; “Contos”, de Florbela Espanca” in *Revista Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 92, 1986, pp. 87-90.

DAL FARRA, Maria Lúcia, estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas, Lisboa, INCM, 1994.

DAL FARRA, Maria Lúcia, estudos introdutórios, in ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto*, São Paulo, Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia, “De Florbela para Pessoa, com amor”, in *Pessoa Plural*: 07 (P./ Spring), 2015, pp. 116-131.

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

JUNQUEIRA, Renata Soares, Florbela, entre o mito e a realidade, in *Revista de Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, Unicamp, 2001, pp. 17-25.

KLOBUCKA, Anna, *O formato mulher: Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, Coimbra, AngelusNovus, 2009.

Gabriela Silva

EPÍGRAFES

De acordo com o *E-Dicionário de termos literários*, coordenado pelo professor e investigador Carlos Ceia, a etimologia da palavra “epígrafe” remonta ao termo grego *gráphein* e significa “inscrição”. Como a própria etimologia sugere, trata-se da inscrição de um texto conciso que serve para abrir uma obra literária, e que podem aludir às temáticas da obra em questão. Sendo assim, uma epígrafe deve ser lida e interpretada como parte integrante e ativa de um texto, já que constitui um elemento paratextual e intertextual, podendo orientar o leitor no percurso da leitura.

Florbela Espanca, faz uso constante de epígrafes em suas obras, assim os *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de “Sóror Saudade* (1923), *Charneca em Flor* (1931) e *As Máscaras de Destino* (1931) são iniciados com epígrafes. No entanto, é possível percebê-las também no caderno-manuscrito intitulado de *Trocando Olhares* (1915-1917). Neste caso, a epígrafe não sela a abertura do caderno, mas encontra-se inscrita no poema “Mentiras”, que traz um trecho de versos do escritor Júlio Dantas (1876-1962): “Ai quem me dera uma feliz mentira,/ Que fosse uma verdade para mim!”. A interlocução dos dois textos é flagrante no fecho do soneto florbeliano: “Que um engano feliz vale bem mais/ Que um desengano que nos custa tanto!” (ESPANCA, 1996, p. 48).

O *Livro de Mágoas*, publicado com o apoio financeiro de **João Maria Espanca**, abre-se com duas epígrafes, respetivamente da autoria de dois grandes expoentes e representantes do movimento literário simbolista português e francês, **Eugénio de Castro** e **Paul Verlaine**. A primeira pertence ao livro *A Sombra do Quadrante* (1906), e diz o seguinte: “Procuremos somente a Beleza, que a vida/ É um punhado infantil de areia ressequida,/ Um som d’água ou de bronze e uma sombra que passa...”. Esses versos de abertura preanunciam o cenário poético do livro em apreço, feito de sombras que pairam em uma vida efémera e que, metaforicamente, é “um punhado infantil de areia ressequida”. Aliás, os primeiros dois versos da terceira estrofe do soneto “Este livro...” corroboram a ideia da primeira epígrafe, quando a poetisa escreve: “Livro de Mágoas... Dores... Ansiedades!/ Livro de Sombras Névoas ... e Saudades!” (ESPANCA, 1996, p. 131). Essa concepção também ecoa na primeira estrofe do poema “Tortura”, em que, mais uma vez afirma-se a ideia advinda da epígrafe: “Um punhado de cinza esparso ao vento!...” (ESPANCA, 1996, p. 135). Já no que concerne a segunda epígrafe, o texto provém do poema “N’est-ce pas? en dépit des sots et des méchants”, de Verlaine, que faz parte da obra *La Bonne Chanson* (1870). Segundo a investigadora **Cláudia Pazos Alonso**, o soneto “Alma Perdida”, do *Livro de Mágoas*, ecoa a epígrafe de Verlaine. Pensa-se que a poetisa, ao epigrafar o

seu livro com os versos do simbolista francês, tencione buscar a afinidade com os seus amores, na continuação da metáfora dos rouxinóis, cujo canto é eufónico (cf. Pazos, 1997, pp. 101-102).

Por sua vez, o *Livro de “Sóror Saudade”* se apresenta com duas epígrafes, a primeira é da autoria de **Américo Durão** (1896-1969), poeta e colega de Florbela na **Faculdade de Direito de Lisboa**, enquanto a segunda pertence a Maurice Maeterlinck, escritor associado ao movimento simbolista e galardoado com o Prémio Nobel em Literatura em 1911. A relação de Florbela com Américo Durão é estreita, sobretudo no *Livro de “Sóror Saudade”*, cujo título é uma referência explícita ao epíteto de Durão dado a Florbela. Segundo a investigadora Anna M. Klobucka, “o soneto de Américo Durão, originalmente publicado em *O Século* de 27-12-1919 sob o título de ‘soneto’, foi depois incluído no volume *Tântalo* (Lisboa, 1921, p. 90), onde se intitula ‘A uma poetisa’” (KLOBUCKA, 2009, p. 79). Àquele soneto de Durão, Florbela retribuiu com outro, sob o título de “O meu nome”, ou seja, o soneto que abre o *Livro de “Sóror Saudade”* (DAL FARRA, 1996, p. XXXVI). No que se concerne a segunda epígrafe, há também a recuperação da ideia do texto de Durão, pelo que o núcleo temático deste volume se constrói em torno do desejo, da felicidade e da beleza, daquela Beleza que Florbela já começara a procurar no *Livro de Mágoas*, paralelamente a uma forte busca do “eu” e do **Amor**.

Por seu turno, a epígrafe de *Charneca em Flor* (1931), faz referência aos versos do poeta nicaraguense Rubén Darío. Assim, conforme a epígrafe supramencionada, este é o livro em que a poetisa ama perdidamente, com “olhos a arder em êxtase de amor, (...)”; é o livro em que Florbela renasce do “punhado de cinzas” do *Livro de Mágoas*, transformando-se numa “charneca rude a abrir em flor!”. Excecionalmente, em *Charneca em Flor*, há um verso de **Camões** (“He um não querer mais que bem querer”) que epigrafa e inspira um conjunto de dez sonetos.

Por último, a obra ficcional *As Máscaras de Destino*, votada à **memória** do irmão **Apeles**, tem somente uma epígrafe (em português), do filósofo romano Marco Aurélio: “Vários grãos de incenso, destinados a/ ser queimados, espalharam-se sobre o/ mesmo altar. Um caiu mais cedo, outro mais/ tarde; que lhes importa?”. A imagem dos grãos de incenso bem sintetiza a fragilidade da existência humana e esclarece, por sua vez, a consciencialização de Florbela “em relação à permanência *post mortem* do irmão” (DAL FARRA, 2012, pp. 86-87).

Bibliografia

ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagnes do Eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, INCM, 1997.
CEIA, Carlos, Epígrafe, in *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, disponível em <<http://www.edtl.com.pt>>, acesso em 20 abr 2020.

DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela: um caso feminino e poético*, in ESPANCA, *Florbela, Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX-LXI.

DAL FARRA, Maria Lúcia, *Estudos introdutórios*, in ESPANCA, *Florbela, Afinado desconcerto* (contos, cartas, diários), organização e estudos introdutórios de Maria Lúcia Dal Farra, 2ª ed., São Paulo, Iluminuras, 2012.

ESPANCA, *Florbela, Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, *Florbela, Livro de Mágos*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.

ESPANCA, *Florbela, Livro de “Sóror Saudade”*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.

ESPANCA, *Florbela, As Máscaras do Destino*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2015.

GOOR, Iracema, *A carta: território literário em Florbela Espanca*, in *Revista 7Faces*, v. IX, 2018, pp. 221-234.

KLOBUCKA, Anna M, *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus, 2009.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza, *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Tese, Campina Grande, Univesridade Estadual da Paraíba, 2018.

Matteo Pupillo

EROTISMO

Georges Bataille (1897 — 1902), no seu conhecido livro *L'Érotisme* (1957), declara ser o erotismo “uma imensa aleluia perdida num silêncio sem fim” (1957, p. 300). Esse cântico de júbilo de que fala o escritor francês calava fundo no coração da poetisa alentejana, lábios sedentos de beijos, “Minha boca tem fome só da tua!/ Meus olhos têm sede só dos teus.../ Deixa-me andar assim no teu caminho/ por toda a vida, Amor, devagarinho,/ Até a morte me levar consigo...” (“O meu desejo”, p. 282). Alma em fogo, na expectativa da união com o amado, encontro físico e metafísico, tentativa de eternização de um momento que adia o fim, reiteradas vezes anunciado. A urgência em viver a experiência erótica, adiando, temporariamente, a **morte**, lê-se em muitos sonetos. Em “Divino Instante” (p. 284) exprime o desejo: “Ah, fixar o efêmero! Esse instante/ Em que o teu beijo sôfrego de amante/ Queima o meu corpo frágil de âmbar loiro”. À fugacidade da união física, a poetisa responde: “Prende-me toda, Amor, prende-me bem!/ Que vês tu em redor? Não há ninguém!/ A terra? – Um astro morto que flutua...// Tudo o que é chama a arder, tudo o que sente,/ Tudo o que é vida e vibra eternamente?/ É tu seres meu, Amor, e eu ser tua!” (p. 259).

Maria Lúcia Dal Farra, nome incontornável nos estudos florbelianos, em *Afinado Desconcerto* (2012), sobre a recorrência do beijo na **poética** autora, afirma:

De todas as suas moradas interiores, a boca é a mais apreçada, toda rubra, de seda, cantante, risonha, persuasiva, traçando sutilmente as linhas dum beijo-metáfora do cravo ao sol. E, a partir daqui, Florbela se prepara para a intimidade que virá, cerrando os olhos à espera do que não disse: enfim, da oração principal que, com certeza, apenas de nós é furtada, mas que fica, em definitivo, acionada para ser vivida doravante tão só pelos amantes. (DAL FARRA, 2012, p. 30)

No soneto “Volúpia”, apontado também por Dal Farra, as sugestões, os impregnados nas palavras medidas eclodem em versos como: “Meus beijos de volúpia e de maldade”, contidos no vinho forte do corpo, sugerindo a embriaguez de um momento que se faz único, quando o não dito se configurará na “voluptuosa dança”, envolvendo o **corpo** do amado em círculos, em analogia com os círculos da *Divina Comédia*, como bem pontua a estudiosa e também poetisa, Maria Lúcia Dal Farra.

A expressão erótica na poesia de Florbela, inicialmente discreta “Eu quero viver contigo/ Muito juntinhos os dois/ o tempo que dura um beijo/ Embora eu morra depois” (p. 08). Esta quadra, de **Trocando Olhares** (1915-1917), anuncia a donjuanesca reivindicação de legitimidade para o cio **feminino**. Para a sociedade conservadora e misógina em que viveu a autora, reivindicar

amplexos, anunciar desejos, dizer da sede de beijos sensuais, ardentes, prelúdio de união mais íntima, revela-se uma ousadia e um “provável” despudor dignos apenas de Madalena, a dita “pecadora” bíblica, de quem diz a poetisa: “Por muito amar, Madalena,/ No céu serás perdoada” (p. 18). No exemplo de Madalena, a mulher, cujo único pecado é “amar perdidamente”, “mendigar beijos”, desejos insaciáveis, encontra a **redenção** para uma incapacidade visceral em transformar-se na jovem rústica, do poema do mesmo nome: “Ser a moça mais linda do povoado,/ Pisar, sempre contente, o mesmo trilho,/ ver descer sobre o ninho aconchegado/ a bênção do Senhor em cada filho...// Meu Deus, dai-me esta calma, esta pobreza!/ Dou por elas meu trono de Princesa,/ E todos os meus Reinos de Ansiedade! (p. 211).

Bibliografia

- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Martins Fontes. 1996.
- BOMFIM, Renata, O amor nas poéticas de Florbela Espanca e Rubén Darío, in *Revista Interdisciplinar*, Edição Especial: escritoras de língua Portuguesa, v. 23, Ano X, jul. – dez. de 2015, Aracaju, UFS, pp. 211-220. disponível em <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/4089/3382>>, acesso em 10 de outubro de 2019.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Afinado Desconcerto*: contos, cartas, estudo introdutório, apresentações, organização e notas Maria Lúcia Dal Farra, 2. ed, São Paulo, Iluminuras, 2012.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, “Florbela Erótica”, in *Cadernos Pagu*, vol. 19, Campinas, Unicamp, 2002, disponível em <<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010483332002000200005&script=sciarttext>>, acesso a 30 de novembro de 2007.

Zuleide Duarte

ESPANCA, APELES DEMÓSTENES DA ROCHA

Apeles Demóstenes da Rocha Espanca é, certamente, uma das figuras centrais na vida e na obra de **Florbela Espanca**. O documento de registro do nascimento tem o nº 41, do dia 14 de outubro de 1897 e assinado pelo padre António Joaquim Rocha Espanca, prior da freguesia de Nossa Senhora da Conceição. Registra-se o Apelles apenas com esse nome, sem o apelido, mas passa a assinar Apeles Demóstenes da Rocha Espanca por influência do seu pai. O documento atesta a paternidade como filho de pai incógnito e é também assinado pelos padrinhos José Gomes Ferreira e Ana Guiomar da Costa. O documento está no livro de registros da freguesia de Conceição, do ano de 1897 e alude que ele nasceu às 9 horas da noite de 10 de março, sendo filho da empregada doméstica **Antónia da Conceição Lobo**. Apesar de ser registrado como filho de pai incógnito e só ser perfilhado após sua **morte**, seu pai, **João Maria Espanca**, sempre o tratou com muita amabilidade e ele, juntamente com Florbela, vive uma infância muito feliz ao lado do seu pai e da madrastra, **Mariana Inglesa**, ambos adotando e assinando desde cedo o sobrenome paterno.

Apeles estuda em **Vila Viçosa**, e depois no Liceu André de Gouveia em **Évora**. Vai para a Escola Naval, onde, em 1917, acaba o curso com graduação de aspirante. Em 04 de fevereiro de 1921 é graduado Guarda Marinha; Segundo Tenente da Marinha em 19 de agosto de 1922 e Primeiro Tenente da Marinha em 1926. Em abril de 1922, Apeles presta serviço no cruzador “Carvalho Araújo”, que transporta de **Lisboa** para a Ilha Fernando de Noronha o segundo avião utilizado na travessia aérea do Atlântico, feita por Gago Coutinho e Sacadura Cabral.

Apeles Espanca era também pintor e desenhista com fortes traços do **Modernismo**, com obras publicadas pela revista *Ilustração Portuguesa*. E sobre esse traço de Apeles, António Batoque, que conviveu com ele e Florbela no Liceu, revela um pouco do talento artístico do jovem, que desde cedo começara a impressionar os colegas, demonstrando que teria desviado a sua vocação nata para as aventuras navais:

Apeles, não sei se por atavismo, se por singular fenómeno advindo do nome que lhe impozeram no baptismo, era dotado de uma alta inclinação para o desenho. Aos treze anos fazia caricaturas que ficaram de recordação saudosa de todos os meus conterrâneos do liceu. Desviou a vocação. Longe de procurar na Escola das Belas Artes a desenvoltura e disciplina do seu talento artístico. (BATOQUE, 1933, p. 08)

Nas **cartas** trocadas com a irmã, Florbela o chamava de Apeles, Peles, Pelesinho, Marujo, Urso, irmão querido, meu querido filho, meu amigo. Ao

analisar estas cartas, encontra-se o relato de uma irmã sempre preocupada e ansiosa: “Tu sabes que a irmã poetisa compreende todas as emoções e todas as loucuras da tua alma” (1995, p. 133). Apeles viaja para a África em expedição e envia vários postais a Florbela, que se encontra em Lisboa preocupada: “Querido Marujo que, todo sujo, anda deitado pelas tábuas e passando sabe Deus que frio” (1995, p. 194). Florbela, nas várias cartas que troca, em muitos momentos faz referências às namoradas que Apeles deixou para trás a suspirar de **amor**. É o caso de Stael, da francesa Rocine e de tantas outras amigas suas, e aconselha o irmão a não deixar as raparigas arrebatadas de paixão; e, no caso específico de Stael, afirma em carta de 1917:

É quase um crime o teu procedimento para com a pobre rapariga. (...). Escreve-lhe, coitadinha. Lembra-te que é sempre covardia fazer sofrer uma mulher, principalmente quando se é forte como tu e uma pobre andorinha como ela é. Esta enorme descompostura merece-a o marujo que se não tem portado bem. (ESPANCA, 1995, p. 94)

Já em carta a Henriqueta, em 19-4-1918 e em 27-5-1918, Florbela mostra-se incômoda com a falta de contato de Apeles: “O Apeles foi para Lisboa, soube que estou doente e nem ainda curiosidade teve de me perguntar se estou melhor, coisa que até os indiferentes têm feito” (ESPANCA, 1995, p. 99) e, ao referir o pai e o irmão, diz ainda: “Não se dignam escrever-me, principalmente o Apeles que nem uma letra ainda me mandou” (ESPANCA, 1995, p. 103). Em 05-6-1918, Florbela revela a **Henriqueta Almeida** que leu a carta de Apeles e sabe o quanto está se esforçando nos estudos. Depois, só a partir de 1922 há notícia de correspondência para o irmão, que se encontra no Congo Belga e que passou também por Luanda, com a marinha portuguesa. Nessa carta, felicita-o pelos seus 28 anos e diz que espera o desenho para o seu segundo trabalho literário, o **Livro de “Sóror Saudade”**. Seu segundo marido, **António Guimarães**, cumprimenta-o e pede que, se for possível, traga, para fins de coleção do seu irmão, selos usados do Congo Belga e da “nossa África”. Apeles responde em 07 de fevereiro de 1922, através de um postal, a dizer que estava na cidade de Boma, maravilhado e revelando que se preparavam muitas festas em honra aos portugueses, apontando como um fato triste a morte de seu comandante, terminando a mensagem com um pedido para que a poetisa lhe escreva, mas para Luanda (BN Esp. Florbela Espanca, N10/16-17). Em 25-3-1922, sabemos que Apeles se encontra em Luanda e Florbela reclama, em tom irônico e de brincadeira, uma vez que é mais fácil decifrar a leitura do latim clássico do que a grafia do irmão, pedindo que, nas suas caçadas, deixe em paz os bichos (jacarés e gatos), e elogia o desenhista Apeles: “Vi na ‘Ilustração’ a tua idealização do Alentejo. Demasiada serenidade, talvez, mas que profundidade de pensamento naquele rasgado de olhos! Ainda não me deste um só desenho teu, e isso é que eu queria muito, muito.” (1995, p. 127). Florbela se referia ao desenho

publicado na edição de dezembro de 1921 da *Ilustração Portuguesa*, 2^a série, n.º 828, de 31 de dezembro.

Já em carta a Henriqueta, datada de 20-4-1922, sabe-se que Apeles esteve em Argel e Luanda e que regressaria a Lisboa no dia 25 do mesmo ano e – provavelmente – do mesmo mês. Em carta endereçada diretamente a Apeles, em 15-7-1922, sua irmã revela ter conhecido um segundo sargento maquinista, que mora no quinto andar do seu mesmo prédio e que foi a África junto com ele: “conhece-te pelo guarda-marinha que pinta desenhos bonitos na ‘Ilustração Portuguesa’” (ESPANCA, 1995, p. 131); e insiste que lhe mande o desenho para a capa do seu livro, desenho esse hoje depositado por **Guido Battelli**, na Biblioteca Pública de Évora, e que **Cláudia Pazos Alonso** e Fabio Mario da Silva reproduziram, cumprindo a vontade de Florbela e Apeles, na edição do *Livro de “Soror Saudade”*, em 2012, pela Editorial Estampa. Sabemos também que Apeles, em carta de 05-9-1922, passa pelo Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro e em Vitória, Espírito Santo.

No final de 1922, em 18 de novembro, Apeles fica a saber da segunda separação de sua irmã, que a ele revela seu envolvimento com o seu futuro terceiro marido, **Mário Pereira Lage**, referindo que passou por diversas humilhações e brutalidades, sofridas de maneira calada por dois anos, com António Guimarães: “Estou a divorciar-me e para me casar novamente, se a lei mo permitir, ou para viver assim, se a moralidade do código o exige” (ESPANCA, 1995, p. 135). Com essa separação, tanto Apeles quanto João Maria Espanca e a própria Florbela se afastam por cerca de dois anos, como ela mesmo revela em 1925:

Eu estava há muito morta por te escrever mas não o fiz por duvidar de ti, do meu irmão, da Henriqueta, de todos; pensei que nunca mais quisessem saber de mim e, orgulhosa como sempre fui, não quis ir ao encontro duma possível humilhação. O meu pecado foi julgar que o coração dum pai não era capaz de compreender o mal dos filhos; bem castigada fui por tal pensamento, pois o vosso afastamento de quase dois anos foi a minha única nuvem negra. (ESPANCA, 1995, p. 138)

Assim, em carta ao irmão de 30-11-1925, Florbela fica a saber a atitude de Apeles perante o seu terceiro casamento, já que tem evitado em escrever-lhe, pelo que lhe responde, em 01-12-1925: “Só depois de o pai ter dito para cá que tu tinhas ficado muito satisfeito com a notícia do meu casamento é que me atrevo a participar-to” (ESPANCA, 1995, p. 144). Nessa mesma carta, Florbela revela que um guarda-marinha disse que o conhece bem, referindo-se a ele como um rapaz chique, inteligente e que estava para se casar com uma rapariga muito rica de Lisboa, fato que sua irmã desconhecia e, movida por curiosidade familiar, pergunta se isso seria verdade, escrevendo, logo em seguida, a Henriqueta Almeida, ansiosa para saber quem seria a noiva do irmão. Florbela certamente estava se referindo a Maria Augusta Teixeira de Vasconcelos, que será, entre tantas conquistas de Apeles, seu único e

verdadeiro amor, que morre, possivelmente, segundo **Maria Lúcia Dal Farra**, em decorrência da ingestão excessiva de vinagre para emagrecimento. Contudo, ficamos a saber, em carta de 25 de janeiro de 1926, o fim trágico da morte da noiva de Apeles, o que deixa Florbela extremamente preocupada em ver o **sofrimento** do irmão, de existência sempre feliz e serena. Florbela tenta dar o seu apoio, depois de ler o desespero e palavras horríveis que Apeles lhe enviou. Essa carta traz um dos relatos mais comoventes de Florbela, que, numa densa expressão maternal, demonstra a sua preocupação relativamente à profunda dor do irmão:

Meu irmão da minha alma, a pessoa a quem há mais tempo eu quero, aquele que eu principiei a amar pelo orgulho, pela admiração, por tudo que há em mim de mais constante e mais profundo, peço-te, peço-te por tudo, que tenhas coragem, que olhes a vida sem desespero, embora a não possas olhar com amor, nunca mais. Tu és preciso ainda, tu és preciso à minha felicidade; como queres tu que eu tenha alegria, que eu tenha sossego, com as horríveis palavras da tua carta no meu cérebro? (ESPANCA, 1995, p. 151)

Devido a esse tipo de relato, e por ter sido casada três vezes, a sociedade moralista e conservadora da altura começa a insinuar o possível incesto entre os irmãos. Diante de tal insinuação, **Aurélia Borges**, em entrevista ao **Modas e Bordados**, considera tal especulação “uma calúnia torpe” (BORGES, 1976, p. 15), acrescentando que i) Florbela nutria pelo irmão sentimento fraterno-maternal (e que ii) muitas vezes mal se viam, já que Apeles faltava sempre aos encontros que marcavam e por vezes não lhe dava notícias. Isso tudo acontece, como bem explicita Maria Lúcia Dal Farra, no *Afinado Desconcerto* (2002), em que Florbela seria o antítipo do **Salazarismo**, razão por que o Estado se utiliza do profundo amor da poetisa pelo irmão para justificar o incesto, fato desconsiderado pela estudiosa. Fabio Mario da Silva corrobora a pesquisadora, afirmando que

Depois de vista como antítipo social, foi deveras fácil a acusação de incesto por parte das autoridades conservadoras. O que notamos é que esse “mito” se encontra presente até hoje numa tradição oral quando se fala de Florbela [e Apeles]. A hipocrisia com que a sociedade salazarista viu a poetisa calipolense fez com que ela fosse vista como uma personagem que suscita certo desconforto crítico. Entretanto, equívocos à parte, o sentimento de amor verdadeiro que Florbela tinha por Apeles parece despertar também, conscientemente ou não, um certo pavor àqueles que não conseguem demonstrar aos seus familiares e ao próximo algum sentimento fraternal. (SILVA, 2011, p. 307)

Voltando à carta, apesar de não termos a epístola enviada pelo irmão, parece que Apeles, expressando o seu desesperador estado emocional, insinua a Florbela um possível suicídio:

Mas tu não vês, meu querido filho, que é um crime pensar em aniquilar tudo que em ti é admirável, a tua inteligência, o teu carácter, tudo o que faz de ti um ser à parte, um ser único no mundo, porque tu tens desde a beleza física até à moral, tu és uma criatura de

excepção; e olha em roda de ti; nunca ninguém deixou de gostar de ti, nunca. (...) O teu amor por ela era fatal e lógico; a todos chega a sua hora, todos têm o seu romance; o teu chegou tarde e foi demasiado belo para que te consoles de o ter perdido. (ESPANCA, 1995, pp. 151-152)

Sabemos então, em janeiro de 1926, que Apeles está em Lisboa, Florbela pede que ele vá ao seu encontro em Esmoriz. No mesmo mês e mesmo ano, Florbela escreve a Henriqueta relatando que recebeu uma carta cheia de sofrimentos do irmão, afirmando que ele tem pouca falta de sorte em meio a tantos namoros passageiros, visto que justamente a única que lhe despertara amor falece. Parece que Florbela, de certa maneira, pressentira o fim trágico da morte do irmão. Anteriormente, em carta ao pai, de 27-12-1925, na qual relata que Apeles dava-lhe parabéns pelo seu dia de anos, ela diz, antes do fim trágico da noiva do irmão: “Na aviação nem todos morrem, graças a Deus; vamos contando que ele seja dos felizes, para a felicidade dele e nossa. Antes eu que sou mais velha; é de maior justiça ir primeiro” (ESPANCA, 1995, p. 147). Já numa outra carta endereçada a Apeles, passados mais de um ano da morte de Maria Augusta Teixeira de Vasconcelos, Florbela diz se sentir aliviada porque seu marido, Mário Lage, disse-lhe que desastres na Aviação Naval ocorrem com menos frequência do que em terra. Nessa mesma carta, Florbela insiste que o irmão conheça Maria Júlia de Boubon e Meneses, que fora referida também em carta de 21-2-1927. Essa insistência ocorre porque Florbela quer ver Apeles casado, quase como se fosse para curar as chagas do seu coração, que parece ainda sofrer com a morte de Maria Augusta. Em carta de 22-5-1927 (datada erroneamente em 22-7-1927, após a morte de Apeles, segundo aponta **Rui Guedes**), última carta enviada ao irmão, Florbela diz que vai a Lisboa com o cunhado e que quer jantar com ele. Sabe-se que Florbela encontra Apeles, de 01 a 04 de junho de 1927, dois dias antes da morte trágica. No dia 06 de junho de 1927, por volta das 14h30, Apeles morre na queda do hidroavião Hanriot 33 que pilotava para tirar o brevet de piloto-aviador, despencando-se no rio Tejo, entre Porto Brandão e a Trafaria, durante exercícios de acrobacia, notícia que estampa a capa do *O Domingo Ilustrado* de 12 de junho de 1927. Seu corpo não foi encontrado, despertando em Florbela profunda devastação por não poder velar o corpo do seu irmão. Foram recuperados dos destroços dois flutuadores e outros pequenos objetos, que, mais à frente, por desejo expresso da poetisa, foram colocados dentro do seu caixão, em 08 de dezembro de 1930.

Nas correspondências, após a morte de Apeles, Florbela recebe as condolências dos ex-cunhados, Manuel e Lina, e depois, em carta ao pai, em 13 de agosto de 1927, diz: “Eu choro o meu maior amor, o meu orgulho, metade da minha alma. Perdemos muito, pai, perdemos muitíssimo. É uma sombra de luto que nunca poderá deixar-nos” (ESPANCA, 1995, p. 69). Nessa mesma epístola, pede ao pai que seja entregue à mãe de sua eterna noiva as

cartas e os retratos (“só a mãe é digna de as guardar”); ao Castelão, seu grande amigo, um desenho e sua raquete de tênis; e ao Paulo Viana (de quem era compadre), um desenho. Florbela termina a epístola fazendo o seguinte pedido: “queria o desenho que ele lá tem à cabeceira da cama; não sei qual é, mas queria esse, e se lá estiver algum dos meus livros de versos que eu lhe ofereci, queria-os também e mais nada, só estas coisas” (ESPANCA, 1995, p. 170). Numa carta a seguir, Florbela diz a João Maria Espanca que assina qualquer procuração passando os direitos de herança de Apeles ao pai, visto que não eram perflhados, afirmando ainda que tudo de Apeles é mais do que direito ser do seu pai.

A figura de Apeles, desde o princípio da produção literária de Florbela, esteve presente, na dedicatória de livros e de poemas. No entanto, após o episódio trágico, Apeles vai se tornar matéria ficcional na obra de Florbela. Primeiramente, através da poesia, na qual lhe dedica o poema “In Memoriam”, contido na obra **Charneca em Flor**, com a dedicatória “Ao meu morto querido”:

Na cidade de Assis, “Il Poverello”
Santo, três vezes santo, andou pregando
Que o sol, a terra, a flor, o rocio brando,
Da pobreza o tristíssimo flagelo,

Tudo quando há de vil, quanto há de belo,
Tudo era nosso irmão! – E assim sonhando,
Pelas estradas da Umbria foi forjando
Da cadeia do amor o maior elo!

“Olha o nosso irmão Sol, nossa irmã Água...”
Ah, Poverello! Em mim, essa lição
Perdeu-se como vela em mar de mágoa

Batida por furiosos vendavais!
– Eu fui na vida a irmã dum só Irmão,
E já não sou a irmã de ninguém mais! (ESPANCA, 1996, p. 245)

Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva (2013, p. 185) chamam a atenção para o fato de que este soneto foi publicado sem título no *Dom Nuno* a 17 de junho de 1928, ou seja, por ocasião do primeiro aniversário da morte de Apeles, ocorrida a 06 de junho de 1927. Como já sucedera quer no *Livro de Mágoas* (na dedicatória) quer no *Livro de “Soror Saudade”* (na dedicatória ao soneto “O meu mal”), mais uma vez comparece aqui uma referência em homenagem a Apeles. No primeiro terceto, Florbela dirige-se a Francisco de Assis (1181(?)-1226), cuja filosofia de fraternidade integral – com todos os seres da **natureza** – fora evocada nos quartetos. Mas, como sublinha Fabio Mario da Silva,

o “eu” no soneto se recusa a ser mera irmã de outrem, a não ser de seu irmão morto. Não há anuência em relação à lição fraternal franciscana, por isso sente-se “como uma vela num mar de mágoa”. Ou seja, o luto é constante, a dor é experimentada intensamente. (...) A perda do laço com o irmão sanguíneo faz o “eu” isolar-se de outro tipo de afeto fraternal (ou maternal), seja com a natureza, seja com quem o rodeia. (SILVA, 2011, p. 307)

Na obra narrativa de Florbela encontramos também uma das principais homenagens a Apeles. É por inspiração deste acontecimento trágico, que tanto a atormentou, que Florbela produz uma obra a qual viria a ser uma das mais emblemáticas da sua produção em prosa, *As Máscaras do Destino*, trabalho esse que só seria publicada após o seu falecimento, pela Editora Marânus, no **Porto**, em 1931, numa edição comercial com tiragem não divulgada, mas com referência a uma tiragem especial, em papel de linho, de 50 exemplares numerados para colecionadores (ALONSO; SILVA, 2015, p. 92). Dessa forma, Apeles Espanca se transfigura em personagem de ficção, cuja construção caracteriza, na maioria dos **contos**, atitudes heroicas, (há certamente três contos que podem ser lidos como encadeamento de uma possível biografia de Apeles, nomeadamente em volta da figura lendária de Ícaro, sendo eles: “O Inventor”, “O Aviador” e “Os Mortos não voltam”), o que certamente foi feito com o intuito de tornar eterna essa figura tão amada e a qual só poderia perpetuar-se, na ótica de Florbela, através do substrato literário, demonstrando e enaltecendo, nessa linguagem artística, a nobreza do seu “irmão fantasma”, numa voz que emerge quase como uma insistente “obsessão” (JUNQUEIRA, 2003, p. 76). Florbela pretende, então, tornar válida a imortalidade da imagem de Apeles, facto que só poderia acontecer se ela escrevesse uma obra que fosse impactante, no conjunto da sua produção literária. Na “Dedicatória” da obra, a autora reforça que este livro é só de um Morto, do seu Morto, incitando a que os vivos, neste caso, os narratários, os seus leitores, perpetuem a sua imagem esplendorosa, dizeres esses já anunciados na epígrafe (cf. SILVA, 2015, pp. 18-20). Maria Lúcia Dal Farra explica com acuidade a função desta epígrafe florbeliana:

nesta pequena e pungente página, já se antecipa a Dedicatória, pois que a epígrafe, impossível de ser selada no túmulo de origem, que é móvel e contrafeito ao eterno – visto que nada pode ser gravado nas águas onde Apeles descansa – fica sulcada como a porta de ingresso a este livro, que Florbela declara ter produzido para evitar, justo, que seu querido Morto desapareça consigo. Esta é, segundo ela supõe, a única maneira mortal de que dispõe para oferecer-lhe a eternidade. (DAL FARRA, 2002, p. 102)

Isto é quase dizer que, para se conhecer a obra de Florbela, é preciso conhecer a presença de Apeles em sua escrita, em sua vida, fazendo com que os seus textos se tornem, através do recurso a um tom lírico e a um discurso fúnebre, uma “narrativa epicédica”, funcionando como uma máscara mortuária de Apeles, inscrita em diferentes personagens. Por outras palavras, pode-se dizer que, para celebrar um herói, é preciso que ele tenha uma

história, uma biografia, nem que seja embrionária (estes contos funcionam quase como epitáfios sobre uma lápide funerária), promovendo a exaltação dos feitos permeados de matéria mítica (cf. SILVA, 2015, p. 19) – eis o projeto florbeliano.

Em 1941, realizou-se em Évora uma exposição e homenagem a Apeles Espanca, por ocasião do 1º centenário do Liceu onde estudou, com a fixação de uma lápide no átrio do edifício do Colégio do Espírito Santo, hoje edifício da Universidade de Évora.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario da, Notas, in ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, Obras Completas de Florbela Espanca, Lisboa, Editorial Estampa, 2013, pp. 149-207.
- ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario da, Critérios da Edição e da Transcrição dos Textos, in ESPANCA, Florbela, *As máscaras do destino*, Obras Completas de Florbela Espanca, Lisboa, Editorial Estampa, 2015, pp. 89-108.
- BATOQUE, António, Florbela Espanca (algumas notas pessoais e familiares), in *O Eco*, 09 de fevereiro de 1939, p. 08, compulsação, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- BORGES, Aurélia, Florbela Espanca, As relações entre dois irmãos. Aurélia Borges depõe contra uma calúnia, in *Mulher. Modas e Bordados*, n.º 3350, 14-7-1976, p. 15.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudos introdutórios, in ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto (contos, cartas, diário)*, organização, apresentação e estudos introdutórios de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002, pp. 11-65.
- ESPANCA, Apeles, “desenho”, in *A Ilustração Portuguesa*, 2.ª série, n.º 828, 31 de dezembro de 1921, p. 525, disponível em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1921/N828/N828_master/N828.pdf>, acesso em 20 de setembro de 2019.
- ESPANCA, Apeles, “desenho”, in *Espólio Florbela Espanca*, Évora, Biblioteca Pública de Évora, disponível em <http://evoraopacgib.bibliopolis.info/Florbela/search/results?p=8F23290A-BA62-472B-8915-A0586F0F61C2&f=media_type%3Acapa>, acesso em 10 set. 2019.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário*, organização, introdução e notas de Rui Guedes, 2 ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1995.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Coleção Florbela Espanca* [Biblioteca Nacional de Portugal], disponível em <<http://purl.pt/272/2/index.html>>, acesso em 19 set. 2019.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora UNESP, 2003.
- SILVA, Fabio Mario da, Florbela, Apeles e a construção de um mito incestuoso, in *Callipole. Revista de Cultura*, n.º 19, Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2011, pp. 299-237.
- SILVA, Fabio Mario da, Algumas facetas do heroísmo em *As Máscaras do Destino*, in ESPANCA, Florbela, *As máscaras do destino*, Obras Completas de Florbela Espanca, Lisboa, Editorial Estampa, 2015, pp.17-40.

Fabio Mario da Silva
Joana Bacelar Espanca
João Bacelar Espanca

ESPANCA, FLORBELA (VIDA)

Florbela D'Alma da Conceição Espanca nasceu no mesmo dia (08-12-1894) em que se suicidaria (08-12-1930), aos 36 anos de idade, data consagrada a Nossa Senhora da Conceição (padroeira da sua terra natal **Vila Viçosa**) e de quem herda o nome (o mesmo da mãe - **Antónia da Conceição Lobo**, que vai falecer aos 29 anos, em 1908). Consta, na sua certidão de batismo, que a menina foi batizada em 20 de janeiro de 1895 (portanto, logo após o seu nascimento), em Vila Viçosa, pelo Padre António Joaquim Rocha Espanca, com o nome de “Flor Bella”, sendo “filha ilegítima de pai incógnito, natural de Antónia da Conceição Lobo, solteira, doméstica”. Avós paternos e maternos “incógnitas” e padrinhos: “Daniel da Silva Barroso e Maria do Carmo Ingleza Espanca.” No registro atualizado de 13 de janeiro de 1960, consta “à margem: foi perfilhada por seu pai **João Maria Espanca** ou José Maria Espanca”.

Publica em vida os volumes de versos: **Livro de Mágoas** (1919) e **Livro de “Sóror Saudade”** (1923). São póstumos o terceiro volume de poemas **Charneca em Flor** – 1931 (acrescido posteriormente de **Reliquiae**), e os dois livros de contos - **As Máscaras do Destino** (1931) e **O Dominó Preto** (1982). Sua obra restante foi publicada postumamente: **Juvenília** (28 sonetos inéditos, 1931); *Cartas de Florbela Espanca a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli* (1931); *Cartas de Florbela Espanca* (**Azinhai Abelho** e **José Emídio Amaro**, 1934), o **Diário do Último Ano** (1981); o seu primeiro manuscrito - **Trocando Olhares** (1986 e 1994); além de suas cartas a **António Guimarães** - *Perdidamente. Correspondência Amorosa 1920-1925* (fix. de texto, org. apres e not. Maria Lúcia Dal Farra, 2008). Com razão, **Agustina Bessa-Luís** se ressentia de que o que tem sido dito sobre a poetisa, até a data em que escreve sua obra (1979), esteja marcado por uma “ausência de espírito que reduz toda a estrutura da realidade a uma dimensão mesquinha, semelhante a um estado de pânico. Quase tudo o que parece importar a respeito de Florbela é se ela era recomendável para entrar na família de qualquer negociante de panos”. Deveras, os aspectos mais deploráveis e inverossímeis a respeito do seu comportamento são os que, até então, lhe davam relevo e fama, o que é extremamente lamentável.

Florbela passa a infância, estuda o primário e começa o secundário (de 1899 a 1908) em Vila Viçosa (**Alentejo**); depois, segue para o Liceu em **Évora** (que interrompe para casar-se em 08 de dezembro de 1913, com **Alberto de Jesus Silva Moutinho**). Passa a viver em **Redondo** (onde leciona) com o primeiro marido mas, em setembro de 1915, regressa a Évora. Redondo é também o local de origem do ex-namorado João Martins da Silva Marques, o dito “José” da

correspondência, rapaz que ela conhecera em Figueira da Foz. Pouco tempo depois de ter deixado Redondo, ela retorna para lá com o marido, e se aplica na escrita do seu manuscrito inaugural (*Trocando Olhares*) em meados de abril de 1916. Este contém diversos projetos literários, um dos quais redundará na sua primeira publicação em 1919, o *Livro de Mágoas*. Datam do seu regresso a Redondo os primeiros esforços para se fazer publicar em *Notícias de Évora*, *A Voz Pública* e **Modas & Bordados** de *O Século*. Também desse período é a sua correspondência com Madame Carvalho, diretora de *Modas & Bordados*, e em seguida, com **Júlia Alves** (que começa em 16 de junho de 1916 e se alonga até 05 de abril de 1917), correspondência cujos poemas serão recuperados no póstumo *Juvenília*. O casal volta a Évora e muda-se para **Lisboa**, em setembro de 1917, quando Florbela se matricula (em 9 de outubro) na **Faculdade de Direito de Lisboa**, ao mesmo tempo em que tem início o processo de separação de Moutinho; Florbela conhece, provavelmente em final de 1919 ou em princípio de 1920 (quando ainda se encontra casada com o primeiro marido, mas dele separada), o segundo marido, o alferes da Guarda Nacional Republicana: António Marques Guimarães. Teria sido nesse intervalo entre o ingresso na Universidade e o conhecimento de Guimarães que, segundo Norberto Lopes, Florbela é apresentada a José Schmidt Rau, por quem se apaixona, até que a família o envia para a Inglaterra, para separá-lo dela.

Já contactara, pois, desde 1916, Madame Carvalho (diretora do *Modas & Bordados de O Século*) e Júlia Alves (criatura enigmática, de quem não se conhecem dados biográficos, e que, segundo hipótese de **Aurélia Borges**, pode ser a mesma Madame Carvalho ou então a subdiretora do mesmo suplemento literário), além de **Raul Proença** (seu único interlocutor de primeira grandeza, que a apoiará na seleção dos poemas para a publicação do seu livro de estreia). Na Universidade, será contemporânea de Norberto Lopes, Alfredo Pedro Guisado, **João Botto de Carvalho**, **Américo Durão**, José Gomes Ferreira, **Mário Beirão**, Luís de Oliveira Guimarães, Eduardo Chianca de Garcia, **Augusto D'Ésaguy**, José Schmidt Rau, **António Ferro** etc. Alguns de seus colegas da Faculdade de Direito censurarão o teor do *Livro de Mágoas*, apodando Florbela de “António Nobre de saias”.

Abandona a Faculdade em princípio de 1921 e vai com Guimarães residir em **Matosinhos**, depois, no Quartel do Castelo da Foz e no **Porto**. Retorna a Lisboa com ele, quando, em janeiro de 1923, publica o *Livro de “Sóror Saudade”* e dá aulas particulares (inclusive para Aurélia Borges) para se sustentar, separando-se do segundo marido e partindo para Matosinhos, para o terceiro casamento, agora com o médico **Mário Pereira Lage**. É quando trabalha como tradutora (para a editora Civilização e Figueirinhas, ambas do Porto) e produz *O Dominó Preto*, além de outro volume de contos em memória de **Apeles** (*As Máscaras do Destino*) e *Charneca em Flor* - só publicados após sua morte. Nessa casa de Matosinhos, na mansarda que

transformara em seu gabinete de trabalho, ela se suicida; dias antes indicara à **Aurora Jardim**, naquele mesmo lugar, os frascos de **Veronal**, sinalizando neles o instrumento pelo qual poria fim à vida.

A poetisa parece nunca ter deixado os limites da sua pátria, muito embora se depreenda, recentemente, após a descoberta da sua correspondência com o segundo marido, que ela teria feito uma pequena viagem a Espanha ao lado dele. E a propósito: tal viagem pode explicar a origem de um enigmático e erótico soneto intitulado “Toledo”, muito embora Augusto D’Ésaguy insinue haver ali uma menção cifrada a si mesmo, por meio do seu segundo nome: “Toledano”. No entanto, este contemporâneo universitário de Florbela, que se ufana de ter estado ao lado dela quando esta teria escrito o *Livro de Mágoas*, é mais conhecido por suas efabulações fantasiosas e pelo suspense lendário acerca da existência de “farta correspondência” com a poetisa, cuja apuração, entretanto, nunca foi comprovada.

Florbela viveu em Lisboa na mesma época em que os ecos do *Orpheu* faziam história, mas nunca demonstrou ter-se dado conta do **Modernismo**, muito embora publicasse na Revista **Europa** (dirigida por **Judith Teixeira**, a dita única mulher modernista), assim como na *Seara Nova* (revista de oposição ao **Salazarismo**, fundada pelo Grupo da Biblioteca, do qual fazia parte Raul Proença, a quem ela dedicará, no número 16 dessa revista, de 1 de agosto de 1922, o soneto “Prince Charmant...”). No entanto, através do irmão Apeles que, além de oficial da Aeronáutica da Marinha Portuguesa era também artista plástico, sabe-se que ela visitou diversas exposições modernistas em Lisboa.

Pela correspondência conhecida de **Fernando Pessoa** e Ophélia Queiroz, e de Florbela e Guimarães, constata-se que ambos os casais cometem as mesmas estratégias para se verem: encontros nos elétricos e – durante a mesma época! Quem sabe tenham ao menos se vislumbrado. (A esse respeito, Dal Farra efabula uma série de poemas intitulados “De Florbela para Pessoa. Com amor”, em *Terceto para o Fim dos Tempos*, 2017). No entanto, nem ela e nem Pessoa se referem um a outro em documentos que se conheçam. Mas é de se supor que Pessoa, sempre muito atento à vida literária, tenha tido noção da existência de Florbela, pelo menos através do *affaire* que se segue ao desenlace da poetisa, e a presença de um soneto de Florbela na *Antologia* que Pessoa organizou com **Antonio Botto**, possa, talvez, o comprovar. O mesmo se diz dela, pois que Pessoa, em setembro de 1930, subiu ao noticiário nacional através do célebre episódio da “Garganta do Diabo” e do protagonismo com o Mago Aleister Crowley. Deveras, na arca de Pessoa encontra-se um poema a ela dirigido, pertencente a um livro do seu amigo ucraniano Eliezer Kamenezky (1888-1957), intitulado *Alma Errante* (1932), que Pessoa prefaciou e traduziu.

Florbela passou por, pelo menos, dois abortos involuntários (do primeiro e do segundo maridos). Em virtude de seu estado de saúde, tanto físico quanto psicológico, ela fora buscar tratamento e sossego em diferentes regiões: no Algarve (**Quelfes**, Olhão), em Lisboa (Casa de Saúde de Benfica), em Guimarães (Gonça), em Lixa (Porto), em Bournes de Aguiar (Pedra Salgada) e em Penafiel (Entre-os-Rios), por exemplo. Nos últimos tempos de vida, em carta a **Guido Battelli** (03-8-1930), ela cita Duvernois para explicar o impasse existencial em que se acha e que, segundo ela, é igual ao daqueles prisioneiros em ronda (e é inevitável a terrível visão de Van Gogh (*après* Auguste Doré, tela que possui o título “La ronde de prisonniers”): “*Ma vie c’est une promenade de prisonnier dans un chemin de ronde. Je tourne et je ne vois que des murs*”.

Amélia Vilar, que descreve, com muito azedume, aliás, a derradeira Florbela (que, segundo ela, fuma sem parar), serve para incitar Agustina a declarar que a “maneira de fumar de Florbela é, só isso, um discurso sobre a solidão”. A romancista é de parecer que a poetisa nunca teria ultrapassado psicologicamente o fato de ser a filha ilegítima e “neta do sapateiro de Borba”, pois que disso era sempre lembrada e apontada quando se tratava de lhe ser hostil – o que seria uma constante, aliás. O desdém característico de Florbela seria uma espécie de arma de bolso engatilhada para tais situações. E se **José Régio** supõe que ela tenha sido demais para uma só, Agustina revida com o alvitre de que não se trata disso: Florbela “foi pouco para ela mesma”.

Tudo indica que o **suicídio** de Florbela foi planejado para se desenrolar num minucioso ritual, detalhado com afinco, que se iniciou na véspera, e que incluiu mesmo a sua mudança de quarto naquela noite, a dispensa da criada e a preparação da overdose do barbitúrico. A prenda para este aniversário, que então solicitara ao terceiro marido, consistira nas despesas de viagem da amiga Lena (a Maria Helena Calás Lopes, que vinha do Alentejo para a sua casa, em Matosinhos), para a comemoração que, no entanto, somente a aniversariante sabia ser bem outra. A poetisa confiava, tacitamente, que Lena, a cunhada de **Milbarges Ferreirara**, a Buja (esta, sua amiga mais antiga), se desincumbiria de tal missão final, com todos os requisitos por ela previstos: lavá-la, vesti-la, penteá-la, destinar a carta escrita ao marido, os postais e as lembranças às amigas, providenciar as flores que deveriam cobrir por inteiro o seu corpo no caixão mortuário, onde seriam depositados os remanescentes fragmentos dos destroços do hidroavião que seu único irmão (Apeles Espanca, 10-3-1897 – 06-6-1927) pilotara, e com o qual mergulhara, há dois anos e meio, para sempre no Tejo. Lena só não poderia impedir a tempestade que desabou sobre a cidade e que obrigou o féretro da poetisa a permanecer na capela onde estava sendo velado para se deslocar, na manhã seguinte, ao Cemitério de Sendim, a fim de que ela pudesse ser enterrada no jazigo da família do marido médico (com a qual nunca teria se simpatizado), onde permanece até 17 de maio de 1964, quando a Igreja (depois de inúmeros

senões) outorga afinal a transferência de seus restos mortais para a sua terra natal. Só 34 anos depois da sua morte! Também não era bom de esquecer que o seu **obituário** é assinado pelo carpinteiro Manuel Alves de Sousa, e não por qualquer médico (muito menos ainda pelo próprio marido médico), fazendo constar como *causa mortis* “edema pulmonar”, desenlace ocorrido às “22 horas do dia 7 de dezembro” (como se lê no Registro n. 950 da Conservadoria do Registo Civil da Matosinhos).

A crer na sua obra **poética**, nos seus contos, no seu diário, na sua correspondência epistolar, essa opção sempre lhe estivera no horizonte. Aliás, são reconhecidas pelo menos três tentativas de suicídio de Florbela antes da derradeira: uma, a dos pulsos cortados, de que nos dá conta o poema “A Princesa Incompreendida” (do seu amigo e colega de universidade - João Botto de Carvalho, publicado, em 04-4-1919, no livro da autoria dele, *Sol Posto*); outra, posterior ao relacionamento com o pianista Luís Maria Cabral, em 1928; outra, após sua paixão pelo advogado **Ângelo Cesar**, em novembro de 1930.

Muito antes, em carta à Júlia Alves (julho de 1916), a jovem poetisa lembra-lhe uma parábola indiana (a vida é um fardo que pode ser descarregado) que é, segundo ela, “uma resposta aos que chamam ao suicídio um fim de cobardes e de fracos, quando são unicamente os fortes que se matam!”. De maneira que a “Senhora Dona Morte dos dedos de veludo” (de *Reliquiae*) nunca lhe fora estranha ou indiferente, mas sim a imagem benfazeja de retorno a um imaginário primitivo, ao útero matricial, equivalente àquela “guardida” que já vem inscrita premonitivamente nos versos dos seus 09 anos incompletos – “a morte [é] da vida a guardida” (11-11-1903). Ou como o “doce laço”, a “raiz”, o “regaço” para repouso, como a tão aspirada e permanente “morada” que, antes, ela chegara a implorar, num soneto, à sua terra natal. Os poemas finais a tal “Iluminada” expõem Florbela como a desafortunada, a deserddada, a “enfeitiçada” em que ela mesma se devaneia no transcorrer da sua poética, implorando, já agora, à Fada Madrinha, que é a Morte, que lhe retire o quebranto.

Tanto ela quanto Apeles são filhos da mesma mãe, Antónia da Conceição Lobo, e de João Maria Espanca que, aliás, era casado com Mariana do Carmo Inglesa Espanca, alcunhada “A Loura”, “A Toscana” (que morre em 1925), e que lhes batiza e cria as crianças, sendo Florbela quase 03 anos mais velha que o irmão. Também Apeles é, como Florbela, dito “filho ilegítimo de pai incógnito” na certidão de batismo, sendo que ela somente será perfilhada muito depois da sua morte, em 13-6-1949, quando o velho Espanca, com 83 anos, acaba cedendo aos adversários da poetisa, que empunhavam tal fato como entrave moral ao erguimento do busto em sua homenagem no Jardim Público de Évora – quase 20 anos após a sua morte.

Homem excêntrico e muito senhor de si, independente e livre de maneiras, republicano no tempo da **Monarquia**, João Maria Espanca (que

viveu com a mulher legítima sob o mesmo teto em que coabitava com a empregada **Henriqueta de Almeida**, com quem se casa, em 04-7-1922, depois que se divorcia de Mariana em 09-11-1921) – nunca se importou em formalizar a situação dos dois filhos porque desprezava a oficialidade, tendo-os criado com todo o esmero, sustentando-os e apoiando-os nas decisões. Sujeito muito viajado (andou pela Espanha, Marrocos, França, tendo até naufragado no Mediterrâneo), ganhava a vida como antiquário, também como exibidor do “Vitascópio de Edson”, como pintor, como fotógrafo-proprietário do estúdio “Photo Calypolense”. Florbela, sempre graciosa, precoce e inteligente, escrevendo desde muito cedo os seus versos, é seu principal modelo (basta ver o número exorbitante de fotos que dela restaram), seu xodó, seu orgulho, e recebe todo mimo – ela mesma se intitulando a sua “Bebé querida” (carta de 10-11-1915).

Florbela frequenta, em Vila Viçosa, o colégio (em que Dona Leocádia Reis é sua mestra) e a escola secundária (do “Professor Romeu”) e, quando segue para o Liceu em Évora, a família a acompanha para lhe dar apoio doméstico. Sob a autorização do pai, ela usa capa e batina; é o pai quem intercede a seu favor quando se dá o caso de “José” (o rapaz de posses que ela conhecera na Figueira da Foz, a quem a mãe proíbe a convivência com ela; o João Martins da Silva Marques, que vai tornar-se Professor da Universidade de Lisboa, Diretor da Biblioteca Nacional e Diretor da Torre do Tombo). Aliás, o pai Espanca interfere e se põe em campo a cada vez que a filha recorre a ele; emancipa-a para que se case, como é da vontade dela, com Alberto de Jesus Silva Moutinho, no dia do aniversário (08-12-1913); ajuda o casal a se manter depois que eles retornam de Redondo para Évora; continua a sustentá-la quando ela vai estudar na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa; toma a frente, a pedido dela, do cumprimento do divórcio entre ambos; subsidia a edição de seus dois livros publicados em vida (o segundo tem como editor Francisco Lage). E quando, depois de sua morte, a obra de Florbela explode num verdadeiro boom editorial, ele só possuirá os direitos autorais dela (então, em poder de Mário Lage), automaticamente, aquando da perfilhação – direitos que Henriqueta de Almeida, uma vez viúva, herdará. No entanto, o parecer de Agustina é o de que Florbela, amando muito ao pai, faz de tudo para contrariá-lo. De maneira que a mãe Antónia da Conceição seria apenas um pretexto para Florbela impingir ao pai o “castigo” por havê-la abandonado depois do nascimento de Apeles, e assim Bela toma “a aparência, adopta o seu carácter, comete talvez os mesmos erros e até os ultrapassa: isto para obrigar o pai pela injúria que lhe faz, para exercer nele represália”. Mas não se pode censurar a atenção do pai para com ela, muito embora por vezes, em épocas de crise, em que se sente preterida, injustiçada ou rejeitada, ela reclame a Guimarães, nas suas missivas, do pai e de Apeles. E também não à dedicação de sua madrastra e madrinha Mariana, e nem mesmo

o carinho e as atenções de Henriqueta – para com ambos os filhos do marido. Todavia, tudo indica que Florbela se ressentia da potência maternal de sangue, que parece buscar na sua poética, reencontrando-se por vezes no “fruto amargo das entranhas/ dum lírio que em má hora foi nascido”, sobretudo na “**dor**” e na “mágoa” (motivos que ela transforma em força produtiva e artística, como matéria-prima privilegiada dessa específica escrita de mulher), na própria dubiedade da sua origem, ou então, num arrojo de autoenaltecimento – que inclui os dons da sedução, do **erotismo**, toda uma imagética aristocrática (Princesa, Sóror, Esfinge etc) que conflui para uma espécie de *Mater Redentrix*, enfim, para os dotes com que também se têm explicado o seus ditos “**narcisismo**” e “**donjuanismo**”.

Além do talento ímpar, a criação que lhe foi destinada de liberdade de modos e de pensamento, muito contribuiu para que Florbela se tornasse uma exceção feminina no contexto histórico em que viveu. Divorciada duas vezes e detentora de três casamentos, com um histórico de súbitas e desenfreadas paixões, ela se dizia atea e nietzschiana. Quando Battelli lhe propõe a ensinar italiano, de que se ressentia não saber, ela lhe responde (26-8-1930) que quer mesmo é “desaprender” tudo o que sabe, e o que quer mesmo é “não saber”. E se declara deveras uma anarquista, no sentido mais comum do termo: inconformada, crítica, questionadora, desafiadora, uma “pantera” selvagem munida de ironia e do célebre desdém com que neutralizava todo o seu derredor.

E não há dúvidas de que sua ousadia desafiava deveras os costumes da época. Consta na crônica de Évora que, um dia, ela teria sido “apedrejada” no Jardim Público por usar saia-calça. Agustina aventura, baseada no testemunho de Judith Sanches de Miranda, contemporânea de Liceu de Florbela, que ela usava também o dito “entravé”, a tal saia justa que a “obrigava a passinhos miúdos”, o que levava o Reitor do Liceu a censurá-la pelo “passo de dança que contribuía para que ela chegasse com atraso às aulas”... No Porto, quando ela lá chegou para viver com o terceiro marido, trazia, no entanto, uma bagagem, “uma história mais assustadora”, que compreendia os dois divórcios, os três maridos, dois livros de sonetos e “um sem número de peripécias galantes e de amantes indigitados”. Agustina informa que Bela ficara conhecida no Porto como “a Espanca do Lage”. Diante da complacência do marido (que apenas reclamava que um dia teria de ir buscá-la, por isso, ao hospital), ela sai sozinha a qualquer hora da noite, desafiando a tragédia. Tem acessos de cólera e de exibição, e segundo Agustina, numa noite em que se sentia muito encalorada, não pestaneja e fica nua sobre a mesa da sala de jantar, para espanto absoluto da sogra, sempre “em sobressalto com aquela hóspede indesejável...”. Durante seu relacionamento com Guimarães, ela fora sozinha com uma amiga, na calada da noite de Lisboa, à Baixa, na véspera de queda de um Ministério, espiar os

acontecimentos. Segundo Guimarães, Bela correria grande risco de vida, ao que ela revidara considerando que para ser “jornalista” teria de praticar tal insensatez com certa periodicidade... O fato é que essa “pantera” era bem estrangeira para os modos portuenses. Ela vinha talhada pela criação paterna e pela cultura alentejana. E, desta, trazia no sangue e nos versos, o seu folclore, com o seu tanto de oralidade, de **panteísmo**, de sentimento telúrico, de animismo, de bravura, de ufanismo, de alegria nostálgica, de amizade pelos animais. De modo que não é gratuito que **Vitorino Nemésio** a denomine de “Musa”, de “próprio *genius loci* errante das planícies” alentejanas, e que **Manuel da Fonseca** (1941) a tenha gravado definitivamente como uma entidade oracular, como uma irmã da utopia, como aquela que nunca abandonou a **charneca**, seus desvalidos, os malteses, os ceifeiros, os campaniços leais - e que anda, ainda hoje, pelas estradas do Alentejo.

São muitos os nomes dos bichos domésticos com que convive e que desfilam na epistolografia, para além dos simpáticos macacos de Apeles. Ela sempre se fazia acompanhar de cães e gatos: há uma foto sua de menina (que, no entanto, ainda carece de comprovação de autenticidade) com um espremido gato branco no colo – de puro amor! Florbela chegou mesmo a ter criatório de galinhas e de coelhos na época do casamento com Guimarães. Milburges Ferreira Teixeira, a querida Buja, informa que a amiga era muito alegre e viva, capaz de grandes energias e ao mesmo tempo de soçobrar por um nadinha, de psicossomatizar e cair de cama doente por tempo indeterminado. E que seus poemas eram, primeiro, escritos no cérebro, na memória, de oitava, trabalhando os sons (as sílabas e rimas durante dias) no ouvido, e escorrendo o poema, depois, direto para o papel. De repente, no meio de uma conversa, dizia ela – “dá-me cá um papel!”. E o registrava ali.

Muito embora seja enaltecida pela prática singular do soneto num tempo em que caía em desuso, Florbela começou escrevendo quadras, passando depois para o alexandrino e para o soneto decassílabo, em que se firmou desde a primeira obra publicada. Sua poética arrebatava o leitor pela musicalidade encantatória que emana, como se fosse deveras escrita para ser lida em voz alta, submetendo-o a outras leis de significação para além da pura semântica. O jogo erótico entre o mostrar e o esconder (emblematicamente inserido nos títulos de *Charneca em Flor* e *Livro de “Sóror Saudade”*, por exemplo, e que formalizam as duas grandes forças da sua amorosa poética), a concepção mítico-mágica do mundo, a intimidade secreta da conversa travada entre o emissor e o receptor do poema (que o acumplicia), uma espécie de lúdica de sedução, que se vale de uma fala bivocal de grande astúcia, de cunho camaleônico; a atualização da cantiga d’amor e d’amigo, que compreende também um recurso semelhante ao do “aparte” medieval, bem como do remanescente desafio ou da adivinha popular; o poema enquanto verdadeira

armadilha para aprisionar o amado – são todas formas criadas pela sua perspicácia literária única. A tópica do aguardo do **Prince Charmant** que jamais chega ou que, aportando, não é quem se esperava ser (enfim, a temática do permanente desencontro) – é a linha central da sua obra.

Seus contos (seis de *O Dominó Preto*; oito de *As Máscaras do Destino*, para além de outros cinco esparsos) se detêm sobre a constante do **feminino**. Sobre diversos tipos de mulher em litígio – a casta, a parente, a aventureira, a cortesã, a misteriosa, a marginal, a poetisa, a amante, a esposa –, em conflito com o mundo e com a ilogicidade dos preconceitos que vigoram. Também se embrenham pelo regionalismo alentejano, invocando a força telúrica, e, sobretudo, no livro em **memória** de Apeles (que transborda a perda, o luto, o mau agouro), a presença da **morte**. Agustina Bessa-Luís acha que Florbela escreve contos “formais” apenas para ignorar o seu formidável gosto de desagradar – e os críticos parecem unânimes em considerar que há um “retardamento” da prosa de Florbela diante do brilho da sua poesia. No entanto, há nos seus contos uma espécie de impressionismo paisagístico, uma leitura da alma das coisas, uma concepção analógica da vida universal, que levam a situações de premonições, suspenses, predições, muito embora por vezes descambem para a estereotipia, para notas moralizantes, para um certo ranço de estrato burguês piegas. Há, no entanto, contos primorosos como, por exemplo, “À margem dum soneto...” e “O resto é perfume...”, sem nomear a peça “Carta da Herdade”, que é uma pequena obra-prima.

Pelo que se conhece da sua biografia e da sua literatura insurrecta, não é à toa que, sobretudo após a sua morte “herética”, o Salazarismo (que proibia o uso da palavra “suicídio” pela imprensa) a tenha visado como uma “mulher inconstitucional”. Dessa maneira, tentava evitar a divulgação da sua obra (que “sabotava” o regime político) e interditar as homenagens que o nascente feminismo (desbaratado pela extinção de suas associações diante do Estado Novo), para além dos pensadores progressistas e dos leais admiradores da poetisa – procuravam promover. Florbela já fora perseguida e vilipendiada em vida, mas mais desapiedadamente o será quando morta. O jornal católico *A Época*, em 1923, já lhe havia exigido que purificasse com “carvão ardente” seus “lábios literariamente manchados” porque *Livro de “Sóror Saudade”* era “desmoralizador”. Na correspondência com o segundo marido, por diferentes vezes ela reclama ter sido alvo de infâmias e calúnias “que o mundo tem em reserva para os orgulhosos que o desprezam”; que a sua independência sempre fora confundida com ausência de tutela masculina, e que ela sofrera diversos assédios sexuais, tendo ouvido “tudo quanto a uma mulher perdida se não diz” (12-4-1920).

Por outro lado, a detração *post-mortem* é tão pesada, que ocorre mesmo quando lhe queriam prestar vênias. Exemplo disso é a execrável cena de exumação do seu corpo em 16 de maio de 1964, do Cemitério de Sendim

em Matosinhos para o de Vila Viçosa, quando seu derradeiro marido Mário Lage aquiesce em oferecer seus restos mortais como “souvenirs” a seus seguidores. Ou como quando um “senhor de Leça das Palmeiras” teria subornado um dos coveiros da ocasião para obter “reliquias” de Florbela – alguns dos ossos dela que ele colecionou (segundo informa o escritor Mário Cláudio numa entrevista sobre a poetisa no “Ler mais e melhor Florbela Espanca”). Ou quando seu querido amigo **José Emídio Amaro**, para desmanchar as proibições de erguimento do seu busto no Jardim Público de Évora (e das várias tentativas para que este então fosse alçado em Matosinhos ou em Vila Viçosa), procura convencer os adeptos do Salazarismo de que Florbela sempre fora afeita [sic!] ao Estado Novo...

Mas justo os impedimentos morais e políticos à consagração da poetisa possibilitaram a manifestação de pareceres e posições bastante firmes, originais e rigorosos a favor da sua obra e da sua imagem, por eméritos intelectuais e escritores de então, tais como: José Régio, João Tendeiro, **Jorge de Sena**, Vitorino Nemésio, Manuel da Fonseca, **Mário Mota**, **Lopes Rodrigues**, Mário Beirão, Artur Tojal, José Gomes Ferreira, Mário Sacramento, José Carlos de Vasconcelos, para além de uma lista imensa de mulheres, tais como Theresa Leitão de Barros, Maria Alexandrina, Aurora Jardim, Hortense de Almeida, Aurélia Borges, Maria da Graça Freire, Emília de Souza Costa, **Fernanda de Castro** e, outras tantas, mais posteriormente, como Agustina Bessa-Luís, **Yvete K. Centeno**, **Natália Correia**, **Hélia Correia**, **Adília Lopes** etc. Para além dos incontáveis estudiosos brasileiros – não esquecer que a primeira ordenação bibliográfica da obra de Florbela foi elaborada por um brasileiro (**Carlos Alberto Ianonne** em 1965/1967, em *A Cidade de Évora*); portugueses (dentre os quais se destacam **Claudia Pazos Alonso**, Ana Luísa Vilela, **José Carlos Seabra Pereira**, **António Cândido Franco**, **Helder Macedo**); estrangeiros atuais (dentre os quais se destacam Anna Koblucka, Concepción Delgado Corral, Livia Apa e Chris Gerry) e dos óbvios Guido Battelli, **Celestino David**, **Carlos Sombrio**, **Túlio Espanca**, **Maria Alexandrina**, **Aurélia Borges** – sem falar na atuação dúbia de **António Ferro** que, tendo aderido à causa, dela se escapuliu depois de abduzido pelo Salazarismo de que, segundo Orlando Raimundo, teria sido ele o próprio “inventor”... E, isso, sem referir as antologias poéticas em homenagem à poetisa ao longo dos anos de luta pelo seu ingresso na história literária; a recuperação da figura de Florbela pela Igreja Católica, após o 25 de Abril (recuperação suspeita, aliás, porque, para tal pretende “perdoá-la” pelo dito “demérito”); a publicação dos **espólios** descobertos na década de oitenta; e o tipo de manipulação que a edição do empresário português **Rui Guedes** pôs em vigor para alcançar outro boom editorial. A estratégia mercadológica do empresário consistia em questionar a fidedignidade da obra já publicada de Florbela, lançando a suspeita e a especulação como

ingredientes atrativos para vendagem. Os chamados para publicidade da edição insinuavam que teria havido muita “interferência alheia”, a ponto de terem modificado fundamentalmente a obra original; que intelectuais da estatura de Raul Proença teriam “mexido” nos versos da poetisa. Ao mesmo tempo, a pressa em dar gradativamente ao público cada um dos 6 volumes (para além de 02 complementares, um deles de *Fotobiografia*, e o outro de biografia e bibliografia, o chamado *Acerca de Florbela*, ambos de sua própria lavra), levou o editor a erros gravíssimos de estabelecimento de textos, pois que os poemas inéditos, publicados pelo empresário, constróem uma ordem aleatória (dita “cronológica”), conferindo datas a poemas que não as têm! Assim, peças escritas num ano acabam por pertencer a volumes que não lhe dizem respeito; reconstituições de projetos esquecem-se de inserir poemas concernentes; as páginas arrancadas anteriormente ao caderno inédito não são levadas em conta. De modo que há, por exemplo, pelo menos um poema resultante de fragmentos de dois outros diversos, só porque acabaram contíguos depois do desaparecimento das folhas entre ambos. Dados essenciais das diversas correções de poemas foram omitidos, tais como as rubricas dos responsáveis pela respectiva interferência e que se encontram, no entanto, expostas no material inédito depositado na Biblioteca Nacional e que, na referida edição, ficam atribuídas a outra pena. Enfim, um sem número de irregularidades filológicas e ecdóticas, para além da má-fé, foram perpetradas pelas edições do empresário, ludibriando não apenas os leitores mas os próprios estudiosos que participaram da edição e aos quais o empresário fornecera, de segunda mão, os inéditos. Escapam disso os excelentes, bem informados e competentes prefácios de José Carlos Seabra Pereira, contidos na referida coleção.

A tais despropósitos **Maria Lúcia Dal Farra** responde com a publicação do caderno inédito *Trocando Olhares* pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, em 1994, edição que se impõe, de propósito, como um desagravo e “como um acto público de repúdio à referida publicação”, e que clama por uma “entidade internacional que zelasse pela necessária ética no tratamento da obra dos escritores mortos (visto que os vivos ainda possuem meios de se defenderem) e que pusesse ordem na posteridade”. Por semelhante ótica, pode-se constatar, nessa Florbela Espanca que resultou de todos esses tropeços da lavra de diversa gente, o retrato (em termos toscos e ainda em progresso) dos mecanismos de construção da imagem mediática. Apropriada por diversas mãos e ideologias, a figura da poetisa reflete bem o comportamento da então emergente indústria cultural portuguesa, notadamente na ansiedade em transformar a literatura em mercadoria. A própria Florbela, que havia intuído o mecanismo primário dessas regras, já tinha ajuizado, em carta a Luís Emídio Amaro (19-2-1928) que poderia ter obtido uma posição de destaque no cenário português da época, mas que, ao

contrário, tudo desdenhara – “as homenagens baratas e os clamores do rebanho” – sem se preocupar “com o sucesso, com o mercado, com a publicidade, coisas imprescindíveis para quem quer vencer”. Optara pela reserva e pela discrição, escolhera evitar a exposição pessoal, pois que sempre buscara preservar a sua vida íntima como “num sacrário”, reduzindo-a ao essencial – aos amigos e afeitos, visto que nunca fora dada a concessões e a cabotinagens. Infelizmente, foi justo o inverso o que ocorreu depois da sua morte. O amigo retardatário, o Professor Guido Battelli (que ela conhecera no seu derradeiro ano de vida), que havia investido na edição de *Charneca em Flor*, uma vez que, decidido o livro, se encontrava órfão da autora e com a obra no prelo (em meio à especulação sobre a morte dela, impedida a imprensa de proferir a palavra “suicídio”, sobretudo, diante da família religiosa do viúvo) – fomenta a curiosidade acerca das circunstâncias envolvidas, mercê de uma série de artigos que espalha pelos jornais, graças, também, às diligências muito bem intencionadas dos admiradores da poetisa, que se põem em campo em igual campanha. De maneira que a edição póstuma obtém uma rápida vendagem e mais outra e outra, e Battelli se aproveita da ocasião para publicar tudo o que encontra da amiga, bem como para reeditar a obra já conhecida. E é então que a mensagem “leia a obra para conhecer a vida (e [sic!] as razões da morte)” passa, subliminarmente, a insuflar o consumo da mercadoria em pauta, pois que se apoia nessa equação grosseira, simplificadora e simplória: vida e arte são... o mesmo!

Claro está que, na contramão dessa massificadora geringonça de ídolos desencontrados, o interesse artístico pela obra e imagem da poetisa se fez notar não só por meio de escritos e ensaios críticos, mas também através de obras cinematográficas, curtametragens e teatrais, romances, novelas, biografias, artes plásticas, exposições, recitais, música popular e erudita, happenings, mostras, interferências, instalações etc – expedientes de a Arte responder às investidas do mercado, enfrentando-o à sua maneira, mesmo que se obrigando a assimilá-lo nas suas leis de produção e dentre os seus ditames. É o que explica, hoje em dia, a existência das diferentes poetisas de que a obra de doutoramento de Jonas Leite se ocupa, intitulada *De Florbela às Florbelas: do Mito Literário à Invenção de Uma Personagem-Escritora*, defendida em 2018.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.
AMARO, José Emídio; ABELHO, Azinhal, *Cartas de Florbela Espanca*, Lisboa, Edição dos autores, 1952.
BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
BORGES, Aurélia, *Florbela Espanca e sua obra*, Lisboa, Ed. Expansão, 1946.

DAL FARRA, Maria Lúcia, *O Affaire Florbela Espanca*, in, ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Matins Fontes, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudos introdutórios, in ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto (contos, cartas, diário)*, organização, apresentação e estudos introdutórios de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia, *De Florbela para Pessoa. Com Amor*, in DAL FARRA, Maria Lúcia, *Terceto para o Fim dos Tempos*, São Paulo, Iluminuras, 2017, pp. 79-86.

DAVID, Celestino, O Romance de Florbela, in *A Cidade de Évora*, n. 15-16; n. 17-18, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1949.

ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, organização, notas e estudos introdutórios de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, INCM, 1994.

ESPANCA, Florbela, *Perdidamente: Correspondência Amorosa 1920-1925*, organização, notas e estudo introdutório de Maria Lúcia Dal Farra, prefácio de Inês Pedrosa, Porto, Quasi/Câmara Municipal de Matosinhos, 2008.

FONSECA, Manuel da, Para um poema a Florbela, in FONSECA, Manuel da, *Poemas Completos*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, pp. 123-135.

GUDES, Rui, *Acerca de Florbela*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza, *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade), Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2018.

LOPES, Norberto, “Florbela, escolar de Direito”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 14-11-1981.

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho, *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva*, Tese de Doutorado, Rio Grande, Universidade Federal do Rio Grande, 2018.

NEMÉSIO, Vitorino, Florbela, in *Diário Popular*, Lisboa, 29-6-1949.

PEREIRA, José Carlos Seabra, A Face Bela do Impulso Estranho, in ESPANCA, Florbela, *Obras de Florbela Espanca*, vol. I, Lisboa, Presença, 2009, pp. 11-49.

PEREIRA, José Carlos Seabra, Os contos de Florbela (introdução), in *Obras de Florbela Espanca*, vol. III, Lisboa, Presença, 2011, pp. 11-22.

RAIMUNDO, Orlando, *António Ferro: O Inventor do Salazarismo (Mitos e Falsificações do Homem da Propaganda da Ditadura)*, Lisboa, Dom Quixote, 2015.

RODRIGUES, Lopes, *Nótulas florbelianas*, Matosinhos, Papelaria e Tipografia Leixões, 1956.

SILVA, Fabio Mario da, *Da Metacrítica à Psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*, Dissertação (Mestrado em Estudos Lusófonos), 2008, Évora, Universidade de Évora, 2008.

Maria Lúcia Dal Farra

ESPANCA, FLORBELA (OBRA)

“Um livro somos nós, eu bem o sei...” - eis uma convicção determinante que **Florbela Espanca** modula em repetidos versos e desabafo epistolares com alcance metaliterário. Assim induzia que a sua obra não se quereria compreendida à margem da breve vida amargamente perturbada por três experiências matrimoniais infelizes e por paixões malogradas, pelos abalos de abortos espontâneos e pela frustração do anseio de **maternidade**, pela túbida fixação emotiva no irmão **Apeles** e pelo desastre brutal que o vitimou, pela debilidade da saúde que se manifesta pelo menos desde 1917 até se agravar em doenças várias e na neurose galopante.

Julgando-se incompreendida e afectivamente desamparada, Florbela ressentia-se também de ambientes adversos à sua invulgar idiossincrasia e ao irridentismo ético-social da sua trajectória existencial. De igual modo, sendo embora notório, a partir de 1915, que se empenha na divulgação da sua obra, e apesar das relações de amizade com um ou outro escritor menor (**Américo Durão**, José Schmidt Rau, Bourbon e Menezes), nunca a escritora se viu integrada em algum grupo literário, nem solicitada a colaborar em qualquer periódico de primeiro plano; e às dificuldades para encontrar editor juntou-se a parca ressonância que, sem embargo de um artigo de **Fernanda de Castro**, a sua obra alcançou antes do **suicídio**. No entanto, os primeiros livros de poemas florbelianos esgotaram-se com rapidez; e, afinal, todas aquelas condições negativas vão contribuir para valorizações hiperbólicas na recepção tardia de Florbela, convergindo afinal com uma estratégia textual tão pulsional quanto eficaz (e que redimensionou o **donjuanismo feminino** sublinhado por **José Régio** e **Jorge de Sena**).

Assim Florbela Espanca vem a constituir-se em **mito literário** neo-romântico — através e para lá das qualidades e das limitações da sua obra, da cotação de sonetista, da afirmação de um destino no **feminino** (ou, como sintomaticamente evidenciaram **Agustina Bessa-Luís** e **Natália Correia**, de uma libertação feminina do imaginário subliminar). Se a configuração desse mito pessoal não exclui os recorrentes riscos de **Kitsch** que os condicionamentos socioculturais favoreceram na personalidade literária de Florbela, na poesia e na narrativa, por seu turno essas limitações culturais e literárias não impedem um incomparável efeito de irridência feminina e um impressionante poder de afirmação, uma capacidade rara de abalar o leitor com uma singular e irrecusável presença (feita de ardor e predestinação, de volúpia e pressentimento).

Com efeito, à ilharga da crise modernista de descentramento do sujeito (“Ó pavoroso mal de ser sozinha! Ó pavoroso e atroz mal de trazer/ Tantas

almas a rir dentro da minha!”) e da estratégia modernista de desmultiplicação alteronímica do discurso, Florbela leva por diante um processo de resistência e construção do eu excepcional como princípio e fim do dito e do feito em cada lance (“Sou eu! Sou eu!”), experimentando e concedendo justificação à **morte** – catalisadora dos dons do corpo que lhe está “prometido” e projectadora da sombra de amargura pelo “meu impossível” - e ao **amor**, que é também processo de objecto indefinido, meio de realização extraordinária do eu em nova e móvel fronteira do humano, na fruição egótica do prazer ou na fungível experiência da união com o outro. Doravante, o irredutível poder de afirmação de Florbela será a incoercível aura poética – ora desencantada, ora expansiva, ora em queixa, ora em fúria – desse eu que se bate contra as vicissitudes da sua contingência e sobretudo contra o risco de passar “na vida incógnito” (como o “Aqueloutro” de **Mário de Sá-Carneiro**), contra as ameaças de banalização e silenciamento da sua *persona*, contra as engrenagens (literárias, culturais, sociais) de uma subalternização que nem sequer alcançasse a notoriedade maldita que o ostracismo ou a condenação podem trazer.

Por consequência, o que o leitor sente abalá-lo é uma irrecusável presença, feita de ardor e predestinação, de destino e desejo de ser – e que na derradeira fase de expansão lírica, animada de autoconfiança nos seus dons poéticos e segura dos seus efeitos emancipantes, se liberta dos lisonjeiros enleios das figurações de “monja” ou “princesa/castelã” exilada do domínio do real (que, imersos no comum imaginário neo-romântico, poemas de Américo Durão e de **João Botto de Carvalho** lhe haviam atribuído e que a sua própria obra acolhera). Esse poder de afirmação exerce-se por via textual, mas excede a imanência dos seus meios simbólico-verbais e implica a indistinção ou a permuta entre a Florbela/autor empírico e a Florbela/autor textual/sujeito lírico; e esse eu florbeliano diz-se sob o signo de um impulso “estranho” - qualificativo com recorrência estruturante no idiolecto da escritora, na sua poética vivencial e na sua exibição discursiva.

Mercê desse poder, Florbela gera um mito pessoal que, além de condicionar a leitura da sua poesia, lhe permite existir e valer como entidade poética mesmo para aqueles que mal lhe lêem os textos e lhe permite ainda intervir como modelo poético e actuar como signo literário na obra de outros autores. Assim foi sendo transposta em motivema ou símbolo de poemas líricos, desde a “Elegia” e outros hinos que logo em 1931 lhe dirige **Guido Battelli** até ao florilégio *Poemas para Florbela Dalma* que em 1950 compõe uma congregação ímpar de autores e até ao famoso “Para um poema a Florbela” de **Manuel da Fonseca**. Mais tarde foi sendo reconfigurada em personagens e episódios de ficção dramática e narrativa, em peças teatrais como *Florbela* de **Hélia Correia**, *Bela-Calígula* de **Augusto Sobral**, *A Primeira Morte de Florbela Espanca* de **António Cândido Franco**, e em romances como *Ela é apenas Mulher*

de Maria Archer, *Aparição de Vergílio Ferreira*, *O Último Amante de Teresa Veiga*. Por fim, torna-se vítima propiciatória, mas também resiliente, em aliantes e ardilosos ritos de *nonchalance* pós-moderna, como de **Adília Lopes** em *Florbela Espanca espanca* (1999).

Quando, em 1919, sai o **Livro de Mágoas**, já havia anos que Florbela Espanca vinha manifestando a vocação criativa, intensificada desde 1915 com o grande caderno de poemas e alguns contos intitulado **Trocando Olhares**, que abarca projectos vários de livros (*Minha Terra, Meu Amor, O Livro d'Ele...*); e, em 1916, integra-se no apoio de intelectuais e escritores à entrada de **Portugal na Primeira Guerra Mundial**, com os poemas de mais um livro malogrado (*Alma de Portugal*). Após a publicação do **Livro de “Sóror Saudade”** (1923), só saem esporadicamente em jornais e revistas poemas de composição anterior; mas em 1927 ultima os livros de **contos O Dominó Preto** e **As Máscaras do Destino** e, em 1929, o terceiro livro de sonetos, **Charneca em Flor**. Todos aguardarão por edição póstuma. Em 1931, graças a Guido Battelli, **Juvenília** e **Relíquias** vêm alargar o acesso ao *corpus* poético de Florbela Espanca. Porém, só mais de meio século após a sua morte surgirá a edição global dos seus versos e contos, das **cartas** e do **Diário do Último Ano**.

A soberania do eu — ora pujante, ora frágil, sempre intranquilo e convicto — polariza naturalmente uma poética neo-romântica e norteia a relação constitutiva da obra de Florbela Espanca com as tendências estético-literárias do seu tempo, mantendo-a à margem do movimento modernista de *Orpheu*, mas fazendo-a antecipar boa parte da estética presencista de “literatura viva”, com a estratégia de sinceridade e com o psicologismo do “ser conflituoso”, e manifestar afinidades com o Segundo **Modernismo**.

De facto, Florbela Espanca parte de uma situação literária compósita, em que o **Decadentismo** predomina sobre as compensações emotivas do **Neo-Romantismo** lusitanista. No cerne dessa situação (em que a exemplaridade de **António Nobre** irá sobrepujando as influências de **Camões** e de **Antero**, de **Eugénio de Castro** e de Pessanha), reside o que constituirá o ponto de convergência de *Livro de Mágoas*: a emergência de uma vocação poética maldita, abismada no autodesconhecimento e siderada perante a fatalidade que parecia pairar sobre ela e a sua poesia vibrátil e languescente, soturna e ansiosa, ufana e dolorida, a um tempo evasiva e apelativa.

Depois, enquanto nos contos e no breve diário tece curiosas modulações da aventura romântica de malogro do Eu absoluto (inscrita nos roteiros da insatisfação e nos registos da derrota passional), Florbela Espanca pode parecer inclinada a acentuar em poesia os traços expressivistas e pitorescos do Neo-Romantismo lusitanista, a chamar a si o prestígio do “país do Vago” e das intuições sentimentais, bem como os intuitos prospectivos e projectivos da “noite a alvorecer” do Neo-Romantismo saudosista. Mas, em verdade,

predominam outros caminhos de ultrapassagem da crise decadentista e a poesia de Florbela Espanca reformula o seu mito pessoal e feminino nas tendências jubilosas, sensuais e hedonistas do Neo-Romantismo vitalista.

Logo em 1923, quando com o *Livro de “Sóror Saudade”* (metamorfose do projectado *Claustro das Quimeras*), dando voz ao incoercível desejo de ser do eu feminino, Florbela Espanca alcança superior estágio na criação literária do mito pessoal, ressalta novo dramatismo egótico, reflectido em anáforas, polissíndetos e exclamações (cf. “O meu mal”, “Princesa Desalento”); e a atracção amorosa assume diferente feição erótica (cf. “Tarde de mais”, “Crepúsculo”, “Renúncia”, “Horas rubras” e “Sol poente”). Certos sonetos rumam à reconfiguração vitalista em ser de desejo, com potencial cada vez mais subversivo. Nesses poemas, corpo feminino e entorno físico empolgam-se em transmutação pletórica, álaque e hedonista, da passionalidade amorosa. Outros poemas acalentam já uma condição existencial e um imaginário opostos aos de *Livro de Mágoas*, sob um impulso vital de potencial cada vez mais subversivo, até à indefinição em que o soneto “Prince Charmant” envolve a meta visada pela insatisfação erótica (“Nunca se encontra Aquele que se espera!...”) e até ao remate desassombrado do soneto “A Vida” (“Amar-te a vida inteira eu não podia”). Doravante, a avidez passional prevalece-se dos dons do “corpo prometido à morte”, fortalece-se com a convicção camonianiana de que o amor tem a sua ética peculiar e cumpre-se, não na apologia ideológica da emancipação do desejo, mas sim na ébria experiência do desejo emancipante. A explosão vitalista e a rebeldia voluntarista revelam-se insustentáveis, desde o poema “Alentejano” a “Que importa?”, desde “O nosso mundo” até aos acentos titânicos de “Exaltação”.

Após a publicação do *Livro de “Sóror Saudade”*, quase só saem esporadicamente poemas florbelianos de composição anterior ou de circunstância, em revistas e jornais mais ou menos cotados de **Lisboa e Porto (Europa e Civilização, O Primeiro de Janeiro e Portugal Feminino)** e em folhas de província como *Dom Nuno*, de **Vila Viçosa**, ou *Diário de Coimbra*. Mas, tendo-se tornado entretanto tradutora de novelística sentimental francesa, por 1927 a escritora trabalha na composição de um livro de contos *O Dominó Preto*, cuja conclusão se vê postergada intempestivamente pela inadiável catarse do abalo sofrido com o suicídio do querido irmão Apeles através da redacção de outra série de contos, *As Máscaras do Destino*. O *Dominó Preto* quedará inconcluso (e inédito até 1982); e *As Máscaras do Destino* só chegarão aos prelos em 1931, logo após a morte da autora. Em contrapartida, Florbela Espanca enche o segundo lustro da década de 20 com fecunda e renovadora produção de sonetos, que virá a lume também em 1931, no terceiro livro por ela mesma preparado desde 1929, sob o título *Charneca em Flor*, e logo depois, na recolha de *Relíquias*, postumamente organizada por Guido Battelli.

Com epicentro no soneto “Interrogação” surge em *Charneca em Flor* uma turbulência movida pela disposição para tudo reconverter em ímpeto expansivo e galvanizante – cuja autenticidade lateja nas imagens emergentes e vai em busca de legitimação metaliterária em “Ser poeta”. Por consequência, os sonetos “Não ser” e “A uma rapariga” enveredam pela subversão do **imaginário** decadentista da laceração, da decrepitude e da morte; e o soneto “Eu” desdenha da autognose pretérita e desmonta os seus equívocos, para se confiar à despoletada “ânsia de viver, que nada acalma”, indissociável do gozo erótico (“... E a minha boca sobre a tua boca!”).

Então, o eu (feminino) liberta-se, torna-se extroversivo no entorno límpido e empolgante do “Alvorecer” e da “Primavera”. O processo de erótica hedonista, que passa pela premência de fruir o prazer gratuito no tempo fugaz que é o da existência terrena, concentrando o *carpe diem* numa variação feminina do tópico renascentista *collige, uirgo, rosas* (soneto “Passeio ao campo”), chega à vertigem de plenitude para lá do Bem e do Mal (até sem a conotação de má-consciência que o título “Blasfémia” ainda guarda em *Reliquiae*), no risco de perda de identidade “Mais alto”. Sonetos como “Primavera”, “Charneca em flor” ou “Panteísmo” cantam a comunhão de **natureza** e subjectividade na nova apoteose da energia vital e do desejo desinibido, ou a mais complexa “Volúpia” dos dons do “corpo prometido à morte”.

Aí Florbela nos lega uma poética e uma dicção inconfundíveis, que alto a inscrevem imorredoiamente no cânone das literaturas em língua portuguesa. Quase paradoxalmente, embora à margem da elaboração modernista da consciência explodida em crise epistemológica e *detachment* irónico, a estratégia comunicante (corpo, gesto, simulação dialógica, ênfase verbal e metagráfica) de Florbela Espanca não resulta assim tão distante da “emoção estrangeira” de **Fernando Pessoa** e da sua encenação alteronímica da “sinceridade traduzida”. Essa estratégia é a de exibição teatral do eu florbeliano em projecções de várias atitudes, que a colagem reiterada a elementos metafóricos ou simbólicos já codificados – castelã, monja, etc. – por vezes aproxima de *personae*. Aliás, embora a primazia da afirmação soberana do sujeito neo-romântico as faça reverter finalmente em simulacros de si mesma na luta conta a iniquidade do mundo empírico, da vida circundante, dos outros, não é menos verdade que a própria impulsividade genitalizante da poesia envereda, em paralelo ao descentramento modernista do eu, por um jogo de desmultiplicação de si mesma – “Esta... a Outra... e mais Aquela...” - que já permitiu ler Florbela como figura “Estilhaçada e plural, metáfora de si própria” (Cristina Cruz).

Como mostrou Helena Buescu, é uma identidade-fantasma que parece pairar sobre a discursividade da poesia de Florbela Espanca: “Sou talvez a visão que Alguém sonhou,/ Alguém que veio ao mundo p’ra me ver/ E que

nunca na vida me encontrou!”. Florbela aposta “na predicação arrebatada de um sujeito”, mas procede de forma que “esse sujeito se diluiu muitos, outros tantos nomes e descrições que, apesar de convirem à sua expressão, não lhe acrescentam por isso uma maior realidade”. Cifra-se em insatisfeita solicitação e solicitude do desejo de ser a afirmação florbeliana de um Eu feminino à beira do abismo contemporâneo em que o próprio mito se torna *imaginis umbra*. No entanto, continua viva na sua melhor poesia a grande energia do *mythos* – o poder de irradiação do nome: Florbela!...

Com intenção de mitificar a inspiração congénita de Florbela Espanca ou com o intuito de depreciar a sua estatura literária, tem-se talvez exagerado as limitações da sua cultura artística e da sua consciência estética. Ora, mesmo deixando de parte a correspondência epistolar, é iniludível que a sua obra de poesia lírica e de ficção narrativa patenteia o gosto da leitura e da música, convoca à função de motivemas ou de estilemas nomes sugestivos e prestigiantes de criadores artísticos, deixa entrever nessas escolhas uma orientação de inteligência e sensibilidade, e, sobretudo, de modo mais transparente ou mais velado, alimenta o seu corpo textual com abundantes presenças intertextuais que delineiam uma linhagem e uma parentela congenial. Por outro lado, quer pela preocupação com a unidade macrotextual na constituição do “livro” e na opção temporã e persistente pela forma exigente do soneto, quer pela mestria técnico-compositiva que nele revela (tal como antes na quadra de redondilha e paralelamente nos contos), quer pelos testemunhos que deixa de trabalho na autocrítica e no apuro de refundição dos textos, quer pela índole metaliterária de múltiplos poemas, Florbela Espanca dá provas de consciência estética e de moderna conjugação do dom gratuito com a vigilância artífica. É também daí que retira a inocultada ufanía da realização criativa em “letras de poemas nunca lidos” e o timbre de “Versos de orgulho” que reforçam a soberania do eu (“Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!”).

No plano da linhagem estético-literária, que Florbela pode partilhar com a parentela poética dos inícios do século XX, avultam duas figuras – uma, antiga, mas tutelar, que é a de Camões, e outra finissecular, antecessor na mitografia pessoal, que é a de António Nobre. De ascendente multiforme, em moldes mais previsíveis no caso do épico (e não restringido aos tempos do projecto de colectânea de exaltação patriótica e de mobilização cívica, intitulada *Alma de Portugal*), mas mais versátil e idiolectalmente assimilado no caso do lírico (e não apenas na sequência “É um não querer mais que bem querer” de *Charneca em Flor*), Camões inspira mesmo o rasgo estratégico do apelo ao leitor de destino colação, logo no limiar do *Livro de Mágoas*; e, como nas *Rimas* camonianas, esse apelo selectivo reverte em factor de configuração do destino do eu poético: “Este livro é de mágoas. Desgraçados/ Que no mundo passais, chorai ao lê-lo!// Somente a vossa dor de torturados/

Pode talvez senti-los... e compreendê-lo...// Este livro é para vós. Abençoados/ ... / Bíblia dos tristes.../ Ó desventurados,/ ...”

Na descendência camoniana e no panteão nacional dos vates de paixão noemática e de visitação da Morte, a figura de Antero de Quental marca também impressiva presença no canto de Florbela. A disfórica assimilação do legado romântico, mediada pela identificação agónica com Nerval e Antero, deixa-se envolver, sobretudo na fase juvenil e na primeira fase da maturidade (com *Livro de Mágoas* e *Livro de “Sóror Saudade”*), pela estesia de crise e pelos tópicos de pessimismo temático e de rebuscamento estilístico que no fim-de-século, sob a proeminência de Eugénio de Castro, haviam caracterizado o Decadentismo e haviam sido tentativamente superados pelo **Simbolismo**. Tal diapasão não obsta, todavia, a que o canto de Florbela se encontre com a lição de sugestividade contrária à dicção estridente, colhida no veio mais dorido e abatido na *Clepsidra*, ao mesmo tempo que o eu lírico feminino se deixa estimular ou coonestar por Camilo Pessanha na apóstrofe em busca de responsáveis pelo confisco dos seus bens ou pela condição de deserdada (“Mendiga”). É, porém, mais vibrante e assomadiço, quase agónico – de fogachos ardentes e quebras lamentosas -, o ânimo do seu canto, que chega a aproximar-se de Sá-Carneiro no pendor de contemplação narcísica, no complexo de incompleta realização e no anseio de mais além, ao mesmo tempo que na periferia do campo presencista a sua declamação do eu irridente e hiperbólico ilustra o cerne da malograda exibição “sincera” que o conflito subjectivo requer no Segundo Modernismo. Mas, em todo esse processo, o grande modelo do auto-reconhecimento e da maturação de Florbela Espanca é António Nobre – “o único que é para mim Poeta”, nos termos da epistolografia florbeliana. A figura poética do Só torna-se o duplo mítico da configuração lírica da sua ternura transtornada e da sua frustração gloriosa no trânsito das **primícias literárias** para a maturidade de *Livro de Mágoas* e de *Livro de “Sóror Saudade”*. Ao mesmo tempo, a sensibilidade alterada de Florbela depara também com um contexto neo-romântico a que a morte pressurosa poupou António Nobre e que ao eu lírico de *Charneca em Flor* encaminhará para outros rumos de reacção vital e de afirmação libidinal, mediante também outras relações intertextuais menores e uma importante “interlocução poética” (no dizer de **María Lúcia Dal Farra**) com Américo Durão.

É no breve *Diário* do último ano de vida que Florbela Espanca melhor traça, convocando tópicos da **memória** literária ocidental, o roteiro de insatisfação do eu. Como se não suspeitasse da auto-ironia amarga na contrafacção redutora do Eu absoluto (mas transcendental) inculcado por Fichte ao Romantismo e aos seus herdeiros na modernidade artística, serve-lhe de pórtico a convicção das potencialidades ilimitadas de afirmação e expansão do eu individual: “talvez [...] possa chegar – às infinitas

possibilidades do meu ser misterioso, intangível, secreto”. Surge, por conseguinte, a *Sehnsucht*, impulso de demanda inquieta de algo que haveria de viabilizar essa manifestação absoluta do eu – “qualquer coisa que anda longe: raio de sol ou reflexo de estrelas”, diz depois o *Diário*. Dinamizada pela *Sehnsucht*, essa aventura do eu, exponencial nas figurações do Poeta maldito (tópico dos versos do *Livro de Mágoas*), quer traduzir-se em *ethos* de superação heróica e elege geralmente para terreiro o amor, com o *donjuanismo* configurando a aproximação assintótica duma beleza arquetípica, em projecção erótica dum Absoluto afinal impossível.

Contudo, nem a *Sehnsucht* nem o seu investimento na ânsia amorosa estão ao abrigo da corrosão irónica, pois o sujeito do discurso de desejo retira da experiência desmistificadora as prestas lições de cepticismo. Florbela dá-lhe forma muito impressiva ao sabotar a imagem aquilina de alor e visão, desejo e potência - figura nuclear da exaltação eufórica nas correntes coevas do Neo-Romantismo português: “A águia será uma águia a valer ou simplesmente um milhafre? (...) Era simplesmente um milhafre...”. Em torno deste foco de frustração, a vida ambiente, com sua chateza e com a presumida mediocridade ou maldade dos outros estiola o ímpeto de superação; e, do contraste, febril mas coacto, entre a convicção íntima de um destino de excepção e o “tecido incolor” da existência interpessoal, resulta um desgosto de viver que parece afim do *spleen* baudelairiano: “*Attendre sans espérer* poderia ser a minha divisa, a divisa do meu tédio que ainda se dá ao prazer de fazer frases.” Este *taedium uitae* provoca, naturalmente, uma visão mórbida do tempo – “horas que se desagregam”, como lugar e factor do suplício arrastado, modo existencial em dessoramento. O eu dá-se conta disso e reage, isto é, entrincheira-se e insurge-se: “Não, não e não!” Essa insubmissão estava destinada a levar a reivindicação do individualismo neo-romântico e da sua ética da autenticidade a uma condição de egolatria; e, com efeito, a egolatria guinda-se em Florbela a manifestação cimeira da encenação literária sustentada no *Diário* por este postulado vivencial: “Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se *Eu sou Eu*?”.

A primazia dos pendores arracionais no confronto com a existência tem nos contos de Florbela Espanca um campo dilecto de manifestação. Trata-se da dimensão passional que sobreleva na erótica e nos afectos, com fortes injunções na volição e no conhecimento. O narrador de “Mulher de perdição” frisa bem o carácter duplamente incontrolável da paixão, enquanto impulso de fascínio e de desejo não motivado por uma ponderação racional dos atractivos do ser amado e enquanto fruto da dinâmica da fatalidade. Mas o amor torna-se arma de arremesso contra todos os agentes ou veículos que ameaçam normalizar o eu florbeliano e reduzi-lo à circunstância anódina, reconduzi-lo e circunscrevê-lo ao lugar-comum, quando ao invés esse eu só se

rege pela “sede de Infinito” que particulariza o “Ser Poeta”. Nos contos de *O Dominó Preto* e de *As Máscaras do Destino*, essa vocação de inexequível plenitude recebe configuração quimérica, de acordo com a sensibilidade neo-romântica – impressionável, frágil e ansiosa de compensações – que tende a determinar a mundividência. Aí, quando fulguram “mil nadas em que se compraz o amor partilhado e feliz”, é porque os protagonistas se lançam, por um tempo, no devaneio da “aventura inverosímil à força de prodigiosa”; julgam-se, então, felizes, mas “como a vida proíbe que se seja”. Esse reinado efêmero da quimera não equivale a branda variante lusitana da “mentira vital” que Ibsen difundira pela Europa, o dramaturgo Ibsen a quem Florbela por vezes se refere. Como deixa inferir o trajecto das personagens e como exprimem as considerações incontinentes do narrador para o pobre canteiro de “A paixão de Manuel Garcia” ou para o jovem marinheiro de “O inventor”, na narrativa florbeliana trata-se sempre de um logro amargo, pois lesto sobrevém o choque brutal com a realidade adversa ou com a vida medíocre e frustrante.

Esse bloqueio encontra original linha de fuga nos contos de Florbela Espanca quando estes projectam a plenitude para a vida fantasmática dum *post mortem* imanente. No conto “A Morta”, a felicidade cataléptica da heroína, que “pode sonhar”, contrapõe-se à inércia do sono pesado em que jazem os mortos comuns, sem encantamento; mas não é preciso sair desse conto para se ver que até nessa projecção é lábil a fantasia. Torna-se inelutável essa fungibilidade da quimera porque a mundividência que subtende os contos de Florbela Espanca é, tal qual a passionalidade que subjaz à sua erótica, de cariz fatalista. Como se verifica desde “A paixão de Manuel Garcia” em *As Máscaras do Destino* até “Amor de outrora” em *O Dominó Preto*, na convicção de uma ordem fatal da existência convergem a óptica do onisciente narrador heterodiegético e a óptica das personagens. A hipótese menos danosa que assoma no universo ficcional de Florbela Espanca é, como pondera o narrador de “O regresso do filho”, que a vida é volúvel e incompreensível; mas a própria desdita do Justino desse conto mostra que a existência só pode redundar em “história de desilusão e amargor”. Se nalguns passos, como o do êxtase telúrico desse Justino Urbano na **charneca** alentejana, pode ainda suscitar-se alguma perplexidade, pesam mais destinos como o da fatídica aventura de “O aviador”, que colocam perante um estigma maldito da condição humana. Em consonância, a narrativa breve de Florbela Espanca surge dotada com certo sentido da solenidade ritual da desgraça, que se abate sobre os humanos no silenciamento das vozes do mundo e no hieratismo de gestos e movimentos – como se vê no desfecho de “O aviador” ou no processional regresso a casa do assassinado Francisco aos olhos pávidos da mulher em “O crime do Pinhal do Cego”. Essa fatalidade traduz-se, pois, no abater de

realidades adversas e pungentes sobre os protagonistas dos contos; e, dado que esse golpe concede, com cruel ironia, que a quimera da felicidade viceje durante algum tempo, deparamos em alguns contos, sobretudo no livro *O Dominó Preto*, com um jogo de cabra-cega entre o destino e os (anti)heróis. É assim nos casos modelares do major L., esquizofrénico marido de uma romancista na narrativa “À margem de um soneto”, do ex-marçano Joaquim, simplório enamorado do conto “O dominó preto”, e do lavrador Gabriel, ensandecido na espera de “O regresso do filho”. Acresce que na ficção narrativa de Florbela cada um descobre que tem de enfrentar a pungente condição humana a sós consigo mesmo, ou pelo menos sem partilha que socorra nos momentos decisivos dessa confrontação. No fundo, os protagonistas dos seus contos vêem-se remetidos para a solidão e o desamparo de Rosa em “O crime do Pinhal do Cego”: “Ninguém! Nem um grito a responder ao seu grito...”.

É certo que nalguns poucos contos de *As Máscaras do Destino*, tanto no reino dos viventes quanto no dos falecidos busca-se saída num retesamento do ser humano de excepção, que faz apelo às suas energias mais poderosas e às suas potencialidades mais profundas para superar as limitações do ser. Em “O aviador” e “O inventor” esse ímpeto de transmutação do ser lança-se, sob o signo da imagem vitalista da águia e do estilo reiterante, numa rota prometeica: “O aviador” cuida de erguer o herói inominado a figura arquetípica do Homem, que só reconhece e actualiza o melhor de si mesmo na tensão titânica de ultrapassagem dos limites; em “O inventor”, idêntico imaginário e idêntica *hybris* comparecem para transmitirem o ímpeto de libertação e a ânsia de plenitude de que a disputa com a morte é o catalisador inigualável. Só que, volvidos os momentos de furtivo acme, o herói florbeliano reconhece na própria aventura titânica mais uma das máscaras do destino implacável. Por consequência, poucas vezes os protagonistas dos contos de Florbela Espanca assumem esse arreganho nietzscheano, antes se entregam a outras reacções de aniquilação do sentir reflexivo, que são a possível variante da liberdade na Necessidade.

Se os relatos biográficos e o espólio epistolográfico nos mostram Florbela Espanca embaraçada nas teias institucionais e legais, económicas e comportamentais, numa sociedade conformada pela tradição patriarcal e pelos preconceitos machistas da modernidade burguesa, também no-la revelam predisposta a subverter esse *statu quo* ou já empenhada em combater as tentações de se ver ardilosamente lisonjeada como objecto de luxo e adorno relacional ou como senhora servil no acantonamento doméstico. É na criação poética que Florbela Espanca promove o confronto inofismável com a condição feminina e que na sua curva evolutiva mais contribui para a emancipação do direito ao **erotismo** e à voz no feminino –

que “perdidamente” se mostra e assume “Quando os olhos se me cerram de desejo...”.

A obra de Florbela surge num contexto de inédito surto de literatura de autoria feminina, evidenciada quase como moda nos jornais e nos magazines, nos saraus e nos certames artísticos, na profusão das publicações em livro e, no caso de algumas escritoras, na extraordinária fortuna editorial das coletâneas poéticas. Mas, enquanto efeito de irridência feminina, a obra de Florbela Espanca é única na sua época, apenas se vendo acompanhada, mas no diferente de registo estético-literário de um esteticismo entre decadentista e para-modernista, pelo amoralismo erótico de **Judith Teixeira** (que dirige a revista *Europa* onde Florbela colabora). Esse efeito de irridência não decorre de qualquer glosa militante de tópicos canónicos do feminismo emergente, mas sim da superior realização artística e da inefável autenticidade lírica que a poesia florbeliana imprime ao tratamento feminino de motivos e temas do Neo-Romantismo vitalista. Para lá do alinhamento de estas ou aquelas escritoras com alguma das três correntes que facetavam a dominante neo-romântica do período literário (ora mais vitalista e emancipalista, ora mais pampsiquista e oracular, ora mais lusitanista e tradicionalista), ressaltavam duas linhas de produção na nova literatura de autoria feminina, que davam representação à nova diversidade das imagens da mulher entre as polaridades da *jovem rebelde* modernizada e da tradicional *fada do lar*. Por um lado, textos em que a mulher burguesa vai em demanda, mundana ou frivolamente doutrinada, da emancipação emblematizada no *flapper look* de “cabelos à Joãozinho”, na senda escandalosa do romance *La Garçonne* de Victor Margueritte. Por outro lado, a veia mais prolífica de certa poesia amorosa delicadoce, de coonestação religiosa estereotipada e com provinciano condimento de tiques cosmopolitas.

Incapturável, pairava a sedutora perturbação da singularidade Florbela, com o alcance libertador e prospectivo da energia libidinal e do desejo de ser, que revolviam o imaginário e recadenciavam a linguagem, enquanto erguiam o mito pessoal.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, INCM, 1997.
APPA, Livia, Entre público e privado: a prosa de Florbela Espanca, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 16, Campinas, UNICAMP, 1990, pp. 27-37.
BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca*, Lisboa, Guimarães Ed., 1984.
BRAGA, Thomas J. Braga, Florbela Espanca, the limbs of a passion, in *Hispania*, nº 73, 1990, pp. 978-982.
BUESCU, Helena Carvalhão, What's in a name: nome, descrição, auto-representação em Florbela Espanca, in *Biblos*, vol. LXXI, Coimbra, FLUC, 1995, pp. 153-161.
CARREIRO, Maria Tecla Portela, *Florbela Espanca: Quimera y Saudade*, Madrid, Torremozas, 1991.

CORRAL, Concepción Delgado, *Florbela Espanca: Asa no Ar – Erva no Chão*, Chaves, Tartaruga, 2005.

CORREIA, Natália, A diva, prefácio a Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, Amadora, Bertrand, 1981, pp. 9-30.

DAL FARRA, Maria Lúcia, A condição feminina na obra de Florbela Espanca, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 05, Campinas, UNICAMP, 1985, pp. 111-112.

DAL FARRA, Maria Lúcia, A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão, in *Colóquio/Letras*, n. 132-133, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp. 99-110.

DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela Espanca* (estudo e antologia), Rio de Janeiro, Agir, 1995.

FREIRE, António Freire, *O Destino em Florbela*, Porto, Ed. Salesianas, 1977.

JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: Uma Estética da Teatralidade*, São Paulo, UNESP, 2003.

KLOBUCKA, Anna, *O Formato Mulher: as Poéticas do Feminino na Obra de Florbela Espanca*, Sophia de Mello Breyner, Maria Teresa Horta e Luiza Neto Jorge, Michigan, UMI, 1997.

LOPES, Oscar, et al, *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora de 7 a 9 de dezembro de 1994*, Évora, Vega, 1997.

NEMÉSIO, Vitorino, Florbela, in NEMÉSIO, *Conhecimento de Poesia*, Salvador, Publ. Universidade da Bahia, 1958, pp. 227-232.

PAIVA, José Rodrigues de et al., *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses João Emerenciano, 1995.

PEREIRA, José Carlos Seabra, A águia e o milhafre (Derrota passional e malogro do Eu absoluto na prosa literária de Florbela Espanca: dos contos ao diário, prefácio a Florbela Espanca, *Obra Completa* – vol. III: Contos (org. Rui Guedes), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, pp. VI-XXVII.

PEREIRA, José Carlos Seabra, De rastros, com asas, prefácio a Florbela Espanca, *Obra Completa* – vol. II: *Poesia 1918-1930*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, pp. III-XLIII.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *Obras de Florbela Espanca*, Lisboa, Presença, 2009-2011, com amplexivas resenhas bibliográficas.

RAMOS, Feliciano, *Eugénio de Castro e a Poesia Nova*, Lisboa, Ocidente, 1943, pp. 129-138.

RÉGIO, José, Florbela, in *Ensaio de Interpretação Crítica*, Lisboa, Portugal Ed., 1964, pp. 167-195.

RÉGIO, José, Sobre o caso e a arte de Florbela Espanca, prefácio a Florbela Espanca, *Sonetos Completos*, Coimbra, Liv. Gonçalves, 1946, pp. 05-15.

SACRAMENTO, Mário, Florbela num verso, in *Ensaio de Domingo*, Coimbra, Coimbra Editora, 1959, pp. 155-161.

SENA, Jorge de, *Florbela Espanca ou a Expressão do Feminino na Poesia Portuguesa*, Porto, Biblioteca Fenianos, 1947.

SENA, Jorge de, Florbela Espanca, in *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1959, pp. 115-143.

SENA, Jorge de, Florbela Espanca, in *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1959, pp. 115-143.

SILVA, Zina M. Bellodi, *Florbela Espanca: Discurso do Outro e Imagens de Si*, Araraquara, UNESP, 1987.

José Carlos Seabra Pereira

ESPANCA, JOÃO MARIA

João Maria Espanca nasce em 1º de fevereiro de 1866, na freguesia de Orada. É filho de José Maria Espanca, sapateiro, e de Joana Fortunata Pires Garção, serva do Convento de Santa Cruz de **Vila Viçosa**, oriunda do Monte do Forinho, Aldeia da Senhora da Orada, Concelho de Borba. De início, aprendeu o ofício do pai, trabalhando como servo (seleiro ou correeiro) no “Paço dos Duques” em Vila Viçosa, mas, admirador da arte e por ela seduzido, tornar-se antiquário, seguindo o pendor dessa vila dedicada à nobreza e a seus gostos, onde, talvez, encontraria boa freguesia, a ponto de poder, com tal negócio, sobreviver. A nova profissão requeria muitas deslocações pelas redondezas e, numa destas a **Redondo**, conhece **Mariana do Carmo Inglesa**, com alcunha de “Loira”, por quem se apaixona. Casam-se em 31 de março de 1887 na Igreja de São Bartolomeu de Vila Viçosa. O modo de vida de João Maria Espanca orientou-se sempre para as artes. Além da compra de antiguidades, desenhava com certa intuição e passara a fazer fotografias, retocando clichés em casa dum fotógrafo profissional, ao mesmo tempo em que pintava, tendo o rei Dom Carlos obtido um dos seus quadros, que conservou nas suas coleções privadas, como informa Norberto Lopes. **Florbela Espanca** também possuía, segundo **Maria Alexandrina**, na sua casa com **Mário Lage**, no **Porto**, um dos quadros do pai que trouxera consigo. Guerra-Junqueiro, o “poeta-antiquário”, era, como grande colecionador de artes, como também esclarece Norberto Lopes, freguês do pai de Florbela, e visitava regularmente o seu briguebraque em Vila Viçosa e em **Évora**. Com o tempo, João Maria abriu uma casa fotográfica em Vila Viçosa, a Photo Calypolense, na Rua de Trás (hoje Rua Gomes Jardim, nº43), onde também vendia as antiguidades, ofício com que teria ganho boa reputação, pois, segundo consta, na ocasião da Grande Festa da Padroeira, à tarde, apareciam por lá os cortesãos, à procura dos apreciados tesouros.

É certo que a filha compartilhasse desse seu gosto por peças e obras raras a que ele tinha acesso, como o demonstram os comentários dela em **cartas** para o pai ou para o segundo marido, **António Marques Guimarães**, sempre que João Maria a informa ter adquirido tal e tais objetos, comprazendo-se em descrevê-los. Vê-se que é um assunto compartilhado em família e que integra o cotidiano dos Espanca. Também dentre os pertences da poetisa aquando da sua **morte**, contam-se faianças e esculturas de metal deixadas na casa de Mário Lage, como nos narra Maria Alexandrina, para além de enorme quantidade de livros – outra das predileções de João Maria. O pai Espanca também chegou a ser um pioneiro do cinematógrafo, tendo viajado por Espanha, Marrocos e França, e sofrido um naufrágio no Mediterrâneo

(segundo **Rui Guedes**). Fora comprar uma máquina de projetar à França (como informa o empresário), o chamado “Vitascópio de Edson”, alugando uma sala em **Lisboa** para projeção de filmes. Daí que seja uma vertente, ainda por descerrar, a convivência de sua filha com os filmes da época, assistidos na sala do pai, e de como puderam ou não estes exercer algum influxo sobre a sua obra nascente ou mesmo sobre a sua imagem feminina.

Três ou quatro casas atrás de onde morava o casal, na Rua da Corredoura, trabalhava como empregada uma lindíssima **Antónia da Conceição Lobo**, moça muito solicitada na vila. João Maria montou-lhe uma casa onde tinham vivido os seus pais e **avós**, na Rua de Angerino (hoje demolida), onde ela iria morar e dar à luz aos dois únicos filhos de João Maria Espanca: Florbela Espanca, em 08 de dezembro de 1894, e **Apeles Espanca**, em 10 de março de 1897. Florbela D’Alma da Conceição Espanca foi levada, com poucos meses, para casa do pai, onde a mãe natural ia amamentá-la. Bela foi registada como filha de “pai incógnito”, e teve como madrinha a mulher legítima do pai, Mariana Inglesa, que a vai criar com todos os privilégios. Apeles foi registrado da mesma forma que Florbela, mas ele só veio viver com a família do pai aos quatro ou cinco anos, quando Antónia deixa Vila Viçosa por Évora. Em 1906, João Maria teria começado uma ligação amorosa com a empregada da casa, **Henriqueta de Almeida**, relação consentida pela esposa, e com quem viria a casar-se cerca de 15 anos depois, quando se divorcia de Mariana Inglesa. Há a suposição de que a poetisa tenha se sentido, muito cedo, rejeitada pela mãe, pois mesmo que a madrinha tratasse muito bem aos dois irmãos, é certo que eles devem ter tido conhecimento das circunstâncias do romance da sua mãe biológica com o pai – ligação sobre a qual, até onde se sabe, eles nunca se pronunciaram. Segundo **Agustina Bessa-Luís**, pode-se inferir que Florbela fora uma menina mimada desde o ponto de vista material, mas “abandonada” desde o sentimental. Ela teria aprendido a reprimir as emoções, uma vez que a madrinha não era dada a sentimentalismos. Mas, verdadeiramente, é possível supor que Florbela teria mesmo chegado a “reprimir-se”, justo ela, que escandaliza com seus poemas porque jamais se cala ou se interdita?

Conforme hipótese de Lídia Craveiro, na impossibilidade de se vincular a uma só mãe, Florbela, em criança, virara-se para o pai. Ela considera que, entre o nascimento e a puberdade, Florbela conhece três mães que lhe dispensam carinho, mas que provavelmente também a utilizam como meio para conseguir um objetivo: o **amor** do seu pai. Talvez seja esta a origem da busca infinda de Florbela, noutras pessoas, de algo que ficou perdido na sua infância: o amor da mãe. O primeiro em quem Florbela vasculharia esse amor seria o próprio pai, mas, segundo Agustina, não o encontra nele. João Maria não a reconhece oficialmente como filha “legítima” senão em 1949, o que, ainda segundo tal interpretação, a faz permanecer numa espécie de limbo em relação à certeza desse afeto – carência que, provavelmente, ao mesmo

tempo em que lhe marca a vida afetiva, é um dos motores fecundos da sua produção **poética**. Desse ponto de vista, pode-se arrazoar que Florbela desenvolve uma fixação por João Maria, que se desenrola, por toda a vida, na busca constante desse esteio paterno através dos homens com quem se casou e com quem se envolveu, o que, na sua poesia, transparece, aliás, sem qualquer laivo de timidez ou rancor – antes, com **orgulho** e glória. No entanto, mesmo que tudo isso tivesse se passado e pudesse influir na sua personalidade, Florbela, na infância, não pareceu ressentir-se emocionalmente de tal carência. Ela própria escreveu, numa carta, ter crescido "despreocupada e feliz". Aliás, adorava o pai, como era adorada por ele, da mesma forma que adorava o irmão. Já em relação às mulheres – a sua mãe, Antónia da Conceição Lobo, e as madrastas, Mariana e Henriqueta – ela guardou, pelo que se pode depreender da sua correspondência, por vezes uma certa distância emocional.

Fosse como fosse, desde muito cedo se manifestou nela o estro, a imaginação criadora e um inevitável desequilíbrio, que em si produzia certas somatizações físicas e depressões. No fundo, a criatividade implica, de uma forma ou de outra, em algum tipo de instabilidade, cujo apaziguamento parece ter sido obtido por meio da constante necessidade de escrita. E, nela, tal exercício foi sempre prodigioso. Ao longo da epistolografia com o pai, podem-se inferir pormenores da personalidade da poetisa que, talvez, ajudem a compreendê-la melhor. Conforme consta, a correspondência enceta-se em 08-1-1906, quando, segundo Rui Guedes, provavelmente João Maria inicia a relação com Henriqueta de Almeida. Nesta altura, Florbela envia também cartas à mãe Mariana, e, em algumas se pode deduzir que a madrastra não acompanhava o pai nas suas deslocações: "Nós vamos dia 29 sem falta, se o papá não for hei-de ir eu por uma força." Também é o pai o primeiro confidente a quem exprime os sintomas da doença que a acompanhou pela vida afora: "Com respeito à minha saúde, ando doente com enormes dores de cabeça e fadiga...". Em outubro desse ano, sob o pretexto de a menina ingressar no internato do liceu, a família Espanca muda-se para Évora. A partir desse momento, a figura de Henriqueta vai ganhando força, ocupando, pouco a pouco, o lugar de Mariana Inglesa, até ao ponto em que a correspondência com o pai se eclipsa, servindo Henriqueta de elo entre ambos. O que não quer dizer que João Maria desassistia a filha, bem ao contrário: sempre que ela necessita de algo, ele está presente para a socorrer em quaisquer situações. Paga à filha os estudos, o casamento, os versos. Põe-se em campo para mediar a separação dela com o primeiro marido, **Alberto Moutinho**, tomando o partido da filha, segundo se lê nas cartas de então. Mas, como especula Agustina, outras vezes faz ouvidos moucos ao seu pedido para a edição dum livro, e nem se dá conta (aliás, nem ele e nem ela) de que deveria dividir com Florbela a herança do irmão Apeles. Aliás, ela mesma, em carta ao pai, logo

após a morte do irmão, já havia advertido que, das coisas de Apeles, queria conservar unicamente um certo livro e um desenho – nada além disso!

Este Espanca, segundo diz Agustina com admiração, é um personagem peculiar, e será dele que Bela terá herdado o génio irascível e repentino. No entanto, é outra a versão que **Túlio Espanca**, afilhado e primo de Florbela, nos oferece sobre o tio João Maria. E também é bom que se saiba que Túlio, com os seus estudos sobre os monumentos e esforços por ele despendidos, ajudou Évora a ter sido alçada a Património Mundial pela UNESCO. Pois, a partir de *Túlio Espanca - Contributos para uma biografia*, sabemos, por Rui Arimatéia, que “Esse seu tio, João Maria, possuía uma pequena biblioteca; emprestava-lhe livros que Túlio devorava, estudando principalmente os temas ligados à História e à Arte. Era, de facto, a seu tio que atribuía toda a sua apetência para a escrita e para a História da Arte. Dele disse Túlio Espanca: “Era um homem ímpar, um erudito. Foi ele que introduziu o cinema no Alentejo, montando a primeira sala de projecções. Foi um grande fotógrafo dos fins do século passado, o padroeiro da banda de Vila Viçosa, e ainda pintor ‘naif’...”. Segundo a documentação até agora conhecida, durante a relação de Florbela com Guimarães, o elo que a mantinha unida aos membros da sua família parece eclipsado. Após o segundo divórcio, a relação com a família cai num profundo silêncio, quebrado só aquando do casamento religioso com Mário Lage: “pois o vosso afastamento de quase dois anos foi a minha única nuvem negra”, revela ela. Provavelmente uma coincidência, visto que João Maria era ateu e não se incomodava com questões dessa alçada, da qual Florbela também se mantinha distanciada. Aliás, sabe-se que o casamento católico foi realizado apenas para satisfazer a família de Lage, que era muito devota, mas não a dela.

Mesmo que Florbela nunca mostrasse interesse algum pela política, vislumbra-se, na sua correspondência, sem estar afiliada em ideologias ou partidos, um cariz progressista, conforme o seu projeto *Alma de Portugal* já apontava, seguindo a linhagem republicana do pai que, certamente, a influenciava sobremaneira. Tais assuntos eram discutidos em cartas com o pai, em casa e, depois, nas casas dos amigos do pai em que se hospedava durante seus estudos em Lisboa, como se observa pela sua epistolografia. Seu mais expressivo interlocutor poético também era um grande nome do republicanismo, **Raul Proença**, irmão de Luís Sangreman Proença, amigo muito próximo de João Maria. E não é gratuito lembrar que dois dos três maridos da poetisa, o segundo e o derradeiro, pertenceram à Guarda Nacional Republicana. Ela reconhece-se “vermelha em tempos da monarquia”, tal como o pai João Maria e como o pai de **Milbarges Ferreira Teixeira** (a querida amiga Buja), que batalhavam pela **República** na altura da **Monarquia**, continuando depois a luta pela dignidade dos gabinetes republicanos. E Florbela sempre tomará o partido do pai: não hesita em apelar à assistência

dos seus conhecidos em favor do seu progenitor, tanto a nível judicial quanto a questões relacionadas com a exposição de **pintura** no Grémio Alentejano, da qual ele participa. Um dos seus primeiros poemas é justamente dedicado a João Maria, datado de 02-2-1904, “No dia d’annos”, quando ela tinha ainda 09 anos de idade, e deixa entrever uma grande preocupação com o pai, a de que ele um dia morra, pois que é o esteio tanto dela, do irmão e da “minha mamã”. Assim escreve a menina Bela “ao querido papá da minha alma”: “Só te peço meu papá/ Que sejas muito meu amigo/ Iguamente de meu mano,/ Porque em tu morrendo,/ Ficamos sem um abrigo.”

Agustina Bessa-Luís relata que, “depois da morte de Florbela, João Maria escreve a Mário Lage pedindo-lhe os manuscritos e invocando os seus direitos sobre eles. Mário Lage faz a entrega, não obstante o pai não ser herdeiro de Florbela, por falta de perfilhação, e os manuscritos inéditos não constituírem, legalmente, um valor do ativo da herança. Após a perfilhação, em 13 de junho de 1949, Mário Lage viria ceder todos os direitos, quer os nascidos da comunhão conjugal, quer os que lhe competiam como herdeiro legítimo, até que a herança foi deferida ao pai.” De outro ponto de vista, pode-se supor que, da mesma maneira como quis reunir para si a herança do filho, também é possível que tenha sido a mesma intenção a que o levou a tal procedimento com Florbela. Não possuindo mais em vida os filhos, João Maria conservava ao menos consigo, deles, aquilo que mais amaram, as marcas que deixaram naquilo que produziram ou que traziam perto de si.

Em 03 de julho de 1954, João Maria Espanca falece em Vila Viçosa, com oitenta e sete anos. Numa entrevista que deu em 1943 a João Baptista Rosa e a Carlos C. Bento, jornalistas de *A Planície*, eles o descrevem, na sua solidão e **sofrimento**, como um “homem alto, acabrunhado ao peso dos anos, de pêra grisalha como um símbolo de passadas eras, a angústia e a dor vincadas no rosto”. Chega a comover a semelhança inopinada do perfil de João Maria, dado pelos jornalistas, com a descrição de um idoso e patético personagem da própria Florbela, o acabrunhado e desfeito pai do seu conto “O regresso do filho”. Era como se a poetisa tivesse previsto, às cegas, na figura de um outro pai, o quanto o seu desaparecimento e do seu irmão poderiam destruir o velho Espanca. Trata-se, num conto de **O Dominó Preto**, daquele desarvorado pai, que teria aguardado a vida toda pelo regresso de África do filho desaparecido, que, no entanto, sequer reconhece quando este retorna à casa de origem.

É voz geral, de todos que estiveram ao lado de João Maria Espanca, que o abalo terrível da morte dos filhos amados (para além da sordidez e injustiça das **detratações** póstumas sofridas pela filha) foi-lhe fatal.

Bibliografia

- ALEXANDRINA, Maria, *Florbelaspanca e a sua Personalidade*, Porto, Edição do Autor, s.d., 1964.
- ARIMATEIA, Rui, *Túlio Espanca – Contributos para uma biografia*.
- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbelaspanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- CRAVEIRO, Lídia, *Florbelaspanca, uma vida perdida na neurose*, Create Space Independent Publishing Platform, 2015.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, estudos introdutórios, in ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto*, organização e estudos introdutórios de Maria Lúcia Dal Farra, 2ª ed., São Paulo, Iluminuras, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas 1906-1922*, Obras Completas de Florbela Espanca, Vol. V, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, actualização e regularização do texto por Luiz Fagundes Duarte, Lisboa, Dom Quixote, 1986a.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas 1923-1930*, Obras Completas de Florbela Espanca, Vol. VI, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, actualização e regularização do texto por Luiz Fagundes Duarte, Lisboa, Dom Quixote, 1986b.
- ESPANCA, Florbela, *Perdidamente: correspondência amorosa, 1920-1925*, Fixação do texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra, prefácio de Inês Pedrosa, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2009.
- GUEDES, Rui, *Acerca de Florbela*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- LOPES, Norberto, Florbela, escolar de Direito, in *Diário de Notícias* de 14 de novembro de 1981, p. XXX ; p. 09.
- ROSA, João Baptista; BENTO, Carlos C., O Pai de Florbela Espanca fala à *Planície*, in *O Castelovidense, A Planície* n. 2, 19 de setembro de 1943.
- <http://www.tulioespanca.net/phocadownload/bio/contributos.biografia_RA_bce.II.1.pdf>.

Mercedes Gómez Almeida

ESPANCA, TÚLIO ALBERTO DA ROCHA

Túlio Espanca (1913 – 1993) marcou a história portuguesa, em especial a trajetória eborense, sendo um dos mais renomados historiadores de arte do país. Espanca é conterrâneo e primo de **Florbela Espanca**, tendo sido, inclusive, batizado, em seu nascimento, pela poetisa. Nasceu na antiga Rua do Angerino, freguesia de Nossa Senhora da Conceição (Matriz) em **Vila Viçosa**, na data de oito de maio. Viveu parte da infância em sua cidade natal, porém, junto de sua família, mudou-se para **Évora** ainda menino. De acordo com a biografia de Túlio Espanca redigida por Rui Manuel Falcato Arimatéia, escritor eborense nascido em 1958, Espanca teve cinco irmãos: três deles nascidos em Évora: Natal, nascido em 27 de setembro de 1903; Demóstenes Apeles, em 1º de abril de 1908; e Joana, em 1919, e que veio a falecer com apenas 19 anos. Os outros dois irmãos nasceram em Vila Viçosa: Otelo, nascido em 1º de novembro de 1910 e Sócrates, em 25 de abril de 1916. Consta da biografia de Arimatéia que todos os rapazes foram batizados, agora por registo, pelo seu tio, pai de Florbela Espanca, **João Maria Espanca** (1866-1954), homem de natureza agnóstica e bastante culto, que escolheu nomes clássicos para os sobrinhos.

Túlio Espanca começou a trabalhar muito cedo em diferentes funções, dispondo-se como voluntário no Regimento de Artilharia Ligeira nº 1 de 1931 a 1933. Lá, desenvolveu a profissão de barbeiro, além de manifestar uma aptidão que já anunciava sua futura vocação para as artes: a do desenho. Tendo sido notada esta habilidade por seus superiores, foi convidado a decorar com pinturas e desenhos as paredes da Bateria nº 1, com motivos bélicos e acontecimentos guerreiros dos portugueses na **Primeira Guerra Mundial**. Túlio Espanca possuía um apreço especial por artes e leitura, sendo praticamente um autodidata nos temas ligados à História da Arte; e um assíduo frequentador da Biblioteca Pública de Évora. Com aproximadamente a idade de 17 anos, organizou, num caderno, manuscrito em folhas quadriculadas e a lápis, um conjunto de textos a que daria o nome de *Arte e História – Évora – curiosidades antigas que desaparecem*. São algumas notícias da cidade referentes aos anos de 1929 e 1930, onde inclui um pequeno estudo sobre a Família Espanca. Afirmam os biógrafos que o gosto de Túlio pelos livros foi herdado e incentivado por seu tio João Maria Espanca, pai de Florbela, dono de uma pequena biblioteca. Deste acervo também vinham muitas das leituras do sobrinho, que uma vez declarou sobre o tio as seguintes linhas: “Era um homem ímpar, um erudito. Foi ele que introduziu o cinema no Alentejo, montando a primeira sala de

projeções. Foi um grande fotógrafo dos fins do século passado, o padroeiro da banda de Vila Viçosa, e ainda pintor *naïf*”.

Foi durante o exercício de sua profissão de barbeiro, de 1934 a 1940, que Túlio teve contato e atraiu a atenção de homens como Dr. **Celestino David** (1880-1952), importante figura na conservação do patrimônio artístico e monumental de Évora, e o Dr. António Bartolomeu Gromicho (1891-1964), educador e vereador de Évora, também um defensor do patrimônio cultural da região. As acaloradas conversas do barbeiro sobre a história eborense geraram, por parte destes renomados clientes, um convite para associar-se ao **Grupo Pro-Évora**, bem como para inscrever-se, em 1939, no I Curso de Cicerones, organizado por esta Associação. Sua brilhante classificação no Curso abriu portas para a publicação de quinze números sobre a História de Vila Viçosa. Assim, sua projeção como figura grandemente representativa na cidade só aumenta. Publicou guias de turismo, e, sendo um grande conhecedor do patrimônio da cidade, foi convidado, em 1940, para a função de Guia-Intérprete em Évora, promovendo visitas guiadas aos monumentos, acompanhando renomadas figuras da monarquia, presidentes da **República** e outras personalidades importantes.

Espanca seguiu publicando e organizando importantes obras para o município, como *Livros do Século XVI Impressos em Évora* (em colaboração, 1941); *As Pinturas da Catedral de Évora e o Retábulo da Capela do Esporão*, (1944); *O Aqueduto da Água da Prata*, (1944); *Évora, Cidade Museu*, (1946); *Palácios Reais de Évora*, (1946); *Notas Sobre Pintores em Évora nos Séculos XVI e XVII* (1947); *Inventário dos Antigos Arquivos da Câmara e do Real Celeiro Comum de Évora*, (1949); *Miscelânea Histórico-Artística*, (1949); *Guia Histórico-Artística de Évora*, (1949-1951); *Visitas de Embaixadores Célebres: Reis, Príncipes e Arcebispos de Évora nos Séculos XV a XVIII*, (1952); *Casas Nobres de Évora* (1955-1956); *Património Artístico do Concelho de Évora*, (1957); *Évora e o Seu Distrito* (1959); *História da Casa do Cadaval* (1960-1961); *Subsídios para a História da Justiça em Évora* (1963); *O Parque Infantil Dr. Almeida Margiochi*, (1964); *Évora*, (1971); *Palácios Portugueses* (1972); *Paço Real de Évora* (1973); *Inventário do Convento de S. Francisco de Estremoz* (1974); *Inventário Artístico de Portugal* (1975-1978); *Oficinas e Ciclos de Pintura em Évora* (1975-1978); *Inventário Artístico do Distrito de Évora* (1975); *Évora: Arte e História* (1980); *Évora* (1993). A *Cidade de Évora* é uma importante coleção de documentos de valor histórico que Túlio Espanca organiza, a fim de sistematizar e facilitar a compreensão da evolução do concelho de Évora até os dias de hoje. Os volumes desta coleção foram “Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Congregados de S. Filipe de Nery”, in *A Cidade de Évora*, n.º 51-52 (1968); “Igreja Matriz de S. Salvador de Veiros”, in *A Cidade de Évora*, n.º 55 (1972); “Notícias de quatro igrejas concordatárias da Ordem de Avis”, in *A Cidade de Évora*, n.º 55 (1972); “Real Convento de Estremoz”, in *A Cidade de Évora*, n.º 57

(1974); “O Retábulo Flamengo da Antiga Capela-Mor da Sé de Évora”, in *A Cidade de Évora*, n.º 02 (1943); “Património Artístico Municipal: a Ermida de S. Braz”, in *A Cidade de Évora*, n.º 3 (1943); “Património Artístico Municipal: Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe”, in *A Cidade de Évora*, n.º 04 (1943); “Património Artístico Municipal: Convento de Nossa Senhora dos Remédios”, in *A Cidade de Évora*, n.º 05 (1943); “As pinturas da Catedral de Évora em 1537 e o Retábulo Flamengo da Capela do Esporão”, in *A Cidade de Évora*, n.º 06 (1944); “Património Artístico Municipal: O Aqueduto da Água da Prata”, in *A Cidade de Évora*, n.º 07 - 08 (1944).

Em razão de toda a sua projeção como pesquisador e conhecedor da História das Artes, Túlio Espanca recebeu, em 1953, pelo Instituto de Alta Cultura, uma bolsa de estudos com duração de seis meses para a França e a Itália, a fim de identificar, nestes países, documentos de interesse para a História de **Portugal**. Foi, em 1959, nomeado membro da Academia Nacional de Belas Artes; em 1979 foi eleito Vogal Efetivo; e em 1982, Académico Honorário, tendo sido agraciado com a Medalha de Mérito. Em 29 de maio de 1982 foi contemplado com o Prémio Europeu da Conservação dos Monumentos Históricos, da Fundação F.V.S. de Hamburgo, pela atividade desenvolvida durante quarenta anos em favor da preservação dos monumentos e cidades do Alentejo. Em 27 de novembro de 1982 foi honrado com a Medalha de Ouro da Cidade, pela Câmara Municipal de Évora, sob a presidência do Dr. Abílio Fernandes (1938), homenageando o historiador e a sua rica e importante obra que tanto colaborou para o panorama e a visibilidade do **Alentejo**. Recebeu, em 1982, do Presidente da República Portuguesa, General Ramalho Eanes (1935), o grau de Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada, condecoração que distingue personalidades que se evidenciam nas Ciências, Letras e Artes. Em 1990, recebeu o título acadêmico de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Évora. A importância de Túlio Espanca remonta até os dias de hoje. Além da contribuição para a organização e sistematização da História de seu município e de seu país, foi homenageado, na medida em que seu nome batizou a Universidade Popular Túlio Espanca. De acordo com a narrativa de Manuel Francisco Soares do Patrocínio, docente e responsável pelo departamento de História da Universidade de Évora, temos a declaração:

Coube à Universidade de Évora e à sua Biblioteca Geral acolher o importante espólio de Túlio Espanca [...] Trata-se, de qualquer modo, de um Fundo bibliográfico completo, coerente, alargado, que mostra o mundo na sua plena luminosidade contemporânea, enquanto ponto de chegada dos séculos da construção humana, e que reflete a atualidade porque corresponde à própria atenção quanto a edições recentes, adquiridas no sentido de formação de uma biblioteca pessoal, adequada a um perfil de estudioso.

Para esta pesquisa, o departamento de Arquivo Histórico da Biblioteca Geral da Universidade de Évora disponibilizou, digitalmente, três

correspondências escritas a Túlio Espanca por Florbela. Em todas elas, Florbela trata Túlio como “afilhado querido”, o que atesta o carinho e a admiração mútua entre ambos. Todos os documentos datam de 1930, o ano do falecimento da poetisa. O primeiro deles data de fevereiro deste ano, e Florbela justifica a Túlio o fato de não lhe poder enviar dinheiro suficiente para socorrer o que chama de “desastre” que aflige a família do afilhado. Queixa-se da sociedade dinheirista e da condição de não exercer nenhum trabalho remunerado e da necessidade de depender financeiramente do marido. Nos outros dois postais, Florbela promete, e depois confirma, o envio de sapatos e casacos para Túlio, seus pais e irmã. É nítido o zelo e a atenção para com as necessidades da família do afilhado. O último postal acessado data do final de setembro de 1930, menos de três meses para a **morte** da escritora. Até os dias de hoje, a família Espanca colhe os frutos da admiração da sociedade portuguesa. Tantos feitos e contribuições de Túlio Espanca lhe renderam um prêmio póstumo, a Medalha de Prata do Município de Vila Viçosa, recebido pela filha de Túlio, Maria Joana Espanca Bacelar. Joana, que leva o nome de sua tia paterna falecida prematuramente, é uma importante e colaborativa figura nos assuntos da família Espanca, contribuindo sempre para o enriquecimento de obras e biografias, e para delinear e definir um pouco mais da história das comunidades de Vila Viçosa e Évora.

Bibliografia

ARIMATÉIA, Rui, *Túlio Espanca: contributos para uma biografia*, disponível em <http://www.tulioespanca.net/phocadownload/bio/contributos.biografia_RA_bce.II.1.pdf>, acesso em 22 ago. 2019.

PATROCÍNIO, Manuel F. S., *Túlio Espanca*, disponível em <<https://www.bib.uevora.pt/colecoes/Tulio-Espanca>>, acesso em 29 ago. 2019.

SERRÃO, Vítor, *A história da Arte Portuguesa e a obra de Túlio Espanca*, disponível em <http://www.tulioespanca.com/phocadownload/bio/a.historia.da.arte.portuguesa.e.a.obra.de.tulio.espanca_v.serrao.pdf>, acesso em 19 ago. 2019.

Andréia Nogueira Hernandez Rocha

Joana Espanca Bacelar

João Espanca Bacelar

ESPARSOS

Florbela Espanca deixou uma vasta produção esparsa, constituída tanto por textos qualificáveis como literários, quanto por textos diversos que, no caso particular da autora, podem eventualmente oferecer subsídios para a interpretação de sua obra em verso ou em prosa. Entre os esparsos mais antigos de Florbela, estão os que constituem o provável marco inicial de sua produção lírica, escritos aos oito anos: “A vida e a morte” e “No dia d’annos”. Também foram preservados, em postais, poemas enviados por Florbela Espanca às amigas e aos namorados, produção esta que data de época anterior à redação do caderno **Trocando Olhares**. No início de 1916, Florbela Espanca inicia sua colaboração em periódicos portugueses: neste mesmo ano, publica poemas no suplemento **Modas & Bordados**, d’O Século, de Lisboa; e nos periódicos *Notícias de Évora* e *A Voz Pública*, também de Évora. A produção epistolar deste período, notavelmente a enviada por Florbela a **Júlia Alves**, facultou a preservação de diversos poemas. Ao longo de sua vida, a poetisa publicaria poemas em outros periódicos, como *A Voz do Operário* e *D. Nuno*. Ainda no que tange à obra poética esparsa, podem-se mencionar textos preservados em manuscritos; poemas declamados por Florbela Espanca em ocasiões diversas; **dedicatórias** em fotografias; e a quadra gravada na lápide de Eugénia Rufino Pereira, afilhada da escritora, no Cemitério de **Vila Viçosa**.

Já no ano posterior à **morte** da escritora, a publicação de seus esparsos teria início, por iniciativa de **Guido Battelli** – que publicaria 28 sonetos na seção **Reliquiae**, apensa à segunda edição de **Charneca em Flor** (1931a); e o volume **Juvenília**, reunindo poemas enviados por Florbela Espanca a Júlia Alves, em correspondência, nos anos de 1916 e 1917 (1931c). Battelli seria também o responsável pela publicação das primeiras **cartas** de Florbela Espanca, já em 1931, em volume que reunia produção epistolar enviada a ele e a Júlia Alves (1931b). Uma listagem não-exaustiva, arrolando apenas edições que trouxeram a lume volumes consideráveis de correspondência florbeliana não-inédita, pode incluir os livros de **Carlos Sombrio** (1948), **Celestino David** (1949), **Azinhai Abelho** e **José Emídio Amaro** (1949) e António da Costa Leão. Posteriormente, **Rui Guedes** (1986a; 1986b) publicaria volumes mais alentados reunindo a correspondência florbeliana, em edição não isenta de problemas, apontados por **Maria Lúcia Dal Farra** (1987). Dal Farra publicaria não apenas cartas de Florbela, mas também alguns de seus **contos** e seu diário (2002; 2009). Diversas obras em prosa de Florbela preservadas em manuscritos ou publicadas em periódicos receberiam edições póstumas, merecendo destaque os contos coligidos em **O Dominó Preto**, publicado pela

primeira vez em 1982. De diverso teor, mas não menor interesse literário, são os fragmentos do **Diário do Último Ano**, escritos por Florbela em seu derradeiro ano de vida e publicado pela primeira vez em 1981. Para além de textos cuja qualidade estética é mais evidente, os esparsos de Florbela Espanca incluem escritos de tipos diversos. Entre o amplo conjunto de manuscritos e anotações que vêm sendo recuperados por pesquisadores que se dedicam a investigar a autora, encontram-se sentenças de cariz aforístico; **dedicatórias** em diversos suportes; transcrições de fragmentos literários de outros autores, em várias línguas (português, espanhol e francês); receitas culinárias; e anotações em livros que pertenceram a artista. Entre os livros que se dedicaram a recolher esparsos diversos da escritora, bem como declarações de familiares e pessoas próximas, valem menção *Florbela Espanca* (1948), de Carlos Sombrio; *Nótulas Florbelianas*, de **Lopes Rodrigues** (1956), e *Acerca de Florbela*, de Rui Guedes (1986c). A respeito do último volume, consulte-se, entretanto, a recensão de Maria Lúcia Dal Farra (1987b). Finalmente, no que tange ao material iconográfico, a recolha mais significativa é a fotobiografia assinada por Rui Guedes (1985) – cabendo, também, neste caso, atentar para as críticas de Maria Lúcia Dal Farra (1986). Parte dos **espólios** de Florbela Espanca, bem como estudos sobre ele produzidos, podem ser reconhecidos por sítios na internet; a esse respeito, demandam menção o sítio da *Colecção Florbela Espanca*, disponibilizado pela Biblioteca Nacional de **Portugal**; e o sítio *Florbela Espanca: espólio de um mito*, disponibilizado pela Universidade de Évora.

Por fim, há um fragmento de verso inédito, escrito na capa e contracapa de um livro de Física de Florbela Espanca, que pertence à coleção de Mathilda Larsson. O livro possui várias assinaturas de Florbela, com indicação de data em 13 de novembro de 1907 e será publicado pela primeira vez na edição dos *Esparsos de Florbela Espanca*, organização, estudos introdutórios e notas de Fabio Mario da Silva e Henrique Marques Samyn. Nesta mesma edição, há um poema desconhecido da escritora, intitulado "Conventos", nunca publicado em edição da poesia da autora, e referido em carta de Guido Battelli a **Túlio Espanca** – faz parte do acervo da Biblioteca da Universidade de Évora e foi publicado na revista *A Cidade de Évora* e em outro jornal alentejano, ainda não identificado –, como bem elucidou Fabio Mario da Silva, no artigo intitulado "Florbela leitora de Verlaine. Releitura do *Livro de Mágoas* 100 anos após a sua publicação".

Bibliografia

BATELLI, Guido, Carta a Túlio Espanca –Um soneto desconhecido de Florbela Espanca, in *Espólio de Túlio Espanca*, Évora, Biblioteca Geral da Universidade de Évora, datado de Florença, abril de 1951.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensão crítica a “Contos e Diário”, de Florbela Espanca; “Florbela Espanca - Fotobiografia”, de Rui Guedes; “Contos”, de Florbela Espanca, in *Revista Colóquio/Letras*, n. 92, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, jul. 1986, pp. 87-90.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensão crítica a *Cartas “(1906-1922)”*, de Florbela Espanca; “*Cartas (1923-1930)*”, de Florbela Espanca, in *Revista Colóquio/Letras*, n. 99, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, set. 1987a, pp. 109-111.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensão crítica a “*Acerca de Florbela Espanca*”, de Rui Guedes, in *Revista Colóquio/Letras*, n. 99, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, set. 1987b, p. 111-113.

DAVID, Celestino, *O Romance de Florbela*, in *A Cidade de Évora*, n. 15-16; n. 17-18, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1949.

ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931a.

ESPANCA, Florbela, *Cartas de Florbela Espanca a Dona Julia Alves e a Guido Battelli*, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931b.

ESPANCA, Florbela, *Juvenília*, Ed. Guido Battelli, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931c.

ESPANCA, Florbela, *Cartas de Florbela Espanca*, Prefácio de Azinhal Abelho e José Emídio Amaro, Lisboa, Edição dos Autores, 1949.

ESPANCA, Florbela, *Diário do último ano*, Amadora, Livraria Bertrand, 1981.

ESPANCA, Florbela, *O Dominó Preto*, Amadora, Bertrand, 1982.

ESPANCA, Florbela, *Cartas: 1906-1922*, Recolha, leitura e notas por Rui Guedes, atualização e regularização do texto por Luiz Fagundes Duarte, *Obras Completas de Florbela Espanca*, v. V. Lisboa, Dom Quixote, 1986a.

ESPANCA, Florbela, *Cartas: 1923-1930*, Recolha, leitura e notas por Rui Guedes, atualização e regularização do texto por Luiz Fagundes Duarte, *Obras Completas de Florbela Espanca*, v. VI. Lisboa, Dom Quixote, 1986b.

ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto: contos, cartas, diário, estudo introdutório, apresentação, organização e notas* Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.

ESPANCA, Florbela, *Perdidamente: correspondência amorosa, 1920-1925*, fixação do texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2009.

ESPANCA, Florbela, *Esparsos*, organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva e Henrique Marques Samyn, Lisboa/Porto/Viseu, Edições Esgotadas, 2022. (no prelo).

GUEDES, Rui, *Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1985.

GUEDES, Rui, *Acerca de Florbela*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

LEÃO, António da Costa, *Poetas do sul: Bernardo de Passos e Florbela Espanca*, Lisboa, Portugália, s. d.

RODRIGUES, Lopes, *Nótulas florbelianas*, Matosinhos, Papelaria e Tipografia Leixões, 1956.

SILVA, Fabio Mario da, Florbela leitora de Verlaine. Releitura do Livro de Mágoas 100 anos após a sua publicação, in DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; FINA, Rosa (orgs), *100 anos do Livro de Mágoas*. Releituras da Obra de Florbela Espanca, Natal, Sol Negro Edições/ARC Edições, 2021, pp. 13-31.

SOMBRIÓ, Carlos, *Florbela Espanca*, Figueira da Foz, Homo, 1948.

VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da, *Florbela Espanca: espólio de um mito*, disponível em <<http://www.florbelaespanca.uevora.pt/>>.

Henrique Marques Samyn

ESPÓLIOS

O espólio de **Florbela Espanca** (**Vila Viçosa**, 1894 – **Matosinhos**, 1930) constitui material de notável interesse para seus leitores, sejam eles consulentes diletantes, historiadores, críticos literários ou pesquisadores empenhados no exame de sua biografia e arte, em documentos, imagens e obras. Há notícia de, pelo menos, seis acervos que reúnem manuscritos em verso e prosa, livros, cartões postais, retratos e até mesmo acessórios de uso doméstico, além de móveis e peças de vestuário. Felizmente, a maior parte dos itens pode ser consultada remotamente, uma vez que os inventários foram digitalizados e se encontram disponíveis via internet – inclusive cadernetas, poemas avulsos, **cartas**, bilhetes, cartões postais, telegramas, retratos fotográficos, recortes de jornal de/e sobre Florbela Espanca etc. O contato com esses acervos, contendo textos e imagens da poetisa, faculta o acesso do consulente a elementos que, por vezes, escapam ao universo ficcional que criou, tais como: sua caligrafia e disposição das linhas na página; características físicas da autora; objetos pessoais, os mais variados.

O *Espólio de Florbela Espanca*, pertencente ao **Grupo Amigos de Vila Viçosa**, mediante doação de **Mário Lage** (o terceiro marido de Florbela), contém vinte e sete poemas (incluindo cópias e fotocópias de alguns deles), dois **contos**, um diário pessoal, algumas cartas endereçadas a **Américo Durão** e Mário Lage, e objetos pessoais curiosos, como uma tesoura e um berço. Chama atenção a existência de cópias de poemas, a exemplo de um soneto sem título iniciado pelo verso “À tua porta há um pinheiro manso” (assinado em 1930) e o soneto “Minha Terra” (não datado). Haveria particular interesse em constatar a existência de rasuras no segundo terceto de “Ser Poeta”, conforme descrito no inventário *on-line*, o que se confirma na imagem digitalizada do poema disponibilizada no site. É ainda mais fascinante descobrir outro manuscrito, do mesmo soneto, na Biblioteca Pública de **Évora** – este sem rasuras e não datado. O cotejo desses manuscritos permite dizer que a versão do poema, editada em livro, reproduz o teor de ambas as versões digitalizadas. Inicialmente, poder-se-ia afirmar que o teor do soneto resultaria do amálgama entre o fazer poético (matéria dos quartetos e do primeiro terceto) e o sentimento manifesto pelo objeto, materializado, como se tratasse de conclusão, sugerida pela conjunção aditiva, no terceto final: “E é amar-te assim, perdidamente.../ É seres alma e sangue e vida em mim/ E dizê-lo cantando a toda gente!”. Deve-se mencionar, ainda, o cuidado com que os versos eram redigidos e transpostos para o papel, como ilustra a manutenção do ritmo, a presença de rimas alternadas e a simetria reforçada pela quantidade de sílabas métricas.

Poemas (na maioria sonetos) e correspondências (cartões postais, telegramas, mas especialmente cartas) constituem os textos predominantes nos espólios de Florbela Espanca. Se no *Espólio de Florbela Espanca do Grupo Amigos de Vila Viçosa* predominam versos, na *Biblioteca Municipal Florbela Espanca*, em Matosinhos, avultam correspondências: 41 cartas escritas em **Lisboa**, Évora, Guimarães e Sintra, endereçadas a **António Guimarães**, no período de 1920 a 1925 (adquiridas de **Maria Alexandra Mesquita**, “antiga possuidora”, segundo informa o site). O teor de muitas delas é digno de nota. No bilhete postal de 23 de novembro de 1923, a poetisa solicita dinheiro ao marido e lhe comunica a data de sua viagem. Uma característica de Florbela, como correspondente, reside na alternância entre cartas mais derramadas, em que os sentimentos parecem extravasar-se, e aquelas mais objetivas, em que o afluxo de palavra cede ao discurso pragmático. Uma das prováveis explicações para isso residiria no fato de se tratar de situações comunicativas diversas, afora o fato de que os bilhetes e as cartas foram escritos em diferentes suportes (respectivamente cartões postais ou em papel de carta). Na correspondência passiva há um registro importante, malgrado o reduzido tamanho: trata-se de um cartão postal de **Apeles** à irmã, datado de 22 de junho de 1921, enviado uma semana antes do casamento de Florbela Espanca com António Guimarães – realizado no **Porto**. Nele, o irmão justifica a ausência à cerimônia, devido às atividades assumidas no quartel. No espólio de Matosinhos também há uma gravura “em óleo sobre madeira” pequena (“09x 16cm”), sem data, assinada no verso por *Selepa*, “anagrama de Apeles”, conforme descrição do item, no site da instituição.

Outro acervo que contém considerável quantidade de correspondências é da Biblioteca Pública de Évora. Totalizam oito, escritas entre 1930 e 1932: sete delas destinadas a **Guido Battelli** (entre junho e dezembro de 1930); uma redigida em italiano para **Celestino David** (de janeiro de 1932) – enviadas de Lisboa, Coimbra, Évora ou Matosinhos. A título de ilustração, mencione-se a correspondência de 14 de junho de 1930 para Battelli, em que Florbela fala de si em terceira pessoa, comunicando o amigo sobre sua estadia em endereço na cidade de Lisboa, até o dia 19 daquele mês. Outro manuscrito de grande relevo são os versos de “Interrogação”, incluídos na coletânea póstuma **Charneca em Flor**, editada em 1931. Não datados (seria uma reprodução da versão original?), foram escritos (ou transcritos) sem qualquer rasura: “Neste tormento inútil, neste empenho/ De tornar em silêncio o que em mim canta,/ Sobem-me roucos brados à garganta/ Num clamor de loucura que contenho”. Afora a menção aos problemas de saúde, que acompanhavam a escritora havia anos, o título do poema é enunciado no segundo quarteto (“Dize para onde vou, donde é que eu venho/ Nesta dor que me exalta e me alevanta!”) e no terceto que o encerra: “Dize que mão é esta que me arrasta?”. Originalmente dedicados a Guido Battelli, essa informação nem sempre

consta do poema, quando transportado para o livro – mais um dado a sugerir o trabalho metódico, e porventura inesgotável, que sua obra demanda e dá o que pensar.

O exame das cartas (doadas à Biblioteca pelo próprio Guido Battelli) sugere a regularidade do diálogo e a simetria, quanto à sua extensão: a maior parte delas (exceção feita aos poemas, mais breves) contém quatro páginas, em escrita firme, em frases quase retilíneas ao longo da página, redigidas em caligrafia com volutas, praticamente sem rasuras. Duas delas são mais extensas: aquelas escritas em 27 de julho (em que Guido Battelli é saudado como “Meu amigo”) e 03 de agosto de 1930 (em que Florbela incrementa a saudação anterior: “Meu querido amigo”). Ambas envolvem a troca de impressões sobre poemas escritos por um e outro. O espólio também contém o telegrama assinado por Mário Lage, datado do dia em que comunica a sua morte a Guido Battelli: “faleceu florbela = lage, -”.

Já na *Coleção Florbela Espanca*, sediada na Biblioteca Nacional, o arquivo contém preciosidades não encontradas nos demais espólios. O material, que pertencera ao antologista **Rui Guedes**, foi adquirido pela instituição na década de 1980. Trata-se de três cadernos que contém poemas selecionados e transcritos pela própria autora. Um deles, intitulado **Primeiros Passos**, parece ter sido enviado para avaliação. De acordo com Fátima Lopes: “Trata-se de uma selecção de onze poemas, escritos em folhas de papel pautado, cosidas com linha branca, que a autora, procurando reconhecimento como poetisa, enviou a Raul Proença no intuito de obter um comentário favorável”. A caderneta contém uma espécie de “Advertência”, grafada a lápis, com os seguintes dizeres de **Raul Proença**, sobre os textos: “Impressão Geral: Tendo em conta a idade, e visto tratar-se dos ‘primeiros passos’, não acho senão bem a dizer”. Não seria exaustiva tarefa localizar outros versos em que a escritora chamaria atenção sobre o fazer poético e enfatizaria as motivações mais recônditas que teriam levado à confissão da *persona* poética. É o que se lê em “Os versos que te fiz”: “Deixa dizer-te os lindos versos raros/ Que a minha boca tem pra te dizer!/ São talhados em mármore de Páros/ Cinzelados por mim pra te oferecer”, que integram o **Livro de “Sóror Saudade”**. Em outros momentos, a poetisa nega a qualidade de sua arte, como se a aparente dificuldade em se expressar guardasse relação com o desafio às convenções do poético, como se nota em “Versos”, de **Trocando Olhares**: “Versos!... Sei lá! Um verso é teu olhar,/ Um verso é teu sorriso e os de Dante/ Eram o seu amor a solucionar/ Aos pés da sua estremecida amante!”. Por falar nesse soneto, interessará ao consulente saber que há dois projetos de livro na Biblioteca Nacional: o já referido *Trocando Olhares* (1915-1917) e **O Livro d’Ele** (1916-1917). Afora o interesse documental, há diversas marcas autorais que dizem respeito inclusive à posição dos textos no papel, à presença ou ausência de rasuras, à retidão das linhas, à caligrafia inclinada para a direita etc. O exame dos

manuscritos permite atestar a diligência com que Florbela Espanca selecionava e dispunha os poemas em volume, o que talvez explique a coesão (temática/expressiva/estrutural/formal) e o caráter orgânico de seus livros, muito antes de serem editados. Essa unidade formal, evidente nos manuscritos e na versão dos poemas em livro, integraria o projeto de Florbela? É possível que sim, como afirma a terceira quadra de “Poeta” (*Trocando Olhares*): “Só quem embala no peito/ Dores amargas e secretas/ É que em noites de luar/ Pode entender os poetas”.

No espólio que se encontra na Biblioteca Geral da Universidade de Évora (adquirido a **Túlio Espanca**, primo da poetisa) há sessenta e oito retratos de Florbela, ao lado de seus familiares, em diversos estágios da vida. Além deles, constam vinte e sete registros escritos, a maior parte deles constituída por cartas pessoais – expedidas e recebidas entre 1910 e 1930 –, e postais ilustrados que circularam pelas mãos de Florbela Espanca e de seus familiares, entre 1905 e 1930. A quantidade (e a qualidade) de (das) cartas intercambiadas entre ela e seus familiares e amigos reforça o atributo de autora polígrafa, tendo em vista a diversidade de assuntos, combinados aos múltiplos gêneros textuais e suportes em que escreveu. A intensidade que rescende de seus versos parece reverberar a escrita quase ininterrupta da autora, consciente da sua condição ambígua, em “A Mulher”, de *Trocando Olhares*: “Ó mulher! Como és fraca e como és forte!/ Como sabes ser doce e desgraçada! Como sabes fingir quando eu teu peito/ A tua alma se estorce amargurada!”. Esse estado de alma, comunicado pela *persona* poética, recebe maior carga de tinta nos poemas escritos posteriormente. Os versos de “Castelã da Tristeza” (*Livro de Mágoas*), cujo título sugere o paradoxo de ser uma grande proprietária de tormentos: “Altiva e couraçada de desdém,/ Vivo sozinha em meu castelo: a Dor!/ Passa por ele a luz de todo amor.../ E nunca em meu castelo entrou ninguém!”.

Convém dizer uma palavra sobre a sua produção em prosa. No que diz respeito ao acervo localizado na Fundação Casa de Bragança, o material (substancialmente, contos legados pela autora) também se encontra editado em livro. Trata-se dos *Manuscritos* de Florbela Espanca (“O Dominó Preto” e “O Regresso do Filho”), cotejados e editados por **Ana Luísa Vilela** e **Maria Lúcia Dal Farra** em 2017. Como se vê, grande parte dos textos parcialmente disponíveis nos espólios foi publicada. Dentre as edições que reúnem a poesia da autora, destacam-se *Poemas* – edição preparada por Maria Lucia Dal Farra em 1996 –; as edições da obra de Florbela Espanca, organizadas e introduzidas por **José Carlos Seabra Pereira**; livro de *Sonetos*, prefaciado por Isabel Pires de Lima em 2011; e os quatro volumes das *Obras Completas* – organizados, anotados e anotados criticamente por **Cláudia Pazos Alonso** e Fabio Mario da Silva –, publicados respectivamente em: 2012 (*Livro de Mágoas* e *Livro de “Sóror Saudade”*) 2013 (*Charneca em Flor*) e 2015 (*As Máscaras do Destino*).

Além dos versos, parte considerável de suas cartas foi publicada por Rui Guedes nos anos de 1980, e por Maria Lucia Dal Farra, mais recentemente, em *Perdidamente e Sempre Tua*.

Bibliografia

ESPANCA, Florbela, Coleção Florbela Espanca, in *Biblioteca Nacional de Portugal*, disponível em <<http://purl.pt/272/2/index.html>>, acesso em 19 set. 2019.

ESPANCA, Florbela, Espólio Florbela Espanca, in *Biblioteca Municipal de Évora*, disponível em <<http://evoraopacgib.bibliopolis.info/Florbela/search>>, acesso em 19 set. 2019.

ESPANCA, Florbela, Espólios Literários de Florbela Espanca, in *Biblioteca Municipal Florbela Espanca*, Matosinhos, disponível em <<http://bmfe.cm-matosinhos.pt/ipac20/ipac.jsp?session=15W867V004K95.15643&profile=cmmat&uindex=SL&term=Espanca,%20Florbela,%201894-1930%20--%20Esp%C3%B3lios%20liter%C3%A1rios&aspect=subtab11&menu=search&source=-!ccmat>>, acesso em 19 set. 2019.

ESPANCA, Florbela, Fotografias de Florbela Espanca, *Biblioteca Municipal de Matosinhos*, disponível em <<http://bmfe.cm-matosinhos.pt/ipac20/ipac.jsp?session=15W867V004K95.15643&profile=cmmat&uindex=SL&term=Florbela%20Espanca%20--%20Fotografia&aspect=subtab11&menu=search&source=-!ccmat>>, acesso em 19 set. 2019.

LOPES, Fátima, O Espólio, Coleção Florbela Espanca, in *Biblioteca Nacional de Portugal*, disponível em <http://purl.pt/272/2/i1_espilio.html>, acesso em 19 set. 2019.

VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da, Espólio do Grupo Amigos de Vila Viçosa, in *Florbela Espanca, O Espólio de um Mito*, Colóquio Internacional em Homenagem a Florbela Espanca, 2011, disponível em <http://www.florbelaespanca.uevora.pt/?page_id=9>, acesso em 19 set. 2019.

Jean Pierre Chauvin

EUROPA: MAGAZINE MENSAL

Revista, cujos 03 únicos números foram publicados em abril, maio e junho de 1925, sob a direção e edição de **Judith Teixeira** e com José Adolfo Coelho como secretário de redação. Sob a propriedade da editora do "Magazine Europa", com composição e impressão na tipografia de "O Sport de Lisboa", no Largo do Calhariz, número 29, em **Lisboa**, a luxuosa publicação, destinada a veicular textos sobre as artes em geral como era a predileção de sua diretora, contava com colaborações de importantes personalidades do âmbito intelectual, artístico e literário do **Portugal** dos intensos anos 20, muitos dos quais associados, inclusive, ao **Modernismo** como, por exemplo, Jorge Barradas, Julião Quintinha, Almada Negreiros, **Mário de Sá-Carneiro**, Aquilino Ribeiro, Nuno Catharino Cardoso, **Augusto D'Esaguy**, Milly Possoz, **Américo Durão** entre outros que figuravam no panteão artístico da época. A contribuição de **Florbela Espanca** se deu no último volume da revista, mais precisamente em junho de 1925, em que publicou o soneto "Charneca em flor" – que irá abrir seu livro homônimo, publicado postumamente em 1931. Em tal soneto, através da metáfora da "charneca em flor", a poetisa reafirma a transformação prenunciada no poema que fecha o **Livro de "Sóror Saudade"** e apresenta um sujeito poético pronto e disposto a assumir o apanágio do seu sentir. Tal atitude de audácia promove uma espécie de renascimento de um eu lírico, antes contido pelo burel, para os "êxtases de amor" cuja força o transforma num ser solar pleno de vida. Trata-se, de fato, de um canto que encerra um ciclo e abre outro muito mais pretensioso e sujeito ao amor pleno – "Enche o meu peito, num encanto mago,/ O frêmito das coisas dolorosas.../ Sob as urzes queimadas nascem rosas.../ Nos meus olhos as lágrimas apago...". Mais do que isso, toda a ambiência receptiva do poema gira em torno desse processo que o próprio eu lírico desconhece por completo – "O que trago em mim?" –, mas exerce sobre ele um poder leniente que o impele a desvencilhar-se dos entraves ao prazer – "E, nesta febre ansiosa que me invade,/ Dispo a minha mortalha, o meu burel,/ E, já não sou, Amor, Sóror Saudade..." – e a assumir a persona da amante pujante não mais intimidada diante da intensidade do próprio sentir, nem diante das severas imposições sociais – "Olhos a arder em êxtases de amor,/ Boca a saber a sol, a fruto, a mel:/ Sou a charneca rude a abrir em flor!". Tal publicação, que aliás foi um escândalo para a época, além de indicar que a poetisa trafegava pelo universo literário lisboeta de então, também permite intuir uma interlocução entre Florbela e a diretora da revista, o que pode sugerir inclusive certa interlocução **poética** entre ambas as escritoras,

principalmente no que tange ao aspecto erótico reinante nas obras de Florbela Espanca e de Judith Teixeira.

Bibliografia

GIAVARA, Suilei Monteiro, *Poéticas interditas: erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894-1930) e Judith Teixeira (1880-1959)*, Assis, Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 2015.

Suilei Monteiro Giavara

ÉVORA

A relação de **Florbela Espanca** com a cidade de Évora é acolhedora e perturbadora, o que lhe servirá de inspiração e contemplação. Esta relação foi polemizada principalmente depois de sua **morte**, com a questão de erigir ou não o busto da poetisa no Jardim Público da cidade. O primeiro contato da poetisa com a cidade acontece no final de outubro de 1908, quando a jovem calipolense muda-se, com a família, de **Vila Viçosa** para Évora, para que pudesse dar continuidade aos seus estudos no liceu André de Gouveia. Fica seu irmão, **Apeles**, na casa do Professor Romeu, em Vila Viçosa.

Os gostos literários de Florbela, quando frequentava a 5ª classe (hoje 9º ano de escolaridade), são frequentemente centrados em autores do Romantismo: a jovem estudante pede para consultar em 16 de fevereiro de 1911, na Biblioteca Pública de Évora, *O Lírio do Vale* de Balzac, *Os Três Mosqueteiros* de Alexandre Dumas, como também, ao passar de alguns meses, consulta *O Amor de Salvação* de Camilo Castelo Branco, *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas etc. Em 23 de setembro de 1912, em carta ao pai enviada de Figueira da Foz, Florbela diz sua pretensão de não voltar a Évora e ir para a capital: “A respeito de Évora nada digo, porque me seria infinitamente mais agradável o ir viver para Lisboa” (1995, p. 16).

O **amor**, esse sentimento que ora é acalentador, ora arrebatador na obra de Florbela, esteve presente na sua adolescência: a poetisa apaixona-se perdidamente por um rapaz apenas conhecido, através de suas **cartas**, como “José”, que conhecera em Figueira da Foz, e é em Évora que começará a namorar o futuro primeiro marido, **Alberto Moutinho**. Lembra-se também de que, segundo **Maria Lúcia Dal Farra**, esse “José”

não passa de um criptônimo a esconder a verdadeira identidade de João Martins da Silva Marques, oriundo de Redondo, Alentejo, e que viria a se tornar, mais tarde, assistente da Faculdade de Letras de Lisboa e diretor da Torre do Tombo. Florbela teria conhecido o rapaz na Figueira da Foz onde se encontrava em casa do seu padrinho Daniel da Silva Barroso. (DAL FARRA, 2002, p. 164)

Em Évora, a futura escritora também começara suas primeiras incursões literárias, colaborando com o *Notícias de Évora*, com um soneto intitulado “O Espectro” dedicado a **Júlia Alves**. Acredita-se que foi na cidade de “ruas ermas” e “ruas frades” que a poetisa escreveu o soneto “Évora”, que é o primeiro poema a fazer parte do póstumo *Reliquiae* (1931), com uma dedicatória ao próprio organizador da compilação, **Guido Battelli**: “Ao amigo vinda da luminosa Itália, a minha cidade, como eu, soturno e triste...”.

Averigua-se, neste pequeno trecho, o quanto Évora se caracteriza como sua própria identidade, melancólica:

Évora! Ruas ermas sob os céus
Cor de violetas roxas... Ruas frades
Pedindo em triste penitência a Deus
Que nos perdoe as míseras vaidades!

Tenho corrido em vão tantas cidades!
E só aqui recordo os beijos teus,
E só aqui eu sinto que são meus
Os sonhos que sonhei noutras idades!

Évora!... O teu olhar... o teu perfil...
Tua boca sinuosa, um mês de Abril
Que o coração no peito me alvoroça!

...Em cada viela o vulto dum fantasma...
E a minha alma soturna escuta e pasma...
E sente-se passar *menina-e-moça*... (ESPANCA, 1996, p. 269)

Como um verdadeiro cristão que faz penitência, é assim que descreve a cidade de Évora. Florbela capta e representa de forma artística a “alma” da cidade, que ainda contém símbolos da Inquisição que perseguiam os “pecadores” e “infiéis”. Construído através da “rainha” das figuras do discurso literário – a hipotipose – a cidade de Évora se torna, pelo discurso poético, uma descrição tão viva e animada que é como se fosse um cristão, ou um religioso que passa o dia a clamar penitência divina: “Pedindo em triste penitência a Deus/ Que nos perdoe as míseras vaidades!”. Évora, na memória do sujeito poético, é também lembranças do passado; de um amor: “E só aqui recordo os beijos teus”. A cidade reveste-se, contrapondo a primeira ideia, que é de religiosidade, com uma nova atmosfera – a sensualidade - possuindo um determinado “olhar”, “perfil” e “uma boca sinuosa”, a trazer sentimentos arrebatadores ao discurso poético: “Que o coração no peito me alvoroça!”. O discurso desse soneto é mais caracterizado numa temática dos conflitos da saudade, recordando o *Livro de “Sóror Saudade”* (1923). Aliás, atentente-se a cuidadosa análise deste soneto feito por Derivaldo dos Santos, no qual alude a cidade onírica:

o poema encerra uma duplicidade de olhar: o olhar do sujeito da escrita que se move para alcançar a concretude do que vê e contempla: becos, ruas, vielas, Évora; o outro olhar é desenhado pela própria cidade. O corpo intricado com o espaço exterior (...). Cada beco, cada viela, enfim; é Évora que passa ao agenciamento do olhar, e parece olhar para dentro do sujeito observador. Vale dizer que a cidade é, aí, persona, no sentido mesmo de representação e teatralização. Trata-se de uma representação imaginária que procura dar conta daquilo que o sujeito é por dentro. Em contrapartida, o agenciamento do olhar desse mesmo sujeito compreende aquilo que a cidade visivelmente é em sua exterioridade. Tem-se, assim, um misto de olhar e um misto de forças estranhas, a da cidade e a do eu, forças

estas que não se excluem, mas, pelo contrário, se conjugam na concretude da superposta cidade onírica. (SANTOS, 2006, pp. 85-86)

Segundo **Rui Guedes**, Florbela em 09 de maio de 1929 vai a Évora, de **Lisboa**, e em Évora é vista pelo Dr. João do Couto Jardim, e seria essa altura que se pensa que Florbela escreveu o soneto “Évora” (1986, p. 68). Outro soneto de *Relíquias* que faz referência à Évora é o “À Janela de Garcia de Resende”; uma homenagem a um humanista eborense que foi arquitecto, poeta e músico:

Janela antiga sobre a rua plana...
Ilumina-a o luar com o seu clarão...
Dantes, a descansar de luta insana,
Fui, talvez, flor no poético balcão...

Dantes! Da minha glória altiva e ufana,
Talvez... Quem sabe?... Tonto de ilusão,
Meu rude coração de alentejana
Me palpitasse ao luar nesse balcão...

Mística dona, em outras Primaveras,
Em refulgentes horas de outras eras,
Vi passar o cortejo ao sol doirado...

Bandeiras! Pajens! O pendão real!
E na tua mão, vermelha, triunfal,
Minha divisa: um coração chagado!... (ESPANCA, 1996, p. 270)

Garcia de Resende é um dos primeiros nomes a ser estudado na História da Literatura Portuguesa, com a obra *Cancioneiro Geral* – conjunto de composições poéticas produzidas nas cortes de Dom Afonso V (1438 — 1481), Dom João II e Dom Manuel I, tendo-lhe redigido um prólogo dedicado ao príncipe Dom João; e é sobre a atmosfera **poética** da casa do ilustre eborense que Florbela constrói o soneto. Numa cidade composta de muitas ladeiras, a janela da casa de Garcia de Resende se destaca, por estar numa rua plana e iluminada. O encontro poético que se dá no soneto é uma prova das inclinações à poesia sentida desde cedo pelo eu poético, tanto como na Florbela escritora: “Fui, talvez, flor no poético balcão/ Meu rude coração...Me palpitasse ao luar nesse balcão”. O soneto é construído a partir da mítica que envolve essa janela, donde passaram vários cortejos: “Bandeiras!”, “Pajens!” e o “Pendão real”. É uma mostra de uma jovem alentejana encantada pelo peso histórico da janela do poeta, que possui a divisa do seu “coração chagado”, mostrando a **dor** que possui.

Porém, Évora também foi palco de inquietações e julgamentos sobre Florbela. Após sua morte em **Matosinhos**, se travará em Évora, durante anos, uma controvérsia acerca de sua ex-ilustre moradora, num caso que

perturbou a cidade: colocar, ou não, um busto esculpido por Diogo de Macedo e dedicado a Florbela no Jardim Público de Évora? Depois da morte de Florbela Espanca, **Celestino David** fez uma propaganda para recolher dinheiro através do *Diário de Notícias* para colocação do busto no Jardim Público de Évora; mas, por causa da vida da poetisa – dois divórcios, três casamentos, um possível incesto e um **suicídio** – fez com que as autoridades conservadoras representantes do Estado Novo e “algumas senhoras eborenses e dois sacerdotes” (LEAL, 1997, p. 34), com fortes princípios morais, mantivessem, por anos, o referido busto na cave do Museu de Évora, ficando apenas o plinto num determinado local do Jardim, com a inscrição “A Florbela Espanca”. Ao passar dos anos, resolvida a questão do busto, hoje o que resta na cidade de Évora é a lembrança da poetisa, além dos **espólios** da escritora, que pertenceram a Guido Battelli e **Túlio Espanca** e o busto no Jardim Público da cidade.

Por fim, segundo Rui Arimateia, Florbela teria vivido em Évora de 1908 a 1913, em casa “própria” ou de familiares, e, esporadicamente, até poucos meses antes de sua morte nas seguintes ruas, em ordem cronológica: Rua de Avis, n.º 61 (1908), Rua de Avis, n.º 05 (1908), Largo Luís de Camões n.º 39 (1913 — 1916), Rua da Selaria, n.º 75 (1916), Rua de Diogo Cão, n.º 30 (1917) (o atual n.º 34 ?) e Rua João de Deus, n.º 28 1930).

Bibliografia

- ARIMATEIA, Rui, Florbela Espanca e Évora (achegas para o seu estudo), in PRO-ÉVORA, Grupo, *Comemorações do 1º Centenário de Florbela Espanca- Conferência*, Évora, Grupo Pro-Évora, 1996, pp.60-67.
- BATELLI, Guido, O Alentejo na Poesia de Florbela, in *A Cidade de Évora*, N.º 25-26, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1951, pp. 289-298.
- GUEDES, Rui, *Acerca de Florbela*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas de Florbela Espanca*, organização e estudos introdutórios por Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário*, organização, introdução e notas de Rui Guedes, Venda Nova, 2.ª ed., Bertrand Editora, 1995.
- LEAL, Maria Luísa, O papel do discurso crítico e do discurso poético na relação entre Florbela Espanca e o cânone, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp.31-42.
- RAFAEL, António Luiz, “As casas onde viveu Florbela Espanca”, in *Diário do Sul*, Évora, 22 de agosto de 2008, p. 07.
- SANTOS, Derivaldo, Dúvida e dívida melancólica: a modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca, tese de doutorado, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2006.
- SILVA, Fabio Mario da, Florbela Espanca em Évora, in *A Cidade de Évora*, vol. II, Évora, Câmara Municipal de Évora, 2009, pp. 637-644.

Algemira de Macêdo Mendes
Fabio Mario da Silva

F

FACULDADE DE DIREITO DE LISBOA

Para a realização do presente verbete, socorri-me, maioritariamente, de fontes arquivísticas, nomeadamente do Arquivo da Reitoria da Universidade de **Lisboa**, que gentilmente permitiu o acesso ao percurso académico de **Florbela Espanca** na Faculdade de Direito. Será importante também referir as pesquisas efectuadas no Arquivo Histórico da Faculdade de Direito, nomeadamente nas seguintes espécies arquivísticas: *Registo dos exames de Estado I*, tratando-se de volume que apresenta uma relação de alunos, desde 1913, e que, por isso mesmo, cobriria o período de frequência académica de Florbela Espanca na Faculdade de Direito. Verifica-se, no entanto, que a obra não fornece a data de realização dos exames, nem se conseguiu localizar o nome da poetisa na obra em referência. De referir, aliás, que a presença de Florbela Espanca na Faculdade de Direito é muitas vezes silenciada na bibliografia existente sobre esta autora, como é mencionado na obra *Cartas Completas*, editada por **Rui Guedes**, em carta endereçada pela poetisa a 24 de novembro de 1916, na qual Florbela refere o seu desejo de frequentar o curso superior de Letras, em Lisboa. De destacar, no entanto, a referência de Urbano Tavares Rodrigues à frequência de Florbela Espanca na Faculdade de Direito de Lisboa, em 1917, na conhecida *História da Literatura* de Jacinto do Prado Coelho. Salientemos que, em 1915, a população universitária feminina não ultrapassava os 6%, o que é um número expressivo para esta matéria.

Foi ainda consultado o *Livro de Exames 1917, 1918, 1919 e 1920*, caixa que contém dez pequenos maços, cada um com breve e variável relação de alunos e respectivas classificações. Igualmente não foi possível localizar qualquer registo de avaliação académica da poetisa. A este respeito, é de mencionar os esforços desenvolvidos na realização desta tarefa pelo Professor Doutor Gonçalo de Sampaio e Melo e da Doutora Elsa Branco da Silva, da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Em face das fontes mencionadas, a análise incidirá, essencialmente, sobre os elementos recolhidos no Arquivo da Universidade de Lisboa. De qualquer forma, o volume de documentação localizada é, infelizmente, reduzido, sendo este trabalho uma primeira abordagem da temática, cujos elementos arquivísticos poderão, no futuro, ajudar a complementar.

Dos elementos consultados, relativos ao *Processo individual da aluna Florbela D'Alma da Conceição Espanca*, com as datas extremas 1917 – 1919, sem conta, à guarda do Núcleo de Arquivo/Área de Documentação, Arquivo e Expediente dos Serviços Centrais da Universidade de Lisboa, encontramos requerimento dirigido ao Reitor do Liceu Nacional de **Évora**, com data de 04 de outubro de 1917, onde a autora solicita a emissão de certidão do “4.º ano de letras feito neste ano de 1917”, vindo Augusto de Calça e Pina, secretário do Liceu Central de Évora a atestar, na mesma data, que “Florbela Dalma da Conceição Espanca, natural de Vila Viçosa, filha de Antónia da Conceição Lobo, em vinte e quatro de Julho de mil novecentos e dezassete concluiu o exame do curso complementar de letras, com inglês, e foi aprovada com a classificação final de catorze valores”. Ficava, portanto, atestado o cumprimento do requisito necessário para o ingresso na universidade.

Como já referi, é este o único elemento que consta da formação académica prévia da autora, em apoio aos elementos disponíveis no processo académico existente no Arquivo da Universidade de Lisboa. Os elementos a que tive acesso no Arquivo Histórico da Universidade de Lisboa centram-se essencialmente nos pedidos efectuados por Florbela Espanca no sentido de ser admitida à frequência dos vários anos do curso de Direito e da sua admissão a exames em certas disciplinas. Infelizmente não existe, no processo académico disponível para consulta, mais nenhum elemento relevante acerca da presença de Florbela Espanca na vida universitária na Faculdade de Direito. Não consegui identificar causas concretas para esta ausência de dados arquivísticos, pese embora os esforços desenvolvidos para o efeito. Como se verifica no requerimento efectuado a 09 de outubro de 1917, mediante o qual Florbela Espanca solicita ao Reitor da Universidade de Lisboa que aceite a sua matrícula nessa Universidade. Curiosa é a forma de instrução do processo, uma vez que encontrei o pedido de admissão acompanhado de certidão de baptismo de Florbela Espanca, na qual se menciona que “aos vinte dias do mez de junho do anno de mil oitocentos e noventa e cinco, nesta

Egreja Parochial de Nossa Senhora da Conceição de Villa Viçosa (...) baptizei solemnemente individuo do sexo feminino, a quem dei o nome de Flor Bella, (...) filha natural de Antónia da Conceição Lobo, solteira, que se emprega no serviço domestico”. A este respeito, importa considerar o disposto nos Estatutos da Universidade de Coimbra de 1772, mais concretamente Livro II, Título I, Capítulos I e II, que já estipulavam certas regras a observar em matéria de matrículas universitárias. No I Capítulo estabeleciam-se princípios relativamente à idade em que os estudantes deviam ser admitidos a matricular-se, “dezasseis anos completos de idade; e sem que para isso haja obtido despacho do Reitor depois de se haver legitimado perante Elle com certidão authentica de Baptismo reconhecida em forma publica pelo Ministro Superior da Comarca, em que tiver sido baptizado” (Estatutos da Universidade de Coimbra de 1772, Estatutos da Universidade de Coimbra compilados debaixo da immediata e suprema inspecção de El Rey D. José I Nosso Senhor pela Junta de Providencia Literaria creada pelo mesmo Senhor para a restauração das Sciencias e Artes Liberaes nestes Reinos, e de todos os seus domínios, legitimamente roborados por Sua Magestade na Lei de 28 de Agosto deste presente anno de 1772, Lisboa, Na Regia Officina Typografica, Ano MDCCCLXXIII (De Ordem de Sua Magestade), pág. XXVII.)

Com data igualmente de 09 de outubro, Florbela Espanca, já matriculada na Faculdade, solicita a sua inscrição no 1.º ano da Faculdade de Estudos Geraes e de Direito “segundo a ordem aconselhada pela mesma”. De referir que a designação dada à Faculdade resultava de lei orçamental do Ministério do Interior de 30 de junho de 1913, mediante a qual o governo é autorizado a fundar a *Faculdade de Estudos Sociais e de Direito*. A Faculdade de Direito, no início do século XX, e na sequência do Decreto n.º 118, de 4 de setembro de 1913 tinha, na sua estrutura orgânica, quatro grupos: 1.º Grupo - História do Direito e Legislação Civil Comparada; 2.º Grupo - Ciências Económicas; 3.º Grupo - Ciências Políticas e 4.º Grupo - Ciências Jurídicas.

Procurando identificar as cadeiras nas quais requer a sua inscrição, encontrei na margem esquerda da folha as seguintes disciplinas: *Direito Romano, Direito Portuguez, Direito Político e Noções de Direito Civil*. Com data de 25 de setembro de 1918, verifiquei novo requerimento, no qual Florbela Espanca requer a sua inscrição no 2.º ano da Faculdade de Direito, “segundo a ordem aconselhada pela mesma”. Identifiquei um conjunto de cadeiras, relativas ao referido ano jurídico: Economia Política, Direito Administrativo, 1ª cadeira de Direito Civil, Estatística, Direito Constitucional e Direito Comparado. A nova designação dada à Faculdade resultava do Decreto n.º 3370-C, de 15 de setembro de 1917. Quando se pretende matricular no 3º ano jurídico na Faculdade de Direito, encontrei uma procuração de Florbela Espanca ao seu irmão **Apeles Espanca** “aspirante de marinha, residente em Lisboa, para me matricular no 3.º ano Jurídico na Universidade, como aluna do

mesmo estabelecimento científico, assignando por mim o competente termo de matricula e finalmente para requerer, promover e assignar o que for preciso”. De referir que este procedimento era frequente e suportado no código civil vigente à data, de 1867.

De qualquer forma, o ambiente universitário no qual Florbela Espanca estudou acabou por contribuir para a sua formação como poetisa, como nos refere **Cláudia Pazos Alonso**: “não restam dúvidas por conseguinte que os colegas da Faculdade foram instrumentais na formação da sua consciência **poética** através das trocas literárias. Mas é também muitíssimo provável que tenham tido um papel decisivo na formação da sua persona poética”. De entre esses colegas, destacam-se **Américo Durão** e **Botto de Carvalho**. Igualmente Norberto Lopes, que no *Diário de Notícias* de 14 de novembro de 1981, se referia ao contributo da vida académica na Faculdade de Direito de Lisboa para o crescimento de Florbela Espanca, sendo especialmente interessante a descrição que a mesma efectua do espaço físico vivido na Faculdade com vários colegas, exemplarmente mencionado no ***Diário do Último Ano***: “a minha recordação veste-o de roxo de todas as violetas, nesta evocação de um passado há tanto perdido!”.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.
- COELHO, Jacinto do Prado (direcção), *Dicionário de Literatura*, 1.º volume, Livraria Figueirinhas, Porto.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário*, organização, introdução e nota de Rui Guedes, 2ª ed., Venda Nova, Bertrand, 1995.
- LOPES, Norberto, “Florbela, escolar de Direito”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 14-11-1981.
- MATOS, Sérgio Campos; Ó, Jorge Ramos do, *A Universidade de Lisboa nos Séculos XIX e XX*, Volume I e II, Lisboa, Tinta da China, 2013.
- MARTINHO, Fernando J. B., “Variante Inédita de ‘Desejos Vãos’ de Florbela Espanca”, in *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal*, 1.ª Série, n.º 63, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1980, pp. 333-338.

Míriam Afonso Brigas

FEMININO

O feminino em **Florbela Espanca** adquire contornos próprios a partir da compreensão que a poetisa tem do que é ser mulher. Diferentemente de ser feminista, sua vida se pautava pela liberdade de viver as emoções, os sentimentos, plenamente adotando um estilo de vida que se refletia em sua poesia. Pelas suas escolhas de vida, por vezes consideradas impróprias para a conduta de uma mulher pertencente a uma sociedade tradicionalista e patriarcal, teve como retorno preconceito e hostilidade pela sociedade portuguesa, notadamente em sua obra. Sua escrita deu-lhe a possibilidade de ser mulher, feminina, livre e, dessa maneira, viver como queria, numa época em que pouco se falava sobre feminismo, movimentos e conquistas feministas. Por esse ângulo, a preocupação ou mesmo a consciência do papel que caberia à mulher e uma proto-luta pelos seus direitos se delineavam em Florbela, embora ela não tivesse levantado bandeira feminista, e não tivesse participado de movimentos que protestavam contra a exclusão política/social da mulher, mas, por outro lado, a obra florbeliana traz indícios relevantes que pautarão o movimento feminista nas décadas seguintes, pois neles contém

aspectos do feminino ou da condição feminina que expressam, de certa maneira, o que é ser mulher em Portugal no início do século XX e, sobretudo, refletem as questões acerca das construções histórica e social do sujeito mulher e do feminismo embrionário. (NASCIMENTO, 2018, p. 56)

Dessa forma, Muzart (2003) alerta que as mulheres que escreveram, que desejaram viver da pena, terem profissão de escritoras, definem-se como feministas, pois só o fato de saírem da esfera doméstica era um indício de possuírem uma cabeça pensante e um desejo de subversão. Nesse sentido, entende-se que Florbela assume uma postura feminista porque ousou escrever, ousou posicionar-se em favor das mulheres, embora não tivesse a mesma disposição das feministas.

Sobre o perfil da poetisa, Rolando Galvão (2019) a define como uma mulher conservadora, dedicada a uma vida pacata, sem envolvimento políticos ou sociais. Os vários autorretratos revelam Florbela inserida no seu mundo pequeno burguês, embora parte significativa de sua poesia explore o perfil de uma mulher consciente de suas paixões, libido e **erotismo**. O conto “À margem de um soneto”, de **O Dominó Preto**, narrado em terceira pessoa, apresenta um diálogo entre uma personagem poetisa e um interlocutor em cujas falas os perfis femininos vão se desenhando par e passo: a delicadeza, a feminilidade e a postura de uma mulher burguesa bem vestida e com boas roupas e joias no início do conto se desenha “A poetisa,

vestida de veludo branco e negro, como uma andorinha, estendeu a mão delgada, onde as unhas punham um reflexo de joias...” (ESPANCA, 2007, p. 07); mais adiante algumas características apontadas por seu interlocutor, depois de ouvir o soneto que ela escreveu “– Como você é dolorosa! Dir-lhe-ia bem o nome Irmãzinha das Dores; nos seus olhos parece caber toda a tristeza deste mundo, a sua boca é já um belo verso doloroso e a sua voz é a própria dor em música” (ESPANCA, 2007, p. 10). Além da feminilidade, da tristeza que se impunha pelos versos, outra característica delineada é a inteligência: “(...) Aquela feia era inteligente, tinha o talento, o espírito e a graça e sobretudo o encanto de uma imaginação extraordinária, palpitante de vida, apaixonada e colorida, sempre variada” (ESPANCA, 2007, p. 12). É possível perceber no conto perfis que determinam a complexidade da mulher em Florbela Espanca, da acanhada, ingênua à voluptuosa cortesã: “Quantas mulheres tinha ele? (...) quando a possuía, vi-a outra, a de alma branca, estender as mãozitas trementes para o afastar, com um olhar de pavor; (...) via-lhe os lábios pintados entreabrirem-se, rubros, no seu sorriso de cortesã” (ESPANCA, 2007, p. 14).

O feminino na obra de Florbela se constrói ligado à “liberdade de expressão sexual e comportamental, estando também associada à malignidade das imagens femininas destruidoras das personagens masculinas” (SILVA, 2015, p. 118). Fabio Mario da Silva alerta ainda para os vários estratagemas que Florbela Espanca tece ao longo de toda a sua obra tais como: perseguição de determinadas imagens femininas, que muitas vezes se repetem umas nas outras, exacerbamento de vários entendimentos do feminino que se manifesta no encerramento do último conto de **As Máscaras do Destino** “como mais uma alegoria do feminino que, real ou sobrenatural, permeia o seu imaginário poético e faz com que se representem e se questionem alguns estereótipos ligados às mulheres”. (SILVA, 2015, p. 118). Diferentemente das lutas feministas que reivindicavam direitos políticos concernentes à individualidade e à cidadania, Florbela reivindicava o direito ao prazer, à sensualidade em seus versos, sem se preocupar com a sua reputação e assim processava a construção de sua feminilidade. Para Lúcia Castello Branco (2004), a vida e a obra de Florbela foram inquietas e paradoxais. Ao mesmo tempo transitavam entre a ousadia e o recato, entre a sensualidade insaciável e a santidade fanática, entre a paixão desenfreada e o amor fraterno-cristão. O fato de ser ao mesmo tempo desbocada e pudica, sensual e etérea rendeu-lhe uma intensa hostilidade pelos “decorosos senhores da literatura.” E é no auge de sua ousadia que o erotismo explode na poesia de Florbela, sem medo de transgredir, sem culpa de ter transgredido. Em Florbela o direito de conclamar o erotismo mais próximo da transgressão do que do sagrado no livro **Charneca em Flor** se efetiva, a exemplo do poema “Volúpia”:

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te o meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...
A nuvem que arrastou o vento norte...
- Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
Meus beijos de volúpia e de maldade!

Trago dalias vermelhas no regaço...
São os dedos do sol quando te abraço,
Cravados no teu peito como lanças!

E do meu corpo os leves arabescos
Vão te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças... (ESPANCA, 1996, p. 238)

Portanto, encontra-se na obra de Florbela, uma espécie de depuração da sua condição feminina, desde o perfil mais tradicional inserido no poema “A Mulher I”, de **Trocando Olhares**, até culminar no reverso desta postura, nos diversos poemas de *Charneca em Flor*, livro que apresenta, patentemente, um eu poético feminino cômico de seu corpo de mulher, aberto ao desejo, postura transgressora e hedonista.

Dessa forma, conforme o entendimento de **Maria Lúcia Dal Farra** (1996), Florbela Espanca foi um “caso feminino e poético”, que sofreu, tanto na vida quanto na arte, as imposições da sociedade machista e patriarcal, mas que não deixou de contestá-las, em ambas as esferas.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.
- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca*, Lisboa, Guimarães Editores, 2001.
- BRANCO, Lúcia Castelo, *As incuráveis feridas da natureza feminina*, BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth S., *A mulher escrita*, Rio de Janeiro, Lamparina Editora, 2004.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela, Um caso feminino e poético, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fonte, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fonte, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *À margem de um soneto/O resto é perfume*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário*, disponível em <<http://filu.webs.uvigo.es/trabalho.htm>>, acesso 02 de jul. 2019.
- GALVÃO, Rolando, Florbela Espanca, in *Vidas lusófonas*, disponível em: <https://web.archive.org/web/20090710003645/http://www.vidaslusofonas.pt/florbela_espanca.htm>, acesso 12 de jun. 2019.
- MUZART, Zahidé L., Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar, in MOREIRA, Maria E. (org), *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 2003.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do, Florbela feminista? Vestígios Feministas na poesia inicial de Florbela Espanca, in *Revista 7faces*, Natal, Ano 9, n. 17, jan.-jul, 2018.

OSAKABE, Haquira. Prefácio, in JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, UNESP, 2003.

SILVA, Fabio Mario da, A “Gatita Blanca” de Florbela, in *Odisseia*, Natal, n. 15, jul-dez, 2015, pp. 113-119.

Marly Catarina Soares

Florbela Espanca tem sido alvo de críticas as mais diversas, seja para combater, de modo quase injurioso, o seu trabalho poético, seja para reconhecer a qualidade de sua poesia. Em quase todas as situações, pelo menos até se estabelecerem, de forma justa e coerente, os caminhos trilhados pela obra da escritora alentejana, o que se considerou foram aspectos nem sempre relevantes, mas que se revelaram maus conselheiros, por tentarem a partir da poesia, estabelecer a sua biografia, o que acabou por criar a “lenda” e, da lenda, o “mito” Florbela. Caberia a **Maria Lúcia Dal Farra**, **Renata Soares Junqueira** e Fabio Mario da Silva, entre outros, redimensionar o trabalho poético da autora de **Sóror Saudade**, ao reconhecerem a extensão de sua proposta criadora, dando a ler a um público caracterizado pelo preconceito e pela insistente e histórica exclusão do **feminino** da paisagem da literatura, uma poesia que não apenas observa, mas exterioriza, em seus versos – e não só, porque Florbela foi tradutora e contista – questões relativas ao cerceamento da voz feminina, que é capaz de dizer a **dor** da existência e o pesadelo ou o milagre que é a vida. Florbela antecipa em muito os movimentos de emancipação literária da mulher, além de desafiar a sociedade conservadora, rompendo o interdito, para fazer notar nos “padrões sociais” estabelecidos para o feminino os papéis de “possessa”, “feiticeira” e “histérica”, expurgando justamente “o que se considera feminino: o imaginário, a emoção desenfreada, o mistério, o prazer, enfim, a *desordem*.” (DAL FARRA, 1985, p. 114).

Lembro, sem qualquer tentativa biografista, a propósito do olhar de Vergílio Ferreira sobre Florbela Espanca, que o escritor nascido na Serra da Estrela, fundamente tocado pela paisagem serrana, vai ser professor liceal em **Évora**, a capital do **Alentejo**, entre 1945 e 1959, tendo escrito e publicado no último ano de sua permanência na cidade o romance que daria novo rumo à sua escritura. Falo de *Aparição*. É a primeira vez que, marcado pela paisagem alentejana, o professor Alberto Soares, narrador e protagonista, vai, em duas ocasiões, fazer referência à poetisa nascida em **Vila Viçosa** e uma das primeiras mulheres a frequentar o Liceu, hoje Universidade. A primeira delas vem quando reflete sobre a descoberta do “eu”, essa “qualquer coisa” que a ele excedia e lhe metia medo:

Quantas vezes mais tarde eu repetiria a experiência no desejo de fixar essa aparição fulminante de mim a mim próprio, essa identidade misteriosa que eu era e agora absolutamente se me anunciava. (...) Pelos vidros das janelas via a massa nocturna do Jardim, imaginava o busto de Florbela, colocado ali há pouco tempo, numa manhã clandestina, agora meditando sobre o seu pesadelo. (FERREIRA, 1979, p. 64)

O ambiente da cidade, nada propício às relações de amizade, porque tudo “tinha muralhas: a sociabilidade, os jardins e, enfim, a própria cidade” (*Aparição*, p. 37) e as próprias angústias do narrador levam-no a olhar para fora, em silêncio, no ambiente noturno, que lhe desperta o imaginar. Florbela se faz presença. A descoberta do eu, que a leva ao encontro de si mesma e à condição de ser só e ser sujeito de um eterno desencontro já se manifesta no **Livro de Mágoas** (1919). Num soneto marcado pelo ritmo anafórico, o verbo ser tem verdadeira primazia, ao refletir o desejo de autoconhecimento e de encontro (frustrado) com o outro. O que se reitera é a condição de estar à margem: “Eu sou a que no mundo anda perdida,/ Eu sou a que na vida não tem norte,/ Sou a irmã do Sonho, e desta sorte/ Sou a crucificada... a dolorida...”; “Sou aquela que passa e ninguém vê.../ Sou a que chamam triste sem o ser...”; “Sou a que chora sem saber porquê ...// Sou talvez a visão que Alguém sonhou,/ Alguém que veio ao mundo pra me ver / E que nunca na vida me encontrou.” (ESPANCA, 1996, p. 133). Afirma-se a **solidão** de quem se descobre sujeito lírico que viverá sempre a angústia de se saber existente mas, perdido na sua obscuridade (ninguém vê), tropeçando no equívoco das considerações alheias (a que chamam triste), marcado pela dor e pelo sacrifício, ou hipotética imagem sonhada por outrem. Ainda assim, é possível a manifestação da consciência de ser. O que, todavia, me parece mais importante são as palavras finais da citação: “agora meditando sobre o seu pesadelo”. São palavras de quem bem conhece a poesia de Florbela Espanca, inscritas no soneto “Loucura”, um dos 28 sonetos inéditos, incluídos com o título **Reliquiae** na segunda edição de **Charneca em Flor** (1931): “Ó pavoroso mal de ser sozinha!/ Ó pavoroso e atroz mal de trazer/ Tantas almas a rir dentro da minha!”.

A ruína da história desse “eu” atormentado constrói-se no primeiro quarteto desse soneto, em que a crise do sujeito se mostra mais evidente, para transformar em pesadelo as paixões e a própria loucura, evocando aí certas tendências finisseculares que se expandem e atingem a poesia do século XX, transformando em fantasma aterrorizante a condição e o mal de ser só, ao mesmo tempo em que aponta as paixões – a paixão erótica, também – que marcaram a sua poesia. Talvez isto explique referências nominais que, de passagem, Vergílio Ferreira faz a Florbela, a primeira delas em *Do mundo Original* (1957), quando em breve texto, dedicado à poesia de Afonso Duarte, considera o Só, de **António Nobre**:

Profunda, gravada de amargura, alta, é a voz do Só. [...] Assim nos perguntamos se toda a sua problemática de homem-poeta a não terá reduzido algum dia precisamente ao saber em que medida poderia continuar, aceitar o tom de António Nobre (como o fez uma Florbela). (FERREIRA, 1957).

Que tom é esse, senão o de reconhecer-se nessa amargura alta e sem remédio, que os torna perdidos “no tempo que lhes coube”, modo de o romancista se referir ao “nosso tempo”, para reiterar a crise do sujeito, a sua condição de condenado à liberdade, em mundo hostil mas tão necessário, em que experimenta a solidão que se expande nos poemas do Só, mas não menos veículo da exclusão e da dor, e das paixões que se denunciam nos poemas que marcaram a obra de Florbela: “Esse pavoroso mal de ser sozinha” (“Loucura”), o ter pena de si mesma, evocando tão de perto os versos de **Fernando Pessoa** (Álvaro de Campos), mas numa situação radical, que é a de ser mulher, de experimentar o silêncio, a clausura, de ser a síntese de todas as que habitaram esse eu-plural, que é todas sem ser plenamente “eu”: “Tenho pena de mim... pena de ti... / (...) De não ser Esta... a Outra... e mais Aquela.../ De ter vivido e não ter sido Eu...” (“Lembrança”), o desejo de ser esse plural, de ter em si a princesa, a feiticeira, a sóror, a musa encantadora, todas as que nela existiram em forma de poesia.

Vergílio Ferreira viria a associar Florbela a Nobre em outro momento. É importante frisar que o conhecimento de Florbela se dá não pelo que é a sua poesia, mas do que nela há de António Nobre ou **Mário de Sá-Carneiro**. Suas considerações vêm a público no ensaio “Serás poeta e desgraçado”, em obra póstuma – *Espaço do Invisível V* –, publicada em 1998, dois anos após a sua morte. E que diz Vergílio Ferreira? Que

a realidade do real está sempre fora dele e o poeta soube-a antes de ser visível, como é próprio do ser-se poeta. O Só é, aliás, o disparo mais alto do seu imaginário e havia agora só que refluir, mesmo numa vida extensa que lho sustentasse. Ou fazer coincidir o seu excesso com a morte, como fez Sá-Carneiro ou Florbela.

Ainda que seja uma citação indireta, é à **morte**, como modo de reajustar a vida, que o escritor se refere. Nobre não se suicidou. Mas o **suicídio** colheu ainda muito jovens o poeta de *Orpheu* e a poetisa de *Sóror Saudade*. Sá-Carneiro fez de sua morte um espetáculo quase premeditado. Não creio que se possa dizer o mesmo de Florbela, embora a sua morte aconteça no dia em que completava 36 anos de idade, e, como afirmei de início, não vou ajustar a biografia da escritora à sua poesia. Ressalto o que afirma o romancista: a vida se desajusta da arte. Porque, se Florbela escolheu morrer, não lhe provocou a morte o seu ser poeta, mas um incidente da vida cotidiana, muito embora tematizasse a morte na poesia, como faz no poema incluído em *Reliquiae*: “Deixai entrar a Morte, a Iluminada,/ A que vem para mim, pra me levar.” Entre esses “outros” não nomeados, às vezes me vem um certo e já romântico Bocage (“Ó retrato da Morte! Ó Noite amiga,/ Por cuja escuridão suspiro há tanto!”), mas não é do poeta dos setecentos que aqui se trata, senão de uma herança que passa indelevelmente por António Nobre e **Antero de Quental**. Sonhar a morte como refúgio e afago – “Morte, minha Senhora

Dona Morte,/ Tão bom que deve ser o teu abraço!” –, o desejo de alheamento de um eu que experimentou o excesso de ver e a perigosa aventura de voar em busca da liberdade, de fugir às interdições que sempre marcaram as manifestações do feminino. Por consequência, deseja que caiam todas as máscaras e se cumpra o destino.

É, porém, em *Pensar* (1993), que Vergílio Ferreira faz a mais longa reflexão sobre a presença da morte na poesia de Florbela e, de certa forma, sobre esse que foi um tema realmente obsessivo em sua obra, ao ponto de afirmar que foi o problema que frontalmente o atingiu e não “soube inventar outro”: “justificar a vida em face da inverosimilhança da morte” (*Aparição*, p. 43). Tendo como mote os versos já citados, de *Charneca em Flor*: “Deixai entrar a Morte, a Iluminada,/ A que vem para mim, pra me levar”, e embora pareça associar a ideia de morte à vida da poetisa, sou levada a crer que tudo quanto afirma nasce do vigor poético da sua obra. Afirma que Florbela viveu “em intensidade dobrada”, e “viver em intensidade não é viver mais coisas mas viver tudo das que forem”, porque é preciso “esgotar a vida no vivido”; por isso mesmo, para o escritor, “Florbela tinha de ver a face da morte”. Viveu de “extremos limites”, porque é “o limite perfeito, a coincidência do máximo de ser com o máximo de não-ser”. Daí que a morte seja inevitável para quem já terá visto tudo, já experimentado o extremo voo, ainda que se veja como a deserdada da sorte. Se a morte é “inverosímil”, a vida, por outro lado, já está justificada. Daí que a morte poeticamente desejada faça coincidir o máximo de ser, a despeito da dor e da solidão, com a experiência-limite do morrer.

No já referido *Espaço do Invisível V*, Vergílio Ferreira volta mencionar Florbela num texto intitulado “Bom dia, Évora”, lido em 1994, quando foi homenageado na cidade. Indaga se, depois de tantos anos, ele e a cidade ainda se reconheceriam, ao considerar o tempo passado entre a sua saída do Liceu e o momento do retorno. Nessa evocação nostálgica da cidade, afirma: “Enfrento-me assim com a rara presença dos que perduram e sobretudo com a magia do que passou. Porque a própria cidade, nas praças e ruas, é outra no que delas permanece.” A lembrança de Florbela vem ao propósito de a Poetisa recordar num soneto de *Reliquiae* as “ruas ermas”, onde frades pedem perdão a Deus de “nossas vaidades”, espaço de recordação de paixões e sonhos findos; onde, “em cada viela [assoma] o vulto dum fantasma...”. Mas vem sobretudo do sentimento de pertença à cidade, onde se reconhece, à diferença das cidades por onde ela passou. Nostalgia é espaço de afetividade. Há, no soneto, uma identidade entre o espírito do lugar e o lugar do seu espírito, que é como o escritor gosta de referir-se aos lugares por onde andou e que cabe perfeitamente às lembranças do eu que se manifesta no soneto, em que “sente-se passar menina-e-moça...”.

Em 1979, Vergílio Ferreira é chamado a “escrever diretamente para o cinema a vida de Florbela Espanca, que foi poeta e mulher” – publica o *Seze*

de **Lisboa**. De acordo com o título da reportagem, “cinematizaria” a vida da escritora. Caberia a Lauro António, que tinha encontrado num alfarrabista um pequeno volume com a vida de Florbela e compilado elementos, conversado com familiares e amigos da poetisa e descoberto histórias nunca antes contadas, realizar o filme, o que acabou por não acontecer. Faltou quem se dispusesse a uma parceria necessária. Em 2012, ano de lançamento do filme *Florbela*, Lauro António comenta, em seu blogue: “que um produtor espanhol a quem dera a ler o guião, [...] estaria disposto a comparticipar desde que se ‘fizessem alguns acertos’ e o filme fosse sobre uma poetisa ninfomaníaca, e que se introduzissem algumas cenas para condimentar o projecto à sua maneira.” Nem poetisa “ninfomaníaca”, nem cenas condimentadas: o diretor não aceitou, felizmente. O filme não veio à tela, o que só aconteceria 33 anos depois, onde Lauro António fez um pequeno papel, em **memória** do projeto malogrado. Mas Vergílio Ferreira não contribuiu para a biografia de Florbela, nem foi citado no texto publicado no blogue do cineasta.

Não são numerosas as referências de Vergílio Ferreira a Florbela Espanca, mas elas aparecem, tanto nos seus ensaios, quanto no seu extraordinário romance *Aparição*. Todavia, mesmo por referências indiretas, é possível reconhecer a importância da poetisa alentejana. Disse, logo ao início, que em *Aparição* há duas referências a Florbela. Omiti propositalmente a segunda, para mencioná-la agora. É já ao final do romance. Depois de considerações sobre a chegada do verão, ao caminhar no pátio do Liceu e depois, pelo Jardim, Alberto relata:

Sento-me, reconciliado, nos bancos de azulejos, fechados em recantos clandestinos, vou visitar Florbela, olho-a de um banco de madeira que lhe fica em frente, medito com ela. É uma cabeça calma, triste e majestosa. Banha-se de grandeza e gravidade. [...] Sinto que ela prevaleceu sobre a melancolia dos séculos e que chegou até nós para nos dar testemunho. Não está bem ali, rodeada de lirismo. E imagino-a num limite da cidade, frente à planície deserta, num alto pedestal tocando os astros. (FERREIRA, 1979, pp. 223-224).

Re(constrói-se) a imagem da poetisa, fundada em “grandeza e gravidade”, para nos dar testemunho. Testemunho de quê? – interrogo. O imaginário, alimentado pelas múltiplas imagens poéticas deixadas por ela em seus inúmeros poemas e contos, delineiam o perfil de mulher que foi. E Vergílio Ferreira, apesar do quase silêncio que lhe vota, ergue-a num pedestal, “tocando as estrelas”. Eleva-a a uma condição que escapa aos cinturões da crítica maledicente, encontrando, sem o dizer, as palavras da própria Florbela, deixadas no conto “O resto é perfume...”, de **As Máscaras do Destino**, com a coragem de quem se eleva acima “da trágica e mentirosa insensibilidade da [...] dura terra alentejana”:

Sob a serenidade austera da minha terra alentejana, lateja uma força hercúlea, força que se revolve num espasmo, que quer criar e não pode. A tragédia daquele que tem gritos lá

dentro e se sente asfiziado dentro de uma cova lóbrega a amarga revolta de anjo caído, de quem tem dentro do peito um mundo e se julga digno, como um deus, de o elevar nos braços, acima da vida, e não poder, e não ter forças para o erguer sequer! (ESPANCA, 2003, pp. 46-47)

Encontram-se aí os dois escritores. As lacunas deixadas por Vergílio Ferreira completam-se nas palavras de Florbela Espanca.

Bibliografia

- ANTÓNIO, Lauro, Notas pessoais sobre duas Florbelas, disponível em <<http://lauroantonioapresenta.blogspot.com/2012/03/florbela.html>>, acesso em 31 set. 2019.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A condição feminina na obra de Florbela Espanca, in *EPA – Estudos Portugueses e Africanos*, v. 05, São Paulo, IEL – UNICAMP, 1985, pp. 111-122.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensão crítica a “Contos e Diário”, de Florbela Espanca; “Florbela Espanca – Fotobiografia”, de Rui Guedes; ‘Contos’, de Florbela Espanca], in *Revista Colóquio/Letras*, n. 92, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, jul. 1986, pp. 87-90.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, No centenário de Florbela Espanca (1894-1930), A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão, in *Revista Colóquio/Letras*, n. 132/133, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, abr. 1994, pp. 99-110.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, São Paulo, Aquariana, 2003.
- FERREIRA, Vergílio, Rosas brancas, poesia branca, in FERREIRA, Vergílio, *Do mundo original* (1957), 2 ed., Lisboa, Bertrand, 1979, p. 166.
- FERREIRA, Vergílio, *Aparição* (1959), 14 ed., Lisboa, Bertrand, 1979, p. 64 e pp. 223-224.
- FERREIRA, Vergílio, Bom dia, Évora, in FERREIRA, Vergílio, *Espaço do invisível V*, Lisboa, Bertrand, 1998, pp. 287-289.
- FERREIRA, Vergílio, Serás poeta e desgraçado, in FERREIRA, Vergílio, *Espaço do invisível V*, Lisboa, Bertrand, 1998, pp. 237-252.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Sob os Sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*, Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Campinas, Universidade de Campinas, 1992.
- SILVA, Fabio Mario da, *Da Metacrítica à Psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*, Dissertação, Évora, Universidade de Évora, 2008.

Luci Ruas

FERRO, ANTÓNIO

António Ferro nasceu em **Lisboa** a 17 de agosto de 1895, contemporâneo e participante na geração modernista, esteve envolvido, como editor, na publicação da revista *Orpheu*. Jornalista e escritor, com uma carreira com grande visibilidade no meio cultural português, Ferro revelava uma grande admiração pelos líderes totalitaristas que surgiram na Europa, tendo entrevistado Benito Mussolini, Adolf Hitler e Primo de Rivera. Além disso, notabilizou-se também no início da década de 1930 com a série de entrevistas feitas a António de Oliveira Salazar, coligidas e publicadas em livro (em 1933, ano do início do Estado Novo em **Portugal**). Pouco tempo depois, integrava o governo de Salazar como director do SPN – Secretariado da Propaganda Nacional, sendo o principal dinamizador daquela que ficou conhecida como a “política do espírito”, que implementou no sector cultural português.

A ligação de **Florbela Espanca** a António Ferro estabelece-se fundamentalmente entre dois acontecimentos: a publicação do seu *Livro de Mágoas* em 1919, e o erguimento do seu busto, já postumamente, em **Évora**, do qual o dirigente do SNI foi um dos principais promotores. Devido a aproximação de **Raul Proença** com Florbela, Ferro – amigo próximo do escritor – ajudou a divulgar a poesia da escritora, publicando uma crítica no jornal *Diário de Notícias* – que estava na altura sob a recente direcção de Augusto de Castro – facto que ajudou a dar a conhecer a obra ao grande público (RAIMUNDO, 2015, p. 83). Outra das relações de Florbela Espanca com a família Ferro foi o episódio curioso que infelizmente a sucessão trágica dos acontecimentos não permitiu aos envolvidos perceber a razão: no dia anterior ao seu suicídio, Florbela tentou sem sucesso contactar **Fernanda de Castro**, então já esposa de António Ferro desde 1922:

Disse-me alguém da minha confiança, creio que a Teresa Leitão de Barros, que a Florbela, nas vésperas da sua morte, passara o dia à minha procura: telefonou duas vezes para minha casa, e falou para a Bertrand e para a Portugália, onde eu ia muitas vezes à tarde. Por um acaso triste, nunca me encontrou, e, em toda a parte, o recado que deixava era o mesmo: – Digam à Fernanda de Castro que tenho a maior urgência em falar-lhe.

Quando finalmente recebi o recado, fiquei perplexa, porque as nossas relações eram meramente sociais, não havendo entre nós a menor intimidade. Calculem pois como eu fiquei ao ter, dois dias mais tarde, a notícia da sua morte. Angustiadada, conversei com a Teresa a esse respeito, e ela, que a conhecia muito melhor do que eu, também estava extremamente admirada, pois não fazia a menor ideia do que a Florbela pretendia de mim. É certo que tínhamos estado juntas uma semana antes, num «chá» em casa da Maria Amélia Teixeira, directora do Portugal Feminino; a nossa conversa tinha sido amigável, mas completamente banal. O José Leitão de Barros, posto ao corrente pela irmã, disse com o seu ar despachado e um pouco trocista:

– Não sabem do que se trata? Pois sei eu! Ciúmeira... ciúmeira por causa do Américo Durão. Ela gosta dele e está convencida de que ele não lhe liga porque de quem ele gosta é da Fernanda. (CASTRO, 1988, p. 45)

Em artigo de 24 de fevereiro de 1931, pouco tempo depois da **morte** da poetisa, António Ferro lamenta o esquecimento em torno da escritora – dizendo que ela era ainda um segredo bem guardado da literatura portuguesa –, e relembra o seu talento. Conforme refere nesse mesmo artigo “Florbela Espanca é uma das maiores poetisas portuguesas do nosso tempo e vejo, apenas, três ou quatro figuras na nossa poesia feminina (...) que tenham chegado ou possam chegar aos seus ombros e ao seu vôo!” (FERRO, 1931). Nesse sentido, com o auxílio da sua esposa Fernanda de Castro e de outras personalidades, cria uma Comissão dinamizadora da obra e **memória** de Florbela Espanca, que integra, entre outros, Henrique Lopes de Mendonça, Cândida Aires, Bourbon e Menezes. Uma das primeiras medidas desta Comissão é o erguimento de um busto em homenagem à escritora. O Secretariado de Propaganda Nacional e a Sociedade de Mármore de **Vila Viçosa** disponibilizam a matéria-prima, alegando não poder oferecer todo o mármore para o pedestal, mas apenas metade. O escultor Diogo de Macedo é escolhido para a autoria da peça, enquanto ao arquitecto Jorge Segurado é entregue a construção do plinto e a projecção das linhas do monumento. Apesar de o busto ter ficado concluído em 1934, por vicissitudes várias – que incluem a dúvida moral que tanto a igreja quanto as instituições estatais fizeram pairar sobre a memória da escritora – só viria a ser exposto e inaugurado (em cerimónia discreta e silenciosa) no Jardim Público da cidade de Évora, no dia 18 de junho de 1949.

Obviamente que António Ferro, sendo um dos membros mais proeminentes do Estado Novo, como Director do Serviço Nacional de Informação (SNI), não poderia manter este apoio. Em 1949 exercia precisamente este cargo pelo último ano (depois de dezasseis anos), partindo em novembro para a Suíça como Ministro Plenipotenciário de Portugal na Legação Portuguesa em Berna. Apesar da sua conhecida sensibilidade artística, subscreve nesta altura a ideia política que Salazar (e a igreja) ditou: a de que a poetisa representava uma imagem feminina em tudo contrária à defendida pela ditadura (DAL FARRA, 1996, p. XII). Divorciada duas vezes, casada três e com poemas considerados obscenos e reclamantes da liberdade sexual da mulher, características que arredaram Florbela Espanca da galeria de escritores conhecidos e divulgados nas décadas do regime. Memória e legado felizmente recuperados mais tarde.

Bibliografia

CASTRO, Fernanda, *Cartas para além do tempo II*, Lisboa, Verbo, 1988.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: um caso feminino e poético, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudos introdutórios, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX – XLIV.

ESPANCA, Florbela, *Cartas (1923-1930)*, Coleção Obras Completas de Florbela Espanca, organização de Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

FERRO, António, Uma grande poetisa portuguesa, in *Diário de Notícias*. Lisboa, 24-2-1931, p. 01, compulsação, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

LEAL, Ernesto Castro Leal, *António Ferro, espaço político e imaginário social: 1918-1932*, Lisboa, Cosmos, 1994.

RAIMUNDO, Orlando, *António Ferro, o inventor do Salazarismo*, Lisboa, Dom Quixote, 1995.

Rosa Maria Fina

FLORBELA ESPANCA TRADUTORA

Apesar de ter vertido dez romances estrangeiros para a língua portuguesa nos derradeiros anos da sua vida, as traduções realizadas por **Florbela Espanca** permanecem praticamente desconhecidas, tendo atraído apenas recentemente alguma reflexão crítica. Florbela dedicou-se à tradução por motivos mais pecuniários do que literários. A relação que manteve com o seu terceiro marido, **Mário Lage**, um médico de estatuto relativamente modesto, se bem que financeiramente estável, não foi propriamente promotora de grande liberalidade econômica. Em consequência da resistência de Lage em aceder aos seus pedidos de financiar a publicação dos seus poemas mais recentes, e sem rendimento próprio, Florbela viu-se obrigada a procurar emprego para sustentar o seu projeto.

Foi nestas circunstâncias que a poetisa optou, em 1925, por suspender a sua atividade lírica temporariamente, e iniciar uma carreira de tradutora da ficção de outros, decisão tão arriscada quanto corajosa por três razões determinantes: (1) Florbela não gozou de qualquer autonomia financeira própria, situação que dificultou quer a criação quer a publicação da sua poesia; (2) tinha chegado à conclusão de que, sendo os portugueses “saturados de versos e eu, francamente, um pouco saturada de os fazer” (ESPANCA, 1986, p. 69), apostaria na prosa como modo de auto-expressão; e (3) na época em que estava sendo criada e educada, pouquíssimas mulheres portuguesas – tipicamente de meios mais afluentes do que ela – se podiam gabar de ter publicado poesia, prosa ou traduções. Em meados da década de vinte, Florbela conseguiu encontrar emprego como tradutora em parte devido às suas competências linguísticas (em francês, espanhol e inglês) e ao seu estatuto de mulher instruída e escritora publicada. Tal como no século anterior, as casas editoriais portuguesas permaneceram dependentes acima de tudo dos escritores mais célebres para garantir a tradução. A ampliação do acesso das primeiras portuguesas ao ensino secundário e às universidades desencadearam uma expansão tão rápida no mercado para material de leitura, que as editoras se sentiram obrigadas a custear os direitos de tradução de literatura estrangeira e a recrutar em maior número tradutores locais – até principiantes como Florbela. Por sua vez, tanto escritores de renome quanto neófitos ansiavam aproveitar as suas habilidades linguísticas como fonte de ganhos complementares, de modo a dedicar mais tempo à literatura. Desta forma, nas primeiras décadas do século XX, emergiu a primeira geração de tradutores profissionais.

As aspirações de muitas jovens mulheres de exercer maior autonomia socioeconômica fizeram parte de um movimento mais amplo que visava

adquirir direitos propícios à sua igual participação numa sociedade e economia em rápida transformação. Deveras, muitas das jovens escritoras de entre esta primeira geração de tradutores profissionais partilharam a mesma agenda altruísta: pôr à disposição de mulheres e crianças desfavorecidas mais material de leitura, seja por meio do seu trabalho de tradutora de obras adequadas para esses propósitos, seja através dos seus próprios projetos literários, refletindo as novas realidades e os novos desafios que as mulheres enfrentariam. Na literatura académica, a tendência a questionar infundadamente a qualidade da literatura que Florbela traduziu tem origem no pressuposto de que se tratava de “literatura chamada de bons sentimentos, isto é, má literatura” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 172). O mito se propagou, apesar de o veredicto ter sido pronunciado, aparentemente, baseado numa parca familiaridade com as obras em questão e de uma avaliação condescendente da reputação das editoras envolvidas. Asseguradamente, apesar da qualidade desses livros ser variável, seria impreciso afirmar – como tantos estudiosos já fizeram – que são todos medíocres romances sentimentais escritos por autores igualmente medíocres. Olhando para o conjunto dos “autores de Florbela”, seria também errôneo distinguir de uma forma demasiado dualista os que produziam trivialidades a granel de aqueles cuja escrita era escassa, mas inspirada.

Estamos perante um conjunto de autores bastante heterogêneo. Numa das extremidades deste amplo espectro encontramos o espanhol Armando Palacio Valdés, cujo talento e autonomia financeira lhes permitiram produzir um corpo de romances de alta qualidade durante quase meio século. Depois, se situam autores que escreveram em paralelo com outras atividades remuneradas, e cuja criatividade lhes asseguraram um quinhão de autonomia financeira, uns optando por subordinar a sua liberdade criativa às normas da ordem patriarcal católica, outros seguindo os seus instintos políticos e estéticos independentemente das convenções culturais prevalecentes. A seguir, temos escritores cuja promessa inicial não se materializou, seja qual for a razão, e que tiveram de se refugiar na escrita formulaica por encomenda. Finalmente, ocupando o polo mais distante, haveria os diletantes que, apesar de terem recursos e tempo à sua disposição, lhes faltou a inspiração e/ou aplicação necessárias para sustentadamente produzir literatura de qualidade. Além das dimensões do público leitor destes autores, da reputação das editoras estrangeiras que publicaram os seus livros (as casas parisienses de Ollendorff e de Albin Michel, entre outras), e dos prestigiosos prêmios que lhes foram concedidos (pela Academia Francesa, por exemplo), outro índice válido da qualidade das obras traduzidas por Florbela seria a sua recepção por parte dos cineastas: vários romances de Palacio Valdés foram adaptados para o **cinema** (um com roteiro de Alberto Moravia), enquanto Pabst, Epstein e Tourneur rodaram filmes baseadas em romances de Benoit. Importa salientar

ainda a questão do gênero: dos nove escritores responsáveis pelos dez romances traduzidas, cinco são mulheres e quatro homens. Embora a predominância de autoras neste acervo reflita, em parte, o crescimento da procura feminina para literatura quer “erudita” quer “popular”, também – do lado da oferta – expressa eloquentemente a criatividade e produtividade das autoras que responderam ao desafio.

Tradicionalmente, da ótica das ciências da linguagem, outrora o único ponto de partida, para analisar uma tradução, era uma ofensa contra ciência, língua e ética qualquer desvio da senda exígua de total equivalência entre as palavras, significâncias e intenções inscritas na obra original. Porém, da perspectiva interdisciplinar de tradutologia (*translation studies*), hoje o paradigma hegemônico, não se considera aberrante, antiética ou censurável tal intromissão, devido ao fato de que em toda a literatura traduzida não é a passividade e neutralidade do tradutor que predominam, mas antes a sua “interferência” consciente e co-criativa no texto original. Na sua acepção mais ampla, “interveniência” – como Carol Maier (2007) designa a totalidade da contribuição do tradutor para a obra original – compreende vários aspectos técnicos e não técnicos. O ato de tradução implica leituras profundas e repetidas de um texto, estendendo-se a contribuição do tradutor além do uso das competências linguísticas, inclusive o da sensibilidade apurada do contexto histórico e sociopolítico da obra e do autor. O tradutor pode, por exemplo, acrescentar paratextos para clarificar termos ou práticas culturais pouco familiares ao leitor, eliminar erros, inconsistências e repetições textuais, ou corrigir escolhas infelizes de palavras. Às vezes, o tradutor vai mais longe, aplicando uma estratégia de “domesticação” ao texto inteiro que visa a tornar a sua leitura mais fácil e confortável. Inevitavelmente, ao alisar linguisticamente aspectos que julgue demasiado desafiadores para o leitor, o tradutor deixa algo do texto original para trás e acrescenta algo até então inexistente, provocando assim um efeito não pretendido pelo autor.

A interveniência do tradutor também implica decisões de cariz não técnica. Pode-se até alterar ou eliminar certas frases a fim de subverter a mensagem original, caso fosse considerada ofensiva ou imprópria, mitigando o desconforto que o leitor pudesse ter sentido. O tradutor pode não se sentir incomodado, mas teme pela equanimidade do leitor, ou a reação da editora ou do censor; pode se sentir indignado e optar por agir em simultâneo como tradutor e censor. De qualquer modo, seria difícil imaginar interveniências deste tipo que não sejam projeções dos valores pessoais do tradutor e dos eventos que os moldaram. Lembremos que a atuação de mulheres na profissão de tradutor foi desde o início influenciada por fatores que, além de corporalizar estrutural, social e profissionalmente a discriminação por gênero em termos globais, mesmo hoje condicionam a escolha de textos que optam por traduzir (ou que lhes são propostos por editoras), a estratégia de

tradução adoptada e, conseqüentemente, a oportunidade e probabilidade de interveniência da tradutora nas intenções do autor. Dito isso, se é natural admitir que grande parte da poesia de Florbela é marcadamente autobiográfica, e que em ambas as suas coleções de **contos**, “ressonâncias vivenciais” ecoam repetidamente, por que razão seria implausível que esses mesmos valores e experiências tivessem influenciado a sua estratégia de tradução? As suas intromissões esporádicas nas palavras e intenções dos autores que traduzia, sempre que a matéria sob escrutínio tocou em aspetos das suas principais crenças sobre a vida, sexualidade, liberdade, saúde ou a **morte**, evidenciam uma interação complexa e dinâmica entre Florbela a mulher, Florbela a poetisa e contista, e Florbela a tradutora.

Bastará apenas um exemplo, entre muitos outros já detectados, para clarificar este tipo de interveniência. Em 1927, a editora portuense Civilização publicou o romance *Doña Quichotta* numa tradução preparada por Florbela. Em determinado momento, Antoine e a sua pretendida, Germaine, debatem os limites de igualdade de gêneros num casamento dito moderno. No original francês, Antoine defende “*le droit de contrôle et de conseil*” do marido (de Peyrebrune, 1903, p. 205), frase que na tradução de Florbela aparece como “o direito de crítica e do conselho” (de Peyrebrune, 1927, p. 198). Por um lado, este pequeno embora significativo “ajustamento” altera desproporcionalmente a distribuição de autoridade entre marido e mulher, esticando os limites de autonomia feminina para além daqueles que de Peyrebrune achava, vinte anos antes, prudente recomendar ao público francês. Por outro lado, vinte anos depois, com o sufrágio **feminino** ainda por vir, o movimento feminista exaurido, e o paternalismo autoritário apertando o seu controlo, a intervenção de Florbela teria transmitido ao leitor valores ainda progressistas em demasia para a elite conservadora.

Seria negligente concluir este sobrevoos sem apontar mais um aspecto relevante da atividade tradutora de Florbela – a interação “osmótica” entre as suas traduções e os seus próprios escritos em prosa. Verifica-se uma persistente propensão sua para a absorção de fórmulas narrativas e imagens encontradas nos livros que traduziu e que reaparecem reconfiguradas nos seus próprios contos. Por exemplo, a estrutura do romance sentimental francês subjaz a alguns dos contos de **O Dominó Preto**, embora Florbela repudie o seu tom moralizante para diagnosticar um homem que oscila entre as convenções conubiais e o aventureirismo erótico. Ademais, na “Mulher de Perdição”, na cena definida num cemitério no Dia dos Finados, uma *femme fatale* sem idade faz um gesto de generosidade empática dirigido à campa abandonada de uma criancinha, enquanto, na sua forma original, no *Roman du Bonheur*, uma adolescente presta a mesma homenagem, mas a uma defunta mais idosa (GERRY, 2009). Não devemos interpretar tal osmose como algo que põe em questão quer a qualidade quer a originalidade da obra que

resulta, sendo toda a literatura em certa medida derivativa, mesmo a dos maiores artistas. Porventura, da perspectiva pós-moderna, o melhor índice da originalidade seria o quão bem um autor mobiliza, no seu ato de antropofagia literária, a sua própria criatividade para, respeitosamente, usufruir da criatividade dos outros. Futuramente, o estudo mais profundo da interação osmótica entre a nossa autora-tradutora, as obras que traduziu, e as suas próprias criações literárias, certamente contribuirá para uma melhor explicação da pluralidade de estilos que encontra-se em ***As Máscaras do Destino***, a riqueza imagética que observa-se em todos os contos, bem como do ato altamente complexo de tradução, seja quem for o executante.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbelas Espanca: a vida e a obra*, Lisboa, Guimarães, 1984.
ESPANCA, Florbela, *Cartas 1923-1930*, Obras Completas de Florbela Espanca, Vol. VI, Rui Guedes (org.), Lisboa, Dom Quixote, 1986.
MAIER, Carol, “The translator as an intervenient being”, in MUNDAY, Jeremy (org.), *Translation as an intervention*, Londres, Continuum, 2007, pp.1-17.
PEYREBRUNE, Georges de, *Doña Quichotta*, Paris, Hatier, Collection Hermine, 1906.
PEYREBRUNE, Georges de, *Doña Quichotta*, Porto, Civilização, Biblioteca do Lar, 1927.

Chris Gerry

FLORBELA ESPANCA TRADUZIDA

O primeiro estudioso a organizar a bibliografia de **Florbela Espanca** foi o brasileiro **Carlos Alberto Ianonne**. Tal estudo foi publicado com a ajuda do sobrinho da poetisa, **Túlio Espanca**, em *A Cidade de Évora*, entre os anos de 1965 e 1967. Depois disso, bibliografias de estudos sobre a poesia e prosa de Florbela Espanca foram também produzidas pelo **Grupo Amigos de Vila Viçosa** e por **Rui Guedes**, responsável pela primeira edição das *Obras Completas de Florbela Espanca*. A presente bibliografia baseia-se na referida documentação e na compilação contínua de referências bibliográficas de pesquisa, crítica literária e traduções respeitantes à obra de Florbela, a ser realizada conjuntamente por **Ana Luísa Vilela** e Fabio Mario da Silva. No entanto, deve-se dizer que, relativamente às traduções da poesia e da prosa de Florbela, como é também o caso das traduções que ela mesma realizou nos últimos anos da sua vida, não têm recebido a atenção que mereciam e a abrangência limitada das bibliografias disponíveis demonstra eloquentemente esse facto.

A partir desse ponto, as bibliografias acima mencionadas foram primeiro verificadas e depois complementadas, recorrendo mormente ao uso extensivo de vários motores de busca da internet para “interrogar” sites sobre as obras de Florbela, páginas de empresas editoriais, catálogos bibliográficos electrónicos (principalmente das bibliotecas nacionais e do *WorldCat*), textos de teses de mestrado e doutoramento, *blogs* de aficionados da obra de Florbela e demais outros recursos foram consultados, com o intuito de expandir e atualizar o conhecimento das traduções existentes das obras da poetisa. Do lado positivo, a distribuição por idioma das traduções da obra de Florbela sugere não apenas a importância dos vínculos históricos (por exemplo, **Portugal** – Itália, através de **Guido Battelli**), mas também o proficuidade (em particular, na Europa do Leste) das parcerias, projetos e redes envolvendo universidades portuguesas e brasileiras, desde a criação de cursos e cátedras de línguas e literaturas lusófonas, até a organização de congressos internacionais e o financiamento e realização de estudos, bem como as iniciativas de editoras que dão prioridade à comunicação intercultural (como no caso da editora Poetas de **Lisboa** e a sua série de traduções bilíngues da poesia portuguesa). Do lado negativo, o interesse demonstrado pelos poderes mais hegemônicos em termos linguísticos e comerciais – EUA, Reino Unido e França – em trazer a poesia e a prosa de Florbela à atenção de seus leitores, tem sido muito limitado. No entanto, nos últimos 15 anos, aumentou o interesse internacional pela literatura lusófona que se tornou mais visível e apreciada globalmente, principalmente como resultado do prêmio Nobel de José Saramago, do

interesse contínuo na obra pessoana, o trabalho inspirado de tradutores como Margaret Jull Costa e o “zelo missionário” de académicos, autores e editoras quer em Portugal e Brasil, quer não.

Paradoxalmente, o facto de a quantidade de literatura não anglófona traduzida para o inglês permanecer tão minúscula em comparação com o volume de obras em inglês que são vertidas para outros idiomas, facilitou a tarefa de atualizar a bibliografia apresentada abaixo que permanece, obviamente, um projeto ainda em curso, como se verifica no inventário que segue:

ALEMÃO

Florbela Espanca, *Der Restist Parfum – Erzählungen, Briefe, Aufzeichnungen* (herausgegeben und aus dem Portugiesischen übersetzt von Gesa Hasebrink) [O resto é perfume – contos, cartas, apontamentos, organizado e traduzido do português por Gesa Hasebrink]; Freiburg (Alemanha): Beck & Glückler, 1994.

Florbela Espanca, poema “Loucura”, trad. Curt Meyer-Clasonin, *Der Restist Parfum – Erzählungen, Briefe, Aufzeichnungen*, org. e trad. Gesa Hasebrink; Freiburg (Alemanha): Beck & Glückler, 1994, p. 29.

CASTELHANO

Florbela Espanca, *Florbela Espanca – Quimera y saudade* [Quimera e saudade], trad. Maria Tecla Portela Carreiro, Madrid, Ediciones Torremozas, 1991.

Florbela Espanca, *Las Máscaras del Destino* [As Máscaras do Destino], trad. María Tecla Portela Carreiro, Madrid, Ediciones Torremozas, 2002.

Florbela Espanca, *Las espinas de la rosa – antología poética* [As espinhas da rosa – antologia poética], trad. e org. Ángel Guinda, Tarazona, Olifante – Ediciones de Poesía, 2002.

Florbela Espanca, *El Dominó Negro* [O dominó preto], trad. María Tecla Portela Carreiro, Ediciones Torremozas, 2004.

Florbela Espanca – *La Poetisa del amor* [A poetisa de amor], trad. José Carlos Fernández, Badajoz, Esquilo Publicaciones y Multimedia, 2011.

Florbela Espanca, *Charneca en Flor* - Antología esencial, trad. Luis Alfonso Limpo Píriz, Mérida, Editora Regional de Extremadura, Série ‘Rescate’ N.º 47, 2013.

Florbela Espanca, *María de las Quimeras* [Maria das Quimeras], trad. Maria Tecla Portela Carreiro, Madrid, Ediciones Torremozas, 2013.

Florbela Espanca, “Alma de Mujer”, in “Alma de Mujer” – [cuento de] Florbela Espanca: texto traducido por alumnos de las asignaturas ‘Lengua portuguesa IV y traducción’ y ‘Traducción de textos literarios en español y portugués’ de la Universidad de Salamanca”, Lucía Varela Relegiel & Sónia

Cerqueira Ribeiro, Repositório (Gredos) de la Universidad de Salamanca, Tradução do conto escrito por Florbela em 1916, disponível em

<https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121923/1/espanca_alma_de_mujer.pdf>.

Florbela Espanca, “Mãe!” in ““Mama!” – [cuento de] Florbela Espanca: texto traducido por alumnos de las asignaturas ‘Lengua portuguesa IV y traducción’ y ‘Traducción de textos literarios portugueses’ de la Universidad de Salamanca”; trad. Ismarie Díaz Flores & Lucía Rodríguez; Repositório (Gredos) de la Universidad de Salamanca, Espanha, disponível em <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/123183/1/espanca_mam%C3%A1.pdf>.

CATALÃO

Florbela Espanca, vários sonetos, de entre os quais “Neurastenia” e “Alma perdida”, trad. Enrique Aletá Roca, apresentação de Francisco Miranda de Andrade, Separata N.º 16 do *Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*; Matosinhos, Biblioteca Pública Municipal, 1969, 23 pp. (Cota: FLo282113 13413311902 Espanca 9902F13). Uma versão bilingüe do soneto “Alma perdida” está disponível em <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/607/1/TMEPI_CustodiaPereira.pdf>.

CHECO

Florbela Espanca, *Kniha Sestry Stesku* [Livro de Soror Saudade], trad., org. e prefácio de Kateřina Ritterová, edição bilingüe portuguesa – checa, Olomouci, Votobia, 1997.

Florbela Espanca, *Maski Osuda*, [As Máscaras do Destino], trad. Marie Havlíková, Praga, One Woman Press, 2004.

CROATA

Florbela Espanca, *Maske Sudbine* [As Máscaras do Destino], trad. Nikica Talan, Zagreb, Hrvatsko Filolosko Drustvo, 2007, 122.

Florbela Espanca, *Izabranisoneti* [Sonetos escolhidos] trad. Meri Grubic Videc; Zagreb, Biakova, 2014.

Florbela Espanca, “Traduções [de dois poemas] em croata”, “Ljubavjepričešćeduša” [O amor é a comunhão d’almas], 5.º poema d’As *quadras d’ele IV*; e o soneto “Voleti!” [Amar!] de *Charneca em Flor*, disponível em <http://www.florbelaespanca.uevora.pt/?page_id=249>.

FRANCÊS

Florbela Espanca, *Châtelaine de la tristesse* [Castelã da tristeza], trad. Claire Benedetti; prefácio de Al Berto, Bordéus, Editions de L’Escampette, 1994.

INGLÊS

Florbela Espanca, poema “Who?” [Quem?], trad. por Isabell Fey, *University Review* (Universidade de Edinburgo), vol. 3 N.º 9, 1966, disponível em <<https://www.jstor.org/stable/i25504739>>.

Florbela Espanca, 4 sonetos; trad. Nina M. Haas, *Touch stone Literary Journal* (revista literária texana que, apenas recentemente, deixou de ser publicada), The Woodlands, Spring, Texas, 1987 ou 1988.

Florbela Espanca, “Sonetos de Florbela Espanca”, trad. Nina M. Haas, in *Cadernos de Teoria e Crítica Literária*, N.º 15 em homenagem a Florbela Espanca, Maria Magaly Trindade Gonçalves, Zélia Maria Thomaz de Aquino, Zina Bellodi Silva (orgs), Departamento de Literatura, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Câmpus de Araraquara, SP, Brasil, 1988.

Florbela Espanca, poema “Vaidade” [Vanity], trad. Carlo Matos, *Your Impossible Voice* (revista literária online), San Francisco (EUA), N.º 13, 2017, disponível em <<http://www.yourimpossiblevoice.com/vanity/>> (texto), <<http://www.yourimpossiblevoice.com/carlo-matos-reads/>> (alocução).

Florbela Espanca, *Our book: Florbela Espanca – selected poems*; trad. Billie J. Maciunas, Brooklyn, New York, Rail Editions, 2018.

Florbela Espanca, *This sorrow that lifts me up*, introduction by Cláudia Pazos Alonso, trans. by Simon Park, Lisboa, Shantarin (no prelo).

ITALIANO

Florbela Espanca: *Poesiescelte*, trad. e org. Guido Battelli; Coimbra, Livraria Gonçalves, 1934.

Florbela Espanca, *Le maschere del destino*, trad. Jessica Falconi, Arcoiris, Coleção “Nembrot”, 2017.

Florbela Espanca, *C’è in me una sete di infinito*, trad. e org. Livia Apa, Nápoles, L’Ateneo Due (de Salvatore Pironte), Série ‘Aerides’ – Monografia N.º 3, 1996.

Florbela Espanca, vários poemas, trad. Guido Battelli, incluídas no artigo “Una Grande Poetessa Portoghese – Florbela Espanca”, in *Estratto dalla Rivista Salsomaggiore Illustrata*, Ano XIV, N.º 1, 1936.

POLACO

Florbela Espanca/Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Diálogos no Feminino. Antologia Poética Maria Pawlikowska-Jasnorzewska – Florbela Espanca/ Dialogikobiece. Antologia Poezji Maria Pawlikowska-Jasnorzewska – Florbela Espanca*, Beata Cieszyńska; Fabio Mario da Silva; Anna Kalewska; Maria Lúcia Dal Farra e Gabriel (orgs.), Lisboa/Varsóvia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras (CLEPUL)/Associação Internacional de Estudos Ibero-Eslavos (CompaRes), 2017.

ROMENO

Florbela Espanca, “Sonetos de Florbela Espanca”, trad. e seleção de Georgiana Constantina Bărbulescu; *Interferențe*, I (revista literária dos docentes do Liceu “Marin Preda”), Bucareste, România, 2004.

Florbela Espanca, “Lírica Portuguesa: Sonetos de Florbela Espanca”, trad. e seleção de Georgiana Constantina Bărbulescu, *Amurg Sentimental* (revista literária), Bucareste, Romênia, 2004.

Florbela Espanca, “*Florbela Espanca – floare alentejană a Literaturii Portugheze*” [Florbela Espanca – flor alentejana da literatura portuguesa], trad. e seleção de sonetos escolhidos, um conto e excertos do diário e da correspondência efetuada por vários elementos do Centro de Língua Portuguesa de Bucareste, 2004.

Florbela Espanca, “‘Alma Perdida’ e ‘Deixai Entrar a Morte’: sonetos de Florbela Espanca (Portugal)”, trad. e org. de Georgiana Constantina Bărbulescu, *Amurg Sentimental* (revista literária); Bucareste, 2012.

Florbela Espanca, “Contos de Florbela Espanca”, trad. de Georgiana Constantina Bărbulescu; Bucareste, Editora *Amurg Sentimental*, 2012.

Florbela Espanca, “Domnițatristeții – sonete” [Castelã da Tristeza – soneto], trad. de Georgiana Constantina Bărbulescu e texto prefatório de António M. Ferro; Bucareste, Editora *Amurg Sentimental*, 2012.

Florbela Espanca, “Traduções [de dois sonetos] em romeno”; “Săiubesc!” [Amar!] de *Charneca em flor*; e “Sunt “[Eu ...] do *Livro de Mágoas*; trad. de Georgiana Constantina Bărbulescu, disponível em <http://www.florbelaespanca.uevora.pt/?page_id=249>.

SÉRVIO

Florbela Espanca, “Traduções [de três poesias] em sérvio”; “Збогједнекојате презире” [Por uma que te despreza] segundo estrofe do 5º poema d’*As quadras d’ele* (“Tens um coração de pedra”; “Ja” [Eu] e “Наколенима” [De joelhos], ambos do *Livro de Mágoas*; trad. Anamarija Marinovic, disponível em <http://www.florbelaespanca.uevora.pt/?page_id=249>.

Chris Gerry

FONSECA, MANUEL DA

Manuel Lopes Ferreira Fonseca nasceu em Santiago do Cacém a 15 de outubro de 1911 e faleceu em **Lisboa** a 11 de março de 1993. Iniciou-se no meio literário com a reunião de poemas *Rosa dos Ventos* (1940), seguida do volume *Planície* (1941). Sua veia lírica levou-o ainda a publicar *Poemas completos* (1958; 1963), acrescidos, na segunda edição, dos “Poemas dispersos”, e *Obra poética* (1984). Não obstante o seu notável talento na poesia, o escritor dedicou-se especialmente à prosa. O que não significa que ele abandone sua inclinação para o lirismo, como bem observa Maria Alzira Seixo: “Começa a ser poeta (...) e sê-lo-á até ao fim. Contando contos que poderíamos entender como prosa lírica, e por duas vezes prolongou em sequências com fôlego de romance (...)” (SEIXO, 2011).

A estreia na ficção ocorreu em 1942 com o conjunto de contos *Aldeia Nova*. Podem-se destacar também os romances *Cerromaior* (1943) e *Seara de Vento* (1958); os volumes de **contos** *O fogo e as cinzas* (1951), *Um anjo no trapézio* (1968) e *Tempo de Solidão* (1973); e o volume de crônicas *Crônicas algarvias* (1986), resultante de sua colaboração no jornal *A Capital*. Ligado ao **Neorrealismo**, o escritor produziu obras que revelam um olhar atento para questões sociais e políticas, relatando a dura realidade do **Alentejo** e dos alentejanos. É o **amor** pelo Alentejo uma das principais razões para sua ligação com a figura de **Florbela Espanca**. Em 1941, Manuel da Fonseca publica “Para um poema a Florbela”, texto expressivo em que o autor destaca todo o poder encantatório da poetisa alentejana. Nesse poema, como sublinha Maria Luísa Leal (1997), dá-se a transposição da figura de Florbela para o universo poético.

Conforme observa-se no estudo *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva* (MAGALHÃES, 2018), Florbela, é retratada ao mesmo tempo como alguém próxima às pessoas mais simples (ceifeiros, cavadores, malteses e moças do monte) e um ser superior, que esbanja vida, mas conhece também o abandono e o desprezo:

Senhora numa cidade,
a cidade a abandonou...
– porque lá ninguém a queria...

Jogou-se às estradas da vida,
caminhos do Alentejo,
esbanjando braços cheios
da grande vida que tinha!

E os campaniços leais
que bem a compreendiam!
Raparigas de olhos pretos

o modo como a olhavam!
(...)

E Florbela, de negro,
esguia como quem era,
seus longos braços abria
esbanjando braços cheios
da grande vida que tinha! (FONSECA, 1969)

Cansada, Florbela entrega-se à “Senhora Dona Morte”. A gente simples toma consciência do misterioso poder que emana da poetisa: “Florbela não aparece/ a levar-nos à Courela/ onde há a fonte a moça,/ que são nossas!...,/ onde há a água e o pão/ e o amor que prometeu!... (FONSECA, 1969). O desequilíbrio inicial provocado pela ausência de Florbela cede lugar ao encanto e inspiração que sua figura mítica assume. “Esta figura, emanando erotismo e tranquilidade, propiciará a harmonia e a fecundidade que deixam entrever a possibilidade de futuro” (LEAL, 1997):

O calor que vem da terra
ondulando como asas
de subtilíssima chama,
não é do lume do sol:

– é cio que treme, solto
dos alvos seios de Florbela.

A calma que cai do céu
quando a noite principia
e eu tombo de cansado
faminto de a procurar
não é frescura da noite:

– é a mão de Florbela
tocando na minha frente. (FONSECA, 1969)

Os versos de Manuel da Fonseca, como ressalta **Maria Lúcia Dal Farra** (2002), registram “precisamente o flagrante de transformação da mulher em mito”, como, aliás, já sugerira **Vitorino Nemésio**:

A rapidez com que a lenda se apoderou de Florbela mostra bem como estamos em presença – creio que pela primeira vez na literatura portuguesa – de uma poetisa musa. Mais do que isso: de uma deidade ou de um duende, um ser mitológico de que já alguns poetas (Manuel da Fonseca, por exemplo) se apoderaram para dele fazerem a alma da planície alentejana, *genius loci* errante entre o pórno e as estevas. (NEMÉSIO, 1949)

Nota-se ainda que a construção da figura mítica de Florbela no poema toma como fundamento particularmente a biografia da poetisa, deixando em segundo plano sua obra. A atitude do poeta talvez resulte da indiscriminada

associação entre a existência real e o papel ficcional da autora de **Charneca em Flor**, fato que marca tanto a recepção crítica da obra da poetisa quanto a recepção produtiva. Esta constituída por textos literários produzidos em diálogo com Florbela, como é o caso do poema de Manuel da Fonseca.

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela, A institucional, in ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto* (contos, cartas, diário), estudo introdutório, apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.

FONSECA, Manuel da, Para um poema a Florbela, in FONSECA, Manuel da, *Poemas Completos*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, pp.123-135.

LEAL, Maria Luísa, O papel do discurso crítico e do discurso poético na relação entre Florbela Espanca e o cânone, in LOPES, Óscar, et al., *A planície e o abismo*, Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994, Évora, Vega, 1997, pp. 31-42.

NEMÉSIO, Vitorino, Florbela Espanca, *Diário popular*, 26-6-1949, p. 05.

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho, *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva*, tese, Rio Grande, Universidade Federal do Rio Grande, 2018.

SEIXO, Maria Alzira, Manuel da Fonseca, o olhar do poeta, in SANTOS, David; SANTOS, Luísa Duarte, (Org.), *Manuel da Fonseca: por todas as estradas do mundo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011, pp. 55-77.

Clêuma de Carvalho Magalhães

FORMAS POÉTICAS

Florbela Espanca é, indubitavelmente, reconhecida por seus sonetos. Contudo, não se pode olvidar que a escritora recorreu a outras formas poéticas em suas primeiras produções, constantes no manuscrito **Trocando Olhares**. **Maria Lúcia Dal Farra** (1994) afirma que os trinta poemas iniciais de tal obra caracterizam-se, além da temática amorosa e da referente ao “olhar”, precisamente pela organização em quadras e quintilhas, utilizando a métrica mais popular da redondilha maior. Chamam a atenção nessa trajetória inicial “As quadras dele”, poemas escritos sob a forma de trova ou quadra – composição associada com a oralidade e o popular, formada por um quarteto cujo metro frequentemente é o redondilho maior –, que se coaduna com os tópicos por eles encerrados. Conforme Dal Farra (1994), cotejando-as com as trovas populares, “As quadras dele” “conservam o mesmo esquema métrico (...), a mesma disposição das rimas, o mesmo feitiço formal de divisão oracional”, além “dos processos poéticos de procedência mágico-mítica.” Dispositas em quadras há mais três poemas de *Trocando Olhares* – “Dedicatória”, “Folhas de rosa” e “Dantes...” – cujos versos são, no entanto, decassílabos. Neste sentido, vale destacar ainda outra quadra, “Num postal”, com versos eneassílabos. Seguindo com a metrificação em redondilha maior, constam mais três quintilhas com rimas *abaab*, arranjo comum para esse tipo de estrofe.

Em *Trocando Olhares*, encontram-se nove sonetos em decassílabos. De acordo com Dal Farra (1994), os sonetos em decassílabos “são formalmente incipientes”, uma vez que seus quartetos buscam demonstrar uma proximidade com a construção das quadras, afastando-se, na maior parte deles, da versificação culta. Esta surge nas rimas dos tercetos, cujo esquema é frequentemente *aab*, *ccb* e, em menor escala, intercalada. Dal Farra (1994) ressalta a familiaridade da poesia inicial de Florbela Espanca com a literatura oral e popular, com os ecos das cantigas medievais de **amor** e de amigo. Contribuem para essa ideia, o uso das quadras, da redondilha maior e as “licenças poéticas” manifestas na contagem das sílabas dos versos que “se rege pelo puro ritmo oral”. **José Carlos Seabra Pereira** (2010) corrobora com essa perspectiva a respeito da obra da poetisa, que gradualmente vai se acercando da “literatura escrita”. Processo no qual consoante o crítico, apresenta-se na passagem das quadras em redondilhas para os sonetos em decassílabos ao final de *Trocando Olhares*.

No segundo projeto de Florbela – **Alma de Portugal** –, constam 12 poemas, em que um deles – “O Fado” – recupera-se de *Trocando Olhares*. Nessa segunda proposta de livro, predominam já os sonetos: a maioria, como

atesta Dal Farra (1994), com rimas completas, dando prosseguimento à trajetória de afastamento da interlocução inicial com as formas poéticas mais populares. Há um poema em quadras com versos decassílabos e uma silva, composição de origem ibérica com versos de dez e seis sílabas, condizente com o tema tratado. Após a desistência da finalização de *Alma de Portugal* e do envio da antologia de poemas datados de 1916, intitulada **Primeiros Passos**, para a apreciação crítica de **Raul Proença**, Florbela entabula novo projeto – **O Livro d’Ele**. Ao todo são 33 poemas relacionados para formar tal obra, dentre os quais predominam, novamente, os sonetos escritos, majoritariamente, em decassílabos. Marcam presença, no entanto, os sonetos em alexandrinos, além de restarem algumas quadras e quintilhas. Dal Farra e Seabra Pereira coincidem em constatar a continuidade, neste projeto, do processo de absorção das formas mais cultas, embora permaneçam aquelas composições aproximadas com os esquemas de rima mais associados à oralidade e ao popular. Segundo Dal Farra (1994), os decassílabos são, em sua maioria, heroicos e os alexandrinos são clássicos, em que as vezes é visível uma “equivalência entre a silabação oral e a escrita, própria da literatura oral”.

O manuscrito de Florbela é arrematado por cinco sonetos, escritos, conforme Dal Farra (1994), “entre 24 e 30 de abril de 1917” e dedicados a **Américo Durão**. Três deles foram posteriormente aproveitados para sua primeira publicação – **Livro de Mágoas**. Convém assinalar que há poemas presentes no manuscrito que não foram aproveitados nos projetos e antologias cogitados pela poetisa. Dal Farra (1994) arrola a hipótese de que Florbela foi abandonando o uso das formas poéticas mais populares, como é o caso de parte das composições avulsas, que se apresentavam em quadras, em redondilha maior (mesmo quando sob a forma de soneto), em decassílabos ou tetrassílabos rimados de modo mais próximo à oralidade. Essa opção feita pela autora corrobora a hipótese de Dal Farra e Seabra Pereira, que relaciona essa fase “juvenil” de Florbela como uma espécie de período de aprendizagem que decorre das formas poéticas populares e culmina nos sonetos decassílabos. Segundo Seabra Pereira (2010), o diálogo da escritora com Durão “favorece (...) a identificação decisiva de Florbela Espanca com a forma poética fixa do soneto, no cerne de um processo mais lato de apuro literário por via da prática intertextual ou da parcial assimilação de influxos modelares (Antero, Cesário, A. Nobre, Sá-Carneiro...)”.

Cláudia Pazos Alonso (1997) aventa outra hipótese ao situar a obra florbeliana em relação às de escritoras conhecidas da sua época, como Branca de Gonta Colaço, Maria de Carvalho, Laura Chaves e Oliva Guerra. Como indica a pesquisadora, elas valeram-se de formas poéticas de origem popular, como as quadras. Ao mesmo tempo, todas, assim como Florbela, escreveram diversos sonetos. Segundo aponta Pazos Alonso, era indicada pelos críticos do período como a predileta das poetisas, considerando-o, por conseguinte,

uma forma “feminina” de escrita. Desse modo, as preferências de Florbela pelas formas e metros populares na juventude e a posterior predileção pelo soneto decassilábico poderia acompanhar as características principais associadas à poesia de autoria feminina daquele período ou segundo Pazos Alonso (1997), refletir “a predileção de seus contemporâneos da Universidade que escreviam preferencialmente sonetos.” Assim, apesar de Florbela ter inúmeros escritos em reação à produção de autoria feminina da época, Pazos Alonso atenta para o fato de que ela pode ter sofrido as suas influências, ainda no que tange à recepção e realização da sua carreira literária. No que concerne à opção definitiva de Florbela pelo soneto, **Zina Bellodi Silva** (1992) atenta para o fato de que se trata de uma forma de estrutura complexa e sofisticada, sendo utilizada pela poetisa, em boa parte de seus poemas, em um esquema tradicional, que evidencia equilíbrio em sua disposição: “a proposição está na primeira quadra, o desenvolvimento ao longo da segunda, com o início da conclusão no primeiro terceto encerrando-se no segundo”.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A pré-história da poética de Florbela Espanca (1915-1917), in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, Nota sobre Trocando Olhares, in ESPANCA, Florbela, *Obras de Florbela Espanca*, vol. II, organização e notas de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 2010.
- SILVA, Zina Bellodi, Florbela Espanca: discurso do outro e imagem de si, in *Cadernos de teoria e crítica literária*, n. 19, Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras, 1992.

Lina Arao

FORTUNA CRÍTICA

Florbela Espanca publica sua primeira obra, *Livro de Mágoas*, em 1919. O reduzido número de resenhas surgidas em resposta a este livro quando da sua primeira publicação demonstra que a recepção por parte da crítica literária da época não é muito favorável. O testemunho do poeta José Gomes Ferreira reforça esta afirmação: “(...) os senhores nem supõem a rudeza com que o comum das gentes reagiu ante a estreia poética de Florbela. Com verdadeira hostilidade de unhas de cardos (...)” (FERREIRA, 1965). Ainda segundo o autor, o *Livro de Mágoas* é visto como um livro “licoroso para homens”, escrito por “um António Nobre de saias, de dor imaginária”. Raras são as vozes que se levantam em homenagem ao início da atividade poética de Florbela. Gastão de Bettencourt, um dos poucos exemplos que se pode citar, ressalta as qualidades literárias da autora:

Florbela Espanca não precisa de comparações, que só poderiam enfraquecer o seu justo valor, e não as precisa, não deve tê-las porque tem a sua maneira especial, o seu sentido íntimo, que não deve renegar, nem sujeitar a formas ou escolas. (BETTENCOURT, 1920)

No ano de 1923, Florbela publica o *Livro de “Sóror Saudade”*. A exemplo da primeira obra, também esta é recebida sem grandes aplausos, sendo a escritora enquadrada na legião de poetisas acolhidas com “complacência preconceituosa” (DAL FARRA, 1999), como demonstram as palavras de Câmara Lima:

Outra poetisa. O contingente das senhoras cresce dia a dia. Sejam sempre bem vindas [sic] quando, como esta, saibam versejar. Mas, meu Deus, todas fazem sonetos. O soneto e a saia curta estão na moda. O pior é que todas ferem a mesma tecla, dizem a mesma coisa. O teu amor já não me serve. Vai-te embora. Vem depressa. Não posso passar sem ti. Ái tens as tuas cartas. Por que não me escreves? Nunca mais. Até amanhã. Que tortura. Que delícia. Dá cá um beijo. Some-te daqui para fora. (LIMA, 1923)

Uma visão ainda mais preconceituosa é expressa no jornal lisboeta católico *A Época*, em que J. Fernando de Sousa, diretor do jornal e que assina com o pseudônimo Nemo, acusa o *Livro de “Sóror Saudade”* de “revoltantemente pagão” e “digno de ser recitado em honra da Vênus impudica”:

Mais valera pedir a Deus (...) que lhe purificasse os lábios literariamente manchados, (...) com um carvão ardente. E peça-lhe perdão do mau emprego que faz de suas incontestáveis aptidões poéticas. Com pesar afirmo que é um livro mau o seu, um livro desmoralizador. (SOUSA, 1923)

O tom exaltado desta crítica revela o choque entre as normas morais que imperam em **Portugal** no início do século XX (especialmente no que concerne ao papel **feminino** na sociedade) e o horizonte de uma obra (escrita por mulher) em que o eu lírico feminino afirma-se como sujeito no jogo de sedução. Em 1927, a terceira obra de Florbela, **Charneca em Flor**, já está concluída, mas não encontra editor. O ano é marcado por uma intensa produção literária da poetisa, que inicia sua colaboração no jornal *D. Nuno* de **Vila Viçosa**, onde publica alguns poemas do novo livro. A escritora dedica-se a uma coletânea de **contos**, provavelmente **O Dominó Preto** (editado somente em 1982) e trabalha também como tradutora de romances franceses para a editora Civilização do **Porto**. Em seis de junho, Florbela é surpreendida com a **morte** do irmão, o que a leva a escrever os contos que compõem **As Máscaras do Destino**, uma homenagem à **memória** de **Apeles**, publicada postumamente em 1931.

Ao longo de 1930, Florbela colabora com poemas e contos na revista **Portugal Feminino**, na *Civilização* e no jornal *Primeiro de Janeiro*. Às vezes se desloca para **Évora** ou para **Lisboa**, onde participa das reuniões da *Portugal Feminino*, mas vive normalmente de forma reclusa. Em onze de janeiro, começa a redigir o seu diário (intitulado **Diário do Último Ano**, quando da sua publicação em 1981, com o prefácio de **Natália Correia**), o qual conclui em dois de dezembro com uma única frase: “E não haver gestos novos nem palavras novas!” (ESPANCA, 1989), atestando o estado de melancolia em que ela vive. Com o falecimento de Florbela, o professor **Guido Battelli**, a quem a autora confiara a publicação de *Charneca em Flor*, apressa o lançamento. O sucesso editorial é surpreendente. Estimulado pelo grande sucesso do livro, Guido Battelli, num único ano, publica a coletânea **Juvenilia**: versos inéditos de Florbela Espanca, composta por poemas **esparços** que a poetisa publicara no início de sua produção literária; reedita *Charneca em Flor* acrescida de vinte e oito sonetos inéditos que compõem **Relíquias**; edita *As Máscaras do Destino* – livro de contos – e publica ainda a correspondência de Florbela com a amiga **Júlia Alves** e com ele próprio.

Um dos principais críticos a dirigir uma atenção especial a Florbela é **Celestino David**. No mais importante periódico português de então, o *Diário de Notícias* de Lisboa, o autor anuncia a publicação de *Charneca em Flor* e rende homenagem à poetisa:

Todo o talento – formoso talento, sem dúvida! – e toda a sensibilidade, revelados no *Livro de Mágoas* e no *Livro de “Sóror Saudade”* atingem uma grande altura e uma forte acuidade nas páginas soberbas deste livro póstumo que se lê com emoção e se repete com enternecimento.

A serena perfeição da forma a engastar os mais elevados pensamentos – o encanto prodigioso que já anteriormente se encontrara nos versos da poetisa alentejana – sobe de ponto no livro de agora; uma coletânea que é um deslumbramento de cores em que a beleza é constante e a música tem a doçura de um regato límpido que corre. (DAVID, 1931)

No mesmo periódico, **António Ferro** escreve um extenso e vibrante artigo, o qual confere grande impulso à recepção da obra de Florbela, no sentido de fazê-la conhecida do público e da crítica. Expressando a sua indignação diante da indiferença com que é tratada a escritora, o autor desabafa:

Eu revolto-me contra essa injustiça, contra esse silêncio criminoso, contra essa morte depois da morte, e afirmo, por ordem da minha consciência e da minha sensibilidade: Florbela Espanca é uma das maiores poetisas portuguesas do nosso tempo. (FERRO, 1931)

António Ferro também acusa as razões que explicariam a indiferença da crítica no tocante aos versos da poetisa: “Florbela nunca foi uma poetisa de sociedade e foi esse o seu mal. Foi por isso que não a conheceram, que não a descobriram ou que não quiseram descobri-la!” (FERRO, 1931). Ironicamente, o mesmo António Ferro, responsável por resgatar do abandono o nome de Florbela, é, posteriormente, um dos principais opositores à causa da poetisa, posicionando-se contra a campanha de sua própria autoria. **Maria Lúcia Dal Farra** (1999) atribui essa mudança de postura ao fato de Ferro ter sido cooptado pelo Estado Novo, tornando-se Secretário da Instrução Pública em 1936 e, mais tarde, diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, passando, assim, a ser integrante do governo salazarista. A recepção da obra de Florbela é particularmente marcada por julgamentos em que o reconhecimento da qualidade poética dos seus versos tem sua importância reduzida em razão da desaprovação moral do conteúdo destes. Dessa forma, as palavras de Herculano de Carvalho expressam esta visão:

Lástima, que tão belos versos – oiro do mais fino quilate – sejam oferenda a um Deus de tão triste fama e maior lástima que a nevrose que se adivinha nas feições e expressão do retrato de Florbela Espanca não lhe tivesse dado tempo para encontrar a sua alma que Deus lhe havia dado e, com ela, o próprio Deus que a criara. (CARVALHO, 1931)

É relevante observar que o crítico traça um perfil psicológico da escritora a partir de um mero retrato: “a nevrose que se adivinha nas feições e expressão do retrato de Florbela Espanca”, atestando a indiscriminada relação que a crítica constrói entre a vida e a obra da poetisa. A crítica detecta na poesia de Florbela e mesmo na sua produção em prosa um tom extremamente confessional. A vida da escritora não se adapta à moral que impera nas primeiras décadas do século XX. O repúdio que a sociedade e a Igreja portuguesa desse período manifestam em relação ao seu comportamento nada convencional alcança sua obra e impede sua aceitação. E, por sua vez, a temática do **erotismo** tão recorrente na poesia florbeliana é vista como uma prova da perversão moral da autora.

A indiscriminada associação entre a existência real e o papel ficcional de Florbela resulta, em parte, da atuação de Guido Battelli, que engendrou uma

verdadeira ficção em torno da autora. Demonstrando um conhecimento íntimo com Florbela, que não tem de fato, ele tratou de acentuar a relação feita entre a biografia e a produção artística da poetisa, inclusive, para explicar as razões que a teriam levado ao **suicídio**. Ao tempo em que toda essa exposição de sua figura humana contribuiu para o sucesso editorial da escritora e para a conquista de alguns admiradores dentro e fora dos meios intelectuais da época, também acirrou os ânimos dos detratores. A crítica portuguesa deu crédito às ideias de Battelli e, por muito tempo, seguiu a trilha do professor italiano, como atestam estas palavras de Diogo Ivens Tavares:

Florbela para dizer tudo isto teve uma vida atormentada. Os seus sonetos são o produto desse sofrimento.

E podemos também dizer: “Florbela Espanca não escreveu estes sonetos. A sua tragédia é que os escreveu.” Porque foi necessário que uma espantosa rajada trágica passasse na vida da poetisa lusíada, para ela poder compor esses versos que ainda sentimos encharcados do sangue que a sua alma verteu. (TAVARES, 1938)

O próprio Guido Battelli deu-se conta dos equívocos gerados a partir da indistinta vinculação entre a pessoa empírica e a pessoa lírica de Florbela. Em resposta à carta de J. Silva Júnior, o editor negou o que define como “ilusão da escola positivista, que busca a fonte de inspiração e gênio nas circunstâncias externas da vida do artista” (BATTELLI, 1937). Battelli refutou a ideia de que “o conhecimento de detalhes sobre a vida de Florbela poderia servir para explicar o seu trabalho poético” (BATTELLI, 1937). A resposta de J. Silva Júnior (1938), no entanto, fez lembrar ao professor italiano, que se autoproclamara amigo íntimo de Florbela, o quão a atuação deste contribuiu para a criação de um “romance” em torno da poetisa. J. Silva Júnior aludiu inclusive a contribuição de Battelli para a ventilação das suspeitas do suicídio de Florbela:

E no «Ao Leitor», das Cartas X (para não falarmos em tantas outras referências) V. Ex^a e D. Júlia Mendes depois de dizerem que aquelas eram apenas algumas das cartas da sua inesquecível amiga, referem-se à sua morte com o mistério dumas reticências: «A causa da sua morte foi outra...» E a confirmar tal mistério dizia-se que só em 1941 seria autorizada a leitura das restantes cartas... (SILVA JÚNIOR, 1937)

É preciso esclarecer que a correspondência de Florbela que se encontrava em posse de Guido Battelli e foi legada à Biblioteca de Évora em 1932, com a exigência de ser colocada à disposição do público para consulta somente a partir de sete de dezembro de 1940, não expôs nenhum segredo da poetisa, mas sim a manipulação realizada pelo editor. Curioso é que somente em 1979, com a pesquisa de **Agustina Bessa-Luís**, que publicou *Florbela Espanca, a vida e a obra*, é revelada a manipulação de Guido Battelli em relação aos textos e até à correspondência pessoal de Florbela, estimulando a leitura da escrita literária da poetisa como linguagem de pura

confidência pessoal. Segundo Maria Lúcia Dal Farra, a atitude de Guido Battelli:

(...) que não passa de um mero expediente comercial, acarretará de imediato, para a pessoa e a obra de Florbela, num contexto social onde a moral pudibunda impera, o nariz torcido do bom comportamento salazarista. Este se empenhará então em interditar a obra e o recém-composto busto da poetisa, enquanto a facção contrária tentava erguê-lo no Jardim Público de Évora, em homenagem àquele símbolo progressista que, sem o saber, Florbela começava então a representar. (DAL FARRA, 1999)

Assim, Dal Farra destaca com muita clareza a contraditória situação de Florbela, resultante das interpretações ditadas por um caráter exclusivamente biográfico. De um lado, os ataques moralistas dos que consideram uma mulher/poetisa (tomadas como equivalentes) como Florbela nociva à sociedade. Do outro, a atitude de idolatria ou de piedosa simpatia dos admiradores da escritora que, muitas vezes, conhecem apenas superficialmente sua obra. O maior exemplo da ambiguidade resultante da leitura da obra de Florbela, como reflexo da sua vida empírica, é a longa polémica em torno da instalação do busto da poetisa no Jardim Público de Évora, a que se refere a citação de Dal Farra. Sugerido por Celestino David, no artigo “Charneca em flor”, publicado no jornal *Diário de Notícias*, em vinte e cinco de janeiro de 1931, o busto esculpido por Diogo de Macedo só vem a ser instalado em dezoito de junho de 1949.

Não há como negar que a história de Florbela foi um prato cheio para a **imprensa portuguesa** de então, que lhe devastou a vida em busca de fatos que reforçariam a teoria autobiográfica. Florbela, depois de morta, alcançou a fama, mas, se isso contribuiu para que seus versos fossem lidos, não impediu que eles fossem também alvo das mais diversas apropriações ideológicas. No artigo intitulado “Uma grande poetisa”, publicado no jornal lisboeta *O Libertador* de oito de fevereiro de 1931, passados dois meses da morte de Florbela, encontra-se a denúncia de José Agostinho em relação à maledicência com que é tratada a escritora:

E se alguém se referiu à sua individualidade (...) fê-lo com sarcasmo e desdém, visando com a mesma acrimônia a poetisa e a prosadora, a pensadora e a artista. (...) abusando ignobilmente da nossa credulidadee também do pessimismo que facilmente nos invade, quando nos falam de poetisas! (AGOSTINHO, 1931)

A morte prematura de Florbela, resultante de suicídio, realmente alimentou esse tipo de leitura que privilegiou a poesia florbeliana como reflexo de sua vivência empírica, submetendo a obra da escritora a critérios determinados pela moral religiosa das primeiras décadas do século XX. Fato que **Jorge de Sena** ataca duramente, expressando seu repúdio ao que denomina de “amor infeliz da imoralidade”, ou seja, o “desejo de moralizar,

depois de mortos, os que escaparam em vida” (SENA, 1946). O escritor lança luz sobre algumas questões que explicam a recepção negativa da obra de Florbela e, de uma só vez, condena o moralismo burguês, a incapacidade da crítica literária, o preconceito contra a mulher e a equivocada ligação entre a vida e a obra dos poetas. Jorge de Sena resume o que afirma ser a tripla infelicidade de Florbela:

O seu mundo não sabia interpretar, com justiça, a feminilidade, que as próprias mulheres procuravam então numa masculinização de costumes que lhes justificasse a livre tentação do homem. Os seus camaradas não estavam aptos a separar, nela e nos seus versos, a má literatura ambiente e os lamentos de mulher submersa. E não havia, quer na crítica racionalista, (...) quer na crítica, digamos irracionalista, (...) ocasião de louvar alguém que se afastava de ambas, na mesma medida em que, afirmando-se Mulher, se distinguia do Homem genérico, que o mesmo é dizer, do sexo masculino tornado abstrato, comum aos dois tipos de crítica. (SENA, 1946)

Segundo o testemunho de Sena, as razões da recepção negativa da obra de Florbela estão ligadas à sua condição de mulher e de poetisa. Mais que isso, de artista que expressa livremente nos seus versos uma sensualidade que desafia os limites impostos por uma sociedade machista e preconceituosa. Nessa esteira, **José Régio** também toma partido de Florbela, defendendo na imprensa a ideia da instalação do busto em homenagem à poetisa e consagrando-lhe, em 1946, o ensaio *Sobre o caso e a arte de Florbela Espanca*. Régio define a poesia de Florbela como um dos “mais flagrantes exemplos de poesia viva”. Referindo-se às razões que geram a confusão entre a vida e a obra da autora, o crítico afirma que:

(...) da originalidade, da força, do comunicativo e fundo tom que deu Florbela a tantas das suas expansões e confissões (originalidade, força e tom que só grosseira e exteriormente podem ser imitados), vem ao leitor a íntima convicção de haver ela vivido o que diz, sentido o que exprime. Convencido do que já parte o leitor de tal certeza – a existência de um real caso humano – para explicar e até interpretar a expressão literária que lhe é dada. Uma sorte de jogo de vaivém se desenvolve assim entre sinceridade artística e, digamos, a sinceridade humana de uma criação (...) ou, do seu criador. (RÉGIO, 1983)

A leitura do texto de Régio destaca que a produção literária de Florbela mantém uma acentuada relação com a vida pessoal da escritora, o que não implica dizer que se apresente como um registro fiel desta. A experiência biográfica da escritora é submetida a um trabalho artístico, de modo que as imagens que daí surgem, embora extremamente “vivas”, são na verdade ficcionais, resultado do talento com que a poetisa se expressa literariamente. Não obstante, a crítica portuguesa começou a direcionar o olhar para o valor estético da obra de Florbela, mas as palavras de Guido Battelli, que fez confundir o sujeito lírico e o ser empírico da poetisa, ainda serviu de fundamento para alguns estudos mais preocupados com o teor

autobiográfico dos textos florbelianos. É o que se comprova a partir da conferência de Narino de Campos, em 1955, na qual o autor defendeu que os críticos não promoveram a aproximação entre “a arte e a vida de Florbela, para, com fria severidade, condenarem as duas” (CAMPOS, 1955). A própria Florbela seria responsável, segundo ele, por tal aproximação. De modo que, “sua admirável obra poética não pode deixar de incluir, (...), uma questão séria e grave de ordem moral” (CAMPOS, 1955).

Passados vinte e cinco anos da morte de Florbela, a moral religiosa continua a dar o tom das **detratações** dirigidas à vida e à obra da poetisa. O texto de Narino de Campos (1955) expressa o repúdio do autor à homenagem prestada a Florbela com a instalação do busto no Jardim Público de Évora:

Só tenho, portanto, que sublinhar, de novo, a mais firme reprovação, ante a homenagem prestada a Florbela, e isto, resumindo, por duas razões: a primeira é que, queiramos ou não, a lembrança da artista nos aparecerá sempre unida, como o ramo ao fruto, à consagração pública da sua obra; a segunda é que a própria obra poética de Florbela Espanca é, moralmente perniciosa. E isto, mesmo sem tomarmos em consideração a ruína, a miséria, e o péssimo exemplo da sua vida privada. (CAMPOS, 1955)

Na atualidade, a questão do suposto caráter autobiográfico da produção literária de Florbela não está definitivamente elucidada, uma vez que persistem as posições em defesa da relação entre a vida e a obra dos autores (seja na poesia ou na prosa). Independentemente disso, cresce o reconhecimento do valor estético do trabalho de Florbela, como atesta o significativo número de estudos que mantêm um novo diálogo com a obra da poetisa portuguesa. Estes novos olhares descortinam perfis até então ignorados na arte da escritora e revelam um horizonte literário muito mais rico na sua obra, compondo o panorama atual de leitura da produção de Florbela. Destaca-se a atuação de pesquisadores como Maria Lúcia Dal Farra, **José Carlos Seabra Pereira**, **Cláudia Pazos Alonso**, **Renata Soares Junqueira**, **Ana Luísa Vilela**, Jonas Leite e Fabio Mario da Silva. Esses estudiosos têm ressaltado aspectos da obra de Florbela por longo tempo ignorados ou distorcidos pela crítica, tais como o erotismo, a busca de identidade, o questionamento da condição feminina e a ligação com o **Neorromantismo** e o **Modernismo**. Aspectos que se associam, que se interligam no conjunto poético de Florbela, em que o fingimento, o uso de máscaras, a natureza teatral e fictícia, além de uma atitude reflexiva sobre a crise de identidade revelam a complexidade da obra da escritora alentejana. Nesta seara, Dal Farra, além dos diversos artigos sobre a produção literária de Florbela, tem contribuído para a riqueza do espólio da poetisa com a publicação da obra florbeliana, realizando o estabelecimento dos textos com um profundo rigor crítico. Tais projetos são acompanhados de importantes estudos introdutórios elaborados pela pesquisadora. A título de exemplo, citamos

apenas *Trocando Olhares* (1994), *Poemas de Florbela Espanca* (1996), *Afinado desconcerto: Florbela Espanca* (contos, cartas, diário) (2002), *Sempre Tua: correspondência amorosa 1920 – 1925* (2012). Já Cláudia Pazos Alonso é autora do livro *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca* (1997). O trabalho aborda questões relacionadas à busca de identidade na obra de Florbela. Em parceria com Fabio Mario da Silva, Alonso é a responsável pelo projeto de edição das *Obras Completas de Florbela Espanca*, acompanhadas de estudos introdutórios de diversos pesquisadores da produção florbeliana e de importantes notas explicativas sobre cada um dos textos que compõem o conjunto literário da escritora portuguesa. Renata Junqueira (1992) realiza suas pesquisas de mestrado e doutorado sobre obra de Florbela. Da primeira, resulta o trabalho *Sob os sortilégios de Circe* (Ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca), que expõe a trajetória da recepção crítica da autora de *Charneca em Flor*, ressalta a persistência com que a lenda de Florbela tem influenciado tal recepção e, principalmente, detém-se na abordagem da poesia florbeliana “no que ela tem de teatral, apontando algumas máscaras convencionais com as quais a poetisa procura integrar-se à tradição literária” (JUNQUEIRA, 1992). O trabalho do doutorado origina o livro *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade* (2003). Esta pesquisa assume um caráter pioneiro primeiramente por abordar a produção em prosa da Escritora alentejana, mas especialmente por aproximá-la dos escritores modernistas: Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e **Fernando Pessoa**. Fabio Mario da Silva, brasileiro com uma notável vida acadêmica em solo português, dedica à Autora de *Charneca em Flor* o estudo *Da metacrítica à psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*, editado em 2009. A contribuição deste pesquisador para a ampliação da fortuna crítica de Florbela mantém-se em evolução, ocorrendo por meio da publicação de estudos de sua autoria, da organização de eventos literários como o Colóquio Internacional Florbela Espanca, O Espólio de um Mito (cujos textos encontram-se reunidos no número 21 – 2012 (número especial) da *Callipole – Revista de Cultura*) e especialmente da edição das *Obras Completas de Florbela Espanca*, projeto desenvolvido juntamente com Cláudia Pazos Alonso.

O ano de 1994 constitui um momento particularmente importante com relação ao surgimento de novos olhares sobre a obra de Florbela. Em homenagem ao centenário de nascimento da poetisa, realiza-se na Universidade de Évora, em Portugal, o Congresso sobre Florbela Espanca, com participação de renomados pesquisadores como Óscar Lopes, **António Cândido Franco**, Ana Luísa Vilela, Anna Klobucka, Maria Lúcia Dal Farra, Cláudia Pazos Alonso, dentre outros. Os estudos apresentados nesse evento podem ser consultados na obra *A planície e o abismo*, publicada pela editora Vega em 1997. No Brasil, a Universidade Federal de Pernambuco, Recife, através da Associação de Estudos Portugueses João Emerenciano, publica o

número 04 da Revista *Estudos Portugueses*, dedicado ao centenário da poetisa. No mesmo ano, Maria Lúcia Dal Farra lança **Trocando Olhares** (Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda), uma edição que combina o rigor crítico e uma extrema sensibilidade poética na elaboração do estudo introdutório e no estabelecimento dos textos de Florbela que compõem o manuscrito. O início da segunda década do século XXI registra outro momento de particular relevância quanto à recepção e ao efeito da obra de Florbela e que vem a ampliar a fortuna crítica da poetisa. Entre os dias 06 e 08 de dezembro de 2011, realiza-se em Vila Viçosa, cidade natal da escritora, o “Colóquio Internacional Florbela Espanca. O Espólio de um Mito”, que reúne leitores devotados, escritores, críticos e acadêmicos. A riqueza dos estudos apresentados nesse evento está reunida no número 21 e 22 – 2012, 2014, respectivamente, da *Callipole – Revista de Cultura*. Também encontramos, a partir de 2009, de edições das poesias e dos contos completos, por José Carlos Seabra Pereira que assume a responsabilidade pelos estudos introdutórios e organização da obra, distanciando-se da organização editorial de **Rui Guedes** que em 1985 publica a Obra Completa de Florbela, com estudos muito elucidativos de Seabra Pereira.

Cumpre-nos destacar que, embora, só a partir dos anos oitenta seja possível perceber esse novo horizonte da “recepção” e do “efeito” da obra de Florbela, ainda, na década de quarenta, a atuação de Jorge de Sena e de José Régio (cujos estudos já foram aqui citados) contesta o discurso crítico que privilegia o lado dramático e emocional (que avalia também a obra com base em critérios morais) e dirige-se à realização de leituras pautadas em critérios literários para afirmar o valor da produção de Florbela. Jorge de Sena apresenta-nos a **poética** da autora como a *expressão do feminino*, não uma poesia feminina moldada pelos estreitos limites impostos pelo contexto histórico-literário português do início do século XX, mas uma poesia pulsante, que abala as estruturas tradicionais e revela o poder da mulher:

Note-se que há, em Florbela, dois aspectos de sedução poética: um, mais falível, ligado às imagens súbitas que encontra; outro mais perene, menos sujeito às oscilações do gosto epocal, e proveniente da nua e desassombrada simplicidade com que se queixa ou murmura. É deste último dos seus aspectos, desta pura consciência com que se sabe Mulher, que surgem versos maravilhosos, (...). Versos surdos, de ritmo descendente, carregados de sentido que transcende as próprias palavras (...). E versos duma fúria inaldita, (...). Nesses versos, julgamos ouvir as divindades telúricas, as Fúrias, reafirmando poderosamente a sua existência, tal como, de tempos a tempos o fazem, quer na voz dos poetas, quer no reboar convulso dos povos revoltados. (SENA, 1946)

José Régio ocupa-se da obra de Florbela conferindo-lhe o título de “poesia viva” e reconhecendo-a como “superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço” (RÉGIO, 1983). As considerações tecidas por esse autor abrem caminho para análises que exploram a complexidade

literária da produção da poetisa. José Régio não ignora o teor erótico dos poemas de Florbela e também identifica uma espécie de crise de identidade do sujeito lírico florbeliano, o que a aproxima dos modernistas, em especial de **Mário de Sá-Carneiro**:

O outro mal de Florbela foi *ser ela demais para uma só*. Também, lendo a sua poesia, se nos impõe esta impressão de *não caber ela em si*: de transbordar, digamos, dos limites de uma personalidade.

Doença que o talento ou o gênio podem tornar gloriosa, a mesma doença lavra noutros poetas modernos; caracterizadamente em dois dos maiores: Sá-Carneiro e Fernando Pessoa (...). Ambos muito mais espontâneos; muito mais *ingênuos*, ambos, no supremo significado valorativo que pode ter o termo referido a poetas – é com Mário de Sá-Carneiro que melhor se aparenta Florbela nessa *natural* sensação, não de duplicidade, mas de impessoalidade, despersonalização, dispersão. (RÉGIO, 1983)

Recentemente, no século XXI, outra leva de pesquisadores têm estudado Florbela Espanca a partir de um paradigma que a observa como uma personagem literária, fruto de um processo de mitificação, conforme os estudos de Jonas Leite (2021), bem como o a questão de uma chamada “recepção produtiva” de sua obra, como evidencia Magalhães (2018). Ainda neste século, vale-se destacar a obra *100 do Livro de Magoas. Releituras da Obra de Florbela Espanca*, publicado em 2021, fruto das discussões travadas no Congresso Internacional dos 100 Anos do *Livro de Magoas* – Homenagem a Maria Lúcia Dal Farra, ocorrido na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e na Câmara Municipal de Vila Viçosa, em dezembro de 2019.

Embora longe de apresentar a totalidade dos textos que são produzidos a partir de uma relação com a escrita de Florbela, acredita-se que a exposição até aqui efetuada sobre a trajetória da obra da poetisa ao longo do tempo reúna alguns dos mais expressivos registros que compõem a Fortuna Crítica da autora de *Charneca em Flor*.

Bibliografia

- AGOSTINHO, José, Uma grande poetisa, in *O Libertador*, Lisboa, 08-2-1931. p. 04.
- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.
- BATTELLI, Guido, À propôs du “narcisisme” de Florbela Espanca (Lettreouverte à M. J. Silva Júnior), in *Gil Vicente*, n. 9/10, v.13, set./out., 1937, pp. 135-136.
- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- BETTENCOURT, Gastão, *Livro de magoas*, 1920, disponível em: <http://purl.pt/272/2/n10/n10_item32/P1.html>, acesso em 20 out. 2016.
- CAMPOS, Narino, *A poesia, o drama e a glória de Florbela Espanca*, Lisboa, Edição do autor, 1955.
- CARVALHO, Herculano de, *Charneca em Flor*, in *Correio de Coimbra*, Coimbra, 07-2-1931, p. 02.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: um caso feminino e poético, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. V-LVI.

DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; FINA, Rosa (Orgs.), *100 Anos do Livro de Magoas: releituras da obra de Florbela Espanca*, Natal, Sol Negro, 2021.

DAVID, Celestino, Charneca em flor, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 25-1-1931, p. 13.

ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, organização e notas de Rui Guedes, Dom Quixote, 1985-1986.

ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, 3 ed., Amadora, Bertrand, 1989.

FERREIRA, José Gomes, Encontro com Florbela, in FERREIRA, José Gomes, *A memória das palavras: ou o gosto de falar de mim*, Lisboa, Portugalá, 1965, pp. 233-240.

FERRO, António, Uma grande poetisa portuguesa, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29-2-1931, p. 01.

JUNQUEIRA, Renata Soares, *Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*, dissertação, Campinas, UNICAMP, 1992.

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

LEITE, Jonas, *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Recife, Edupe, 2021.

LIMA, Câmara, Livro de “Sóror Saudade”, in *Correio da Manhã*, 20-2-1923, disponível em: <http://purl.pt/272/2/iv1_artigos_terceiros.html>, acesso em 08 mar. 2007.

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho, *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva*, tese, Rio Grande, Universidade Federal do Rio Grande, 2018.

PEREIRA, José Carlos Seabra, A face Bela de do impulso estranho, in ESPANCA, Florbela, *Obra Poética*, vol. I, introdução e organização de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 2009.

RÉGIO, José, Estudo crítico, in ESPANCA, Florbela, *Sonetos de Florbela Espanca*, São Paulo, Difel, 1983, pp. 11-31.

SENA, Jorge de, Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa, in *Da poesia portuguesa*, Lisboa, Ática, 1946, pp. 115-143.

SILVA JÚNIOR, J., Florbela Espanca e a crítica (Carta aberta ao ilustre Prof. Dr. Guido Battelli), in *Gil Vicente*, n. 14, v. 7/8, Jul./ago, 1938, pp. 113-116.

SOUSA, J. Fernando de (Nemo), Livro de “Sóror Saudade”: por Florbela Espanca, in *A Época*, 01-4-1923, disponível em: <http://purl.pt/272/2/iv1_artigos_terceiros.html>, acesso em: 08 mar. 2007.

TAVARES, Diogo Ivens, O sentimento de solidão na obra de Florbela Espanca, in *Gil Vicente*, n. 14, [s.l.], 1938, pp. 71-81.

Clêuma de Carvalho Magalhães

FRANCO, ANTÓNIO CÂNDIDO

António Cândido Valeriano Cabrita Franco, nasceu em **Lisboa**, em 1956. É um renomado professor de literatura da Universidade de **Évora**. Também é escritor, tendo publicado poemas e narrativas sobre a história de **Portugal** e romances históricos, além de peças de teatro. Seu contato com **Florbela Espanca** dá-se em duas frentes, uma crítica e outra literária. Na primeira, Franco publicou estudos críticos acerca do tema da **saudade** na obra de Florbela, como os ensaios “Saudade e Saudosismo em Florbela Espanca” (elementos textuais do diálogo entre Durão e Florbela), constante do volume *A Planície e o Abismo* (1997) e mais um texto publicado na *Revista Callipole*, homenagem a Florbela Espanca, (vol. 1 - 2012), cujo título é: “A dramatização da saudade em Florbela (contributo para o estudo da saudade na poesia portuguesa no primeiro quartel do século XX)”. Publica também “Sóror Saudade e a *Saudade louca* de Florbela”, que integra o volume do **Livro de “Sóror Saudade”** (2012), da coleção *Obras Completas de Florbela Espanca*. Tendo em vista esse percurso, António Cândido Franco possui os principais ensaios críticos sobre a saudade e o **saudosismo** na obra da poetisa alentejana. Por sua vez, a segunda faceta se perfaz através da peça de teatro *A Primeira Morte de Florbela Espanca*, de 1999. Por julgar que este contato é o mais inventivo e original, deterei-me especificamente nesta seara.

Erigida sob a forma de uma alegoria sobre uma possível **morte** de Florbela, que ocorreria antes da sua morte factual em 08 de dezembro de 1930, *A Primeira Morte de Florbela Espanca* metaforiza o julgamento da escritora para saber se seu destino é o céu ou o inferno. A peça é dividida em um prólogo, que dá conta da morte da poetisa, de três atos que versam sobre o julgamento e a iminente nova chance de regresso à Terra e, por fim, de um epílogo, espécie de confirmação de uma nova possibilidade de vida. A ação acontece no quarto de dormir da artista, na altura do seu casamento com **Mário Lage**, ou seja, quando de seus últimos anos. A esse conjunto alegórico, António Cândido Franco nomeia de drama mágico, já sinalizando que a via teatral percorrida para a possibilidade de trazer Florbela à cena se vincula ao imaginário cristão (de forte acento medieval-católico) de um julgamento *post mortem*, dentro de uma série de lugares-comuns da imaginação popular de que São Pedro é o porteiro do céu e de que as almas são disputadas por Deus e pelo Diabo, em um tribunal presidido por esse santo, outro lugar comum – o da jornada de um alma e seu julgamento – tão decantando pela tradição do teatro lusitano através de seu precursor, Gil Vicente, de quem Franco toma como modelo, tal como em o *Auto da Barca do Inferno*. Para tanto, uma série de elementos da tradição católica se institui como mola propulsora de uma

espécie de protocolo burocrático que normatiza a ação do julgamento: para que os indivíduos sejam admitidos no céu, é preciso que tenham cumprido os sacramentos da Igreja Católica e toda conduta humana é medida dentro de um diapasão que diz respeito à observação das instruções ditadas pela religião, independentemente de suas ações enquanto ser humano: “FLORBELA E as minhas obras, Mãe, as minhas acções não me salvam?/ (...) VIRGEM MARIA As tuas acções, minha filha? Quais? Os versos que escreveste? Os bailes em que te divertiste? Os cafés em que fumaste? Os amantes que beijaste?” (FRANCO, 2009, p. 41). Nesse panorama, a moral sacra, replicada como estratégia de criação da alegoria dramática, se choca com a personagem de Florbela Espanca que acaba de chegar para ser julgada e, imediatamente, é qualificada pelo Anjo como filha do pecado e acusada de ter letras cheias de veneno; seguidamente, fica sabendo que o irmão, junto com a mãe biológica foram condenados ao inferno e que a madrinha, **Mariana Inglesa**, foi para o céu, justamente por ter lhe cuidado dos sacramentos. Portanto, a linha de entendimento que vai se construindo ao longo do primeiro e do segundo ato é a de que Florbela não corresponde aos padrões de conduta religiosos e, por isso, não merece ir para o céu, sendo refém da própria história de vida, inclusive por fatos que ela não poderia controlar, como o seu nascimento e, principalmente, por ser uma escritora que, segundo se diz, encheu de veneno os versos – “ANJO (...) A Florbela, interessava-lhe escrever e publicar escândalos” (FRANCO, 2009, p. 15). Tal atitude moralizante encontra ressonância nos primeiros comentários públicos acerca de sua obra, dialogando com uma dimensão mítica inicial sobre a imagem transgressora, tanto na matéria poética, quanto no comportamento social:

O jornal lisboeta católico *A Época* acusava o Livro de “Sóror Saudade” de “revoltantemente pagão” e “digno de ser recitado em honra da Vênus impudica”! Florbela “blasfema”, tem atitudes de “requintada voluptuosidade”, de típica “escrava de harém”, porque nem sequer chegou a descobrir “o tesouro escondido no Evangelho”! Era preciso, pois, infringir a ela que purificasse, com “carvão ardente”, os “lábios literalmente manchados”, e que pedisse “perdão” a Deus por ter feito “mau emprego” das aptidões que o Criador a galardeara. (DAL FARRA, 1996, pp. X-XI)

Com efeito, na peça, encontramos uma dinâmica maniqueísta e, no âmbito da fábula, vinculada às primeiras recepções críticas da poetisa, construindo uma representação de Florbela dentro de um panorama de inadequações religiosas e morais, restando, nessa ótica engendrada, a condenação ao inferno. As personagens Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e Virgem Maria funcionam como elementos de um grau recursal para o veredicto, mas Florbela não encontra sucesso nesse intento, pois essas figuras, dentro da trama, dizem mais de uma organização sistêmica do julgamento e da representação e manutenção de valores pré-estabelecidos

pela Igreja – a própria Virgem Maria não aceita as orações da escritora por elas serem ditas sob a forma de versos e não dentro do parâmetro estabelecido pela repetição de orações tradicionais, o que contraria, inclusive, seu papel de advogada e intercessora, tão comum desde o medievo – do que a possibilidade de uma compreensão fora da lógica religiosa. Não há, portanto, nesse construto fantasioso erigido entre o certo e o errado, entre o bem e o mal, a possibilidade de um entendimento alargado sobre a alma da escritora: a moral católica reverberada no julgamento espiritual já a definira, irremediavelmente, como grande pecadora:

FLORBELA

E Jesus... onde está Jesus?

VIRGEM MARIA

Regressou, como pessoa que é da Santíssima Trindade, ao Pai e ao Espírito Santo que em mim encarnou.

SÃO PEDRO

Não O mereceste

SÃO TOMÁS

Não O entendeste

SANTO AGOSTINHO

Não O edificaste

VIRGEM MARIA

Não O amaste

FLORBELA

É tudo?

MANDATÁRIOS DA IGREJA

Que me resta agora?

SATANÁS

Seres entregue ao capataz deste maiorai que aqui fala contigo. (FRANCO, 2009, pp. 44-45)

No entanto, a personagem Florbela, mesmo timidamente, subverte a lógica maniqueísta que lhe é imposta, parecendo não se vincular à moral religiosa de que vai sendo vítima. Inicialmente, a imagem da morte – tão presente como tábula de salvação em diversos escritos da poetisa – choca-se com a burocracia fantasiosa de um julgamento pautado em convenções sociais extremamente tradicionais, acarretando uma adequação da artista ao imaginário proposto, mesmo que isso não se vinculasse às expectativas da personagem Florbela, pois busca, se defendendo, o céu, e o faz ao recorrer aos santos e a Jesus e não encontra sucesso. Franco cria um percurso florbeliano mais vinculado a convencionalidades sociais e, por introduzir todas essas referências da tradição católica, tenta caracterizar as suas personagens dentro de uma ótica binária, colocando uma Florbela entre o céu e o inferno, espaços esses que a personagem não vai se adequar. Franco resgata assim a mesma dinâmica de Gil Vicente, quando retrata uma personagem de origem judaica que é rechaçada tanto pelos anjos quanto pelo diabo. A própria Florbela, por exemplo, aproveita-se desse imaginário no

soneto “Hora que passa”: “(...) Mais pobre e desprezada do que Job/ A caminhar na via da amargura!// Judeu errante que a ninguém faz dó!” (ESPANCA, 1996, p. 200), dialogando com essa tópica medieval tão cara à peça de Franco.

Por fim, a imagem final que se constrói no drama mágico é convergente a uma certa ruptura ao moralismo que se decantou durante o primeiro e o segundo ato. As personagens católicas são desconstruídas por Florbela e a presença de um Psicopombo, espécie de guia espiritual que conduz a percepção humana em situações de iniciação ou transição, traz a personagem de volta à vida, agora, dentro de uma lógica em que a lira de Florbela será necessária aos homens: “PSICOPOMBO A tua lira contribuirá para amansar as feras. Os homens saberão corrigir os seus erros e aprenderão uma lição de Amor ao próximo com a tua vida e as tuas palavras” (FRANCO, 2009, p. 56). Assim, parece ao leitor que todo o enredo que se construiu seria a representação daquele primeiro momento de recepção crítica, marcado por incompreensões de toda sorte, sinalizando a irrupção desse novo momento que se constitui determinante para a escritora, demarcado por uma nova possibilidade de leitura e compreensão biográfica, como, de fato, aconteceu. No entanto, essa inflexão, que ocorre a partir do terceiro ato, ainda é sublinhada por um viés cristão que perpassa todo o texto, pois

ao encontrar uma inesperada compaixão no ser mitológico do Psicopombo que, inusitadamente, a recupera para a vida, a existência agônica de Florbela, confinada a uma dor improdutiva, passa a revestir uma dimensão exemplar, porque todas as pessoas, principalmente as sofredoras e incompreendidas, contribuem para a redenção do universo. (CRUZ, 2008, p. 111)

Ademais, no que diz respeito às questões ligadas à poetisa, é lugar-comum na crítica especializada que, pelas particularidades de seu percurso biográfico e de sua obra, “os dados da experiência de todo escritor (...) têm a ver com os dados de sua abordagem escritural. Em Florbela Espanca isto acontece em processo inalienável de um fazer poético em que os sentimentos participam da gênese criadora” (NORONHA, 2001, p. 28). À vista disso, na dimensão alegórica que a peça encerra, imerge uma personagem Florbela em um cadinho ficcional um tanto quanto distantes das balizas fluídas que a Florbela “real” fez evaporar de sua personalidade ambígua: uma das tópicas mais preponderantes na escrita da poetisa é a questão da morte, acentuada por uma atitude ultrarromântica de elogio e de escapismo. Florbela decantou tanto esse tema, que violou o paradigma dos contos maravilhosos: em sua lira, o encanto aprisionador vem da vida e só as mãos da morte podem quebrar o feitiço – “Morte, minha Senhora Dona Morte,/ Tão bom deve ser o teu abraço!// (...) Não há mal que não sare ou não conforte/ Tua mão que nos guia passo a passo,// (...) Má fada me encantou e aqui fique/ À tua espera,...

quebra-me o encanto!” (ESPANCA, 1996, p. 301). Porém, António Cândido Franco sintoniza o fim humano dentro de um universo tradicional e religioso, supostamente ignorado pela escritora – “não falaremos de política nem de religião; não nos entenderíamos. Sou pagã e anarquista, como não poderia deixar de ser uma pantera que se preza...” (ESPANCA, 1986, p. 174) –, e, mesmo que retrate, *en passant*, o apreço de Florbela à morte – “FLORBELA Basta de palavras. Avancemos para o Outro Mundo. Estou desejosa de deixar para sempre este” (FRANCO, 2009, p. 21), a enreda em uma fábula moralizante, sutilmente calcada na máxima cristã do “arrependei-vos”.

Dentro da mecânica que se construiu na peça, Florbela só regressou à terra depois de perceber que “a Morte é uma ilusão. O que me interessa é o Amor” (FRANCO, 2009, p. 53): inflexão redentora, afinal, em última análise, *A primeira Morte de Florbela Espanca* é uma peça sobre a esperança da possibilidade de se fazer diferente, quando tudo parece adverso. Assim, o drama de Franco demonstra que Florbela, personagem irrequieta, que não se adequa à moralidade cristã, acaba, após a sua morte, inadequada para o céu e o inferno, regressando a um limbo, a vida terrena.

Bibliografia

- CRUZ, Maria Cristina Teixeira da *Bela no palco: imagens de Florbela Espanca na dramaturgia portuguesa*, dissertação de mestrado, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2008.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas 1923-1930*, Obras Completas de Florbela Espanca, vol. VI, Rui Guedes (org.), Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Martins Fontes, 1996.
- FRANCO, António Cândido, Saudade e Saudosismo em Florbela Espanca (elementos textuais do diálogo entre Durão e Florbela), in LOPES, Óscar, et al., *A planície e o abismo*, actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994, Évora, Vega, 1997, pp. 55-68.
- FRANCO, António Cândido, *A primeira morte de Florbela Espanca: drama mágico*, [S. l.], Licorle, 2009.
- FRANCO, António Cândido, Soror Saudade e a *Saudade Louca* de Florbela, in ESPANCA, Florbela, *Obras completas de Florbela Espanca – Livro de “Soror Saudade”*, Organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012, pp. 53-76.
- LEITE, Jonas, *De Florbela às Florbelas: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Recife, EDUPE, 2021.
- NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de, *Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*, São Paulo, Annablume, 2001.

Jonas Leite

FREIRE, ANTÓNIO

António Jorge Freire Júnior nasceu em Ansião/Leiria, **Portugal**, em novembro de 1919, e faleceu em Braga, em 18 de fevereiro 1997. Escreveu várias obras dedicadas à cultura e às letras clássicas. Era padre jesuíta e, segundo **Maria Lucia Dal Farra**, era representante de uma das alas mais tradicionais da Igreja portuguesa. Acerca de **Florbela Espanca**, ele escreveu uma obra intitulada *O Destino em Florbela Espanca*, em 1977, três anos depois da Revolução dos Cravos, e num contexto em que a escritora já era uma personalidade literária. Basta recordar que, nessa altura, **Jorge de Sena**, **José Régio** e **Vitorino Nemésio** já haviam escrito e chancelado *Florbela d'Alma da Conceição Espanca* como a grande poetisa da literatura portuguesa do século XX, ou, nas palavras de **Agustina Bessa-Luís**, anos mais tarde, uma anárquica. Em 1994, saiu uma segunda edição da obra de António Freire, com alteração do título, que passou a se chamar *Florbela Espanca, poetisa do amor*. A obra em questão está repleta de uma “cortina de pudores frívolos”, para se usar uma deliciosa expressão de Agustina Bessa-Luís, endereçada à poetisa. Na primeira edição, nem a tentativa de definição de destino, no sentido filosófico e no sentido literário, é convincente, porque o autor reserva a esses dois temas menos do que três páginas. Há que sublinhar o descompasso entre os capítulos que compõem a obra: aqueles que apresentam temas da vida pessoal da poetisa ganham número significativo, como, por exemplo, os capítulos a respeito da doença, do **suicídio** e do mito do incesto. Curioso é que, no prefácio da obra, chamado pelo autor de “Antelóquio”, ele deixa claro que o objetivo de escrever o livro foi

desfazer preconceitos errôneos que frequentemente se me depararam em estudantes de românicas, galvanizados pelo encanto mágico dos sonetos da poetisa caliponense, mas perplexos quanto a diversos problemas relacionados com a vida amorosa de Florbela, particularmente, quanto ao desfecho de sua vida. (FREIRE, 1977)

No capítulo oitavo da referida obra, intitulado “Perfil moral de Florbela Espanca: O Amor”, o autor afirma que o **amor** será o delineador da autora e é no amor que residem todas as qualidades e os defeitos da poetisa para, ao fim do capítulo, afirmar que tal sentimento foi a grande tragédia de Florbela Espanca. Valendo-se de **Amélia Vilar**, é peremptório ao afirmar que o temperamento da poetisa era impetuoso, histérico, absorvente, exclusivista etc. Com efeito, tanto nesse capítulo quanto em outros, parece que o autor tenta apagar o que Maria Lucia Dal Farra chama de “os traços femininos incômodos” de Florbela, a saber: o **erotismo**, a ousadia intimista, a declaração do cio e, em última instância, sua identidade de mulher. No capítulo dedicado

ao suicídio de Florbela, Freire esmera-se em provar que não houve suicídio e que, portanto, a **morte** de Florbela foi natural. De início, afirma que o suicídio foi uma lenda criada por **Guido Battelli**, depois se vale do que ele chama de instinto de conservação, o mais forte do homem. Afirma, ainda, que bem antes de morrer Florbela havia sido sacramentada e, ainda no viés religioso, frisa que o pároco de **Matosinhos** lhe deu “sepultura eclesiástica”. Compara a morte de Florbela à de **Antero de Quental**. Afirma que este, ao contrário dela, aludia ao suicídio. Por fim, vale-se do depoimento do padre Nuno Sanches, que reafirma as palavras do pároco de Matosinhos. No entanto, para Maria Lúcia Dal Farra, todos esses argumentos são falaciosos e têm como objetivo dar ares de morte natural ao suicídio. Com isso, os vigilantes da ordem moral, ainda nas palavras de Dal Farra, ensejavam submeter Florbela a um regime de purificação. Dessa maneira, a referida obra está eivada de preconceito e juízo de valor, sobretudo nos capítulos 12 e 13, nos quais o escritor afirma que, para a vida irregular que levou, Florbela sempre encontrou alguma desculpa. Ao topar com uma carta em que Florbela compara Cristo a Gandhi, o escritor assim escreve: “comparar Gandhi com Cristo revela desconhecimento de Gandhi e de Cristo.” (FREIRE, 1977). De outro lado, ao se referir ao que ele chama de altivez, vaidade e sensualidade em Florbela, assevera que tais atributos são “vulgaridades da alma feminina.” Ao tentar analisar alguns sonetos, cuja temática é o amor, arremata: “Florbela tinha que pagar as consequências fatais do amor que não respeita as fronteiras do respeito mútuo” (FREIRE, 1977). No capítulo 13, António Freire faz críticas a Jorge de Sena, ao menos duas vezes: primeiro o critica por afirmar que Florbela não era um gênio e sim uma notável poeta. Nas palavras do jesuíta, ela foi genial no amor e na poesia, mas não foi cem por cento mulher, porque lhe faltou o equilíbrio, a medida no sentimento e no amor. A segunda crítica é que Sena foi jocoso quando disse que a mulher portuguesa se não faz renda, faz sonetos. O pior estava por vir, na conclusão:

Ecoa, é certo, ao longo da vida e obra de Florbela Espanca toda uma toada lúgubre de lamentos, motivados pelos males que a afligem e cujas origens não tardou a detectar: doenças atávicas, irreflexões da mocidade, orgulho e sensibilidade doentia, não fosse ela narcisista; os temperamentos histéricos caracterizam-se por, entre outros fenômenos, afetarem doenças, carpirem constantemente lamúrias, chamarem a atenção dos outros para os seus males, tantas vezes imaginários. É o que faz Florbela, a cada passo, nos seus sonetos, de que Eu (do *Livro de Mágoas*) e A maior tortura são expressiva documentação. (FREIRE, 1977)

Concernente ao soneto “A maior tortura”, ele escreve: “Toda esta ladainha de trenos e lamentações culmina no escancarar das portas da Morte, que terminará seu triste fadário” (FREIRE, 1977). Para Dal Farra, obras como a de António Freire nascem a partir da crescente repercussão da obra florbeliana, com o objetivo tácito de recuperar Florbela para o mundo dos

“bons costumes.” Resta por fim indagar: alguém neste mundo já conseguiu aprisionar Poetas?

Bibliografia

ALONSO, Cláudia Passos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1997.

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

DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia, A condição feminina na obra de Florbela Espanca, in *A cidade de Évora*, Boletim da Comissão Municipal de Turismo, nº 48-50, anos XXII-XXIV, janeiro-dezembro, 1963-1967.

ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto* (contos, cartas, diário), estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.

ESPANCA, Florbela, *Livro de “Sóror Saudade”*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Passos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.

ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Passos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.

FREIRE, António, *O destino em Florbela Espanca*, Porto, Edições Salesianas, 1977.

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

Edson Santos Silva

G

GAGO, DORA NUNES

Dora Maria Nunes Gago nasceu em São Brás de Alportel, **Portugal**, a 20 de junho de 1972, e é Professora Associada de Literatura, no Departamento de Português da Universidade de Macau (China). Licenciada em Português e Francês (Universidade de **Évora**), Mestre em Estudos Literários Comparados e Doutorada em Literaturas Românicas Comparadas (Universidade Nova de **Lisboa**), foi professora do Ensino Secundário, Leitora do Instituto **Camões**, na Universidade da República Oriental do Uruguai (Montevidéu 2001-2002), e *short term visiting post-doc* na Universidade de Massachusetts, Amherst (Estados Unidos da América). Tem publicação dispersa em jornal, revistas, livros e antologias para além dos seguintes livros: *A Matéria dos Sonhos* (poesia), Coimbra: Temas Originais, 2015; *Travessias, Contos Migratórios*, (contos) Viseu, Edições Esgotadas, 2014, 2ª ed, 2015; *As Duas Faces do Dia* (novela), Lisboa, Chiado Editora, 2014; *A Oeste do Paraíso* (contos, e-book), Emooby, 2012; o estudo *Imagens do Estrangeiro no Diário de Miguel Torga*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ FCT, col. “Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas”, 2008; *A Sul da Escrita* (Prémio Nacional de Conto **Manuel da Fonseca**), **Porto**, Ed. Campo das Letras, 2007; co-edição com Arlinda Mártires de *Sete Histórias de Gatos*. São Tomé e Príncipe, UNEAS, (1ª e 2ª ed., 2004, 2005), e *Planície de Memória* (poesia), Lisboa, ed. Gazeta do Mundo de Língua Portuguesa, 1997.

A sua novela *As Duas Faces do Dia*, publicada pela Chiado Editora (2014), pode ser classificada como uma novela que se revela gradualmente como uma obra por camadas, ou seja, palimpséstica, como se de um *mille-feuille* se tratasse, em termos de forma e obviamente de conteúdo, forçando premeditada e estrategicamente o seu leitor a viajar entre duas narrativas biográficas ou percursos já conhecidos do leitor mais informado, o da vida e **suicídio de Florbela Espanca** e o de Brígida, rumo à vida, este último ainda desconhecido do leitor. Uma primeira versão de *Aas Duas Faces do Dia* recebeu, em 2003, a menção honrosa no **Prémio Literário Florbela Espanca** e posteriormente a autora reviu o texto que foi publicado em 2014. Aliás, Florbela Espanca já havia marcado presença numa outra obra de Dora Nunes Gago, *A Sul da Escrita* (Campo das Letras, 2007), um livro de **contos** que ficciona biografias de vários escritores do sul de Portugal e que ganhou o Prémio Nacional de Conto Manuel da Fonseca. A novela da autoria da Professora de Literatura Portuguesa na Universidade de Macau pretende ser uma homenagem a Florbela Espanca, que, como é sabido, nasceu em **Vila Viçosa** em 1894 e suicidou-se, em **Matosinhos**, aos 36 anos de idade, em 08 dezembro de 1930, data importante na acção da novela, que ficciona o último ano da vida da poetisa através das suas **cartas** e de outras fontes bibliográficas. Dora Gago declarou, inclusive, ao jornal *Ponto Final*, de Macau:

sempre gostei da poesia de Florbela Espanca e sempre me pareceu que ela era uma figura um bocado esquecida no panorama literário português e que, se calhar, merecia um pouco mais de reconhecimento. Este livro acaba por ser uma pequena novela, porque são contos, que poderiam ser separados, mas que estão entrelaçados numa novela. As personagens acabam por se relacionar, na medida em que a Brígida está a fazer a sua tese de doutoramento sobre Florbela Espanca e vai desvendando, também, alguns aspectos da sua vida, à medida que vai recuperando a memória. (GAGO in ARANDA, 2014)

A representação dos dois percursos em “paralelo” é uma estratégia interessante, uma vez que é a narrativa dedicada a Florbela e aos seus pensamentos que atrasa o desenrolar do mini *thriller* que enriquece a obra, ou seja, os capítulos intercalados apresentam, à vez, as aventuras de Brígida, uma mulher que perdera a memória e a deseja recuperar, bem com as de Florbela, que deseja perder as suas angustiantes recordações e que o consegue através do suicídio. Um interessante jogo de percursos-desejos inversos da condição feminil. Estamos assim perante um trio **feminino**, uma autora, Dora Nunes Gago, que escreve sobre duas mulheres, Florbela, a figura histórica e literária transformada em personagem, e Brígida, uma criação ficcional da autora, que ganha vida literária num mundo possível que recupera intertextualmente uma das mais conhecidas autoras portuguesas. Os poemas da protagonista tornam-se assim ao longo de *As Duas Faces do Dia*, bem como as biografias de **Rui Guedes** sobre a poetisa, intertextos da obra, intensificando-se a convocação literária de textos líricos de Espanca no final

do enredo, como se de um dialógico processo de disseminação colectiva se tratasse, bastando evidenciar a estratégia adoptada por Dora Gago para saturar a sua novela do diário e dos textos líricos (os-poemas-dentro-da-novela) de Florbela, que, por sua vez, recuperam e convocam as palavras-vivências cristalizadas pela própria escrita da poetisa-protagonista. Dora Gago afirmou ainda que a sua novela é

uma reflexão acerca do próprio valor da vida, acaba por ter muito a ver com a coragem de afirmação pessoal do indivíduo na sociedade, “o não ir com o rebanho”. Tem muito a ver com a história da Florbela, que acaba por ser muito criticada socialmente, por ter coragem de fazer coisas que não se faziam naquela época, de divorciar-se e uma série de coisas que nos anos 30 eram muito mal vistas socialmente. (GAGO in ARANDA, 2014)

Já os poemas de Sophia de Mello Breyner e de **António Nobre** são também convocados ao longo do tecido da novela e estabelecem um diálogo ou rede intertextual que enriquece o texto através de temas como a busca e a **solidão**. O texto revisita as várias tentativas de suicídio de Florbela e os seus sentimentos, sendo o ***Diário do Último Ano***, também citado, um texto autobiográfico iniciado em janeiro de 1930 e terminado em dezembro desse ano, com a frase recuperada pela narradora de *As Duas Faces do Dia*: “E não haver gestos novos e palavras novas”. Florbela sofre um aborto espontâneo em 1918, e a partir dessa data é também “vítima” de uma neurose, enquanto o **amor** e alegria de viver se esbatem a um ritmo cada vez mais rápido, sobretudo após a **morte** do seu irmão, **Apeles Espanca**, em 1927, **memória** da infância alegre e figura onírica presente ao longo de toda obra, inclusive no final, momento em que ele atravessa o mitológico rio grego do esquecimento com Florbela. A dupla (moderna) será a primeira a atravessar o rio Lethes de hidroavião, interessante imagem metafórica que funde a tecnologia da contemporaneidade (tempo da acção principal) com a mitologia clássica. A natureza dual do dia referido no título da obra reflecte-se na dualidade das narrativas apresentadas, uma no passado e rumo à morte voluntária (activa), outra no presente rumo à luta pela vida (morte passiva). O prefácio da narrativa, da autoria de Teresa Sá Couto, refere, desde logo, as temáticas da voz e do tempo, estabelecendo-se assim um contrato de leitura assente em duas fortes presenças, os sons, ou seja, a *soundscape*/paisagem acústica ou sonora (os sons que se acumulam ao longo da obra e da noite), e as cronotópicas viagens no tempo e no espaço, entre a vida de Espanca e a de Brígida, esta última estudiosa da obra da poetisa e vítima de um atropelamento homicida. Destacam-se temáticas como a memória, a *smellscape*, ou paisagem olfactiva (os cheiros percebidos pelas personagens), a paisagem visual natural (**natureza**, lares, sonhos), a morte e o suicídio, entre outros. A moral e os costumes dos anos 30 do século passado — face à escandalosa mulher que fuma e se divorcia — contrastam com os

actos e fenómenos sociais da contemporaneidade, como mortes devido a tráfico de droga, questionando a narrativa até que ponto Florbela se deprimiria actualmente pelas razões que a levaram ao suicídio no século passado.

O segundo capítulo inicia a história de Brígida, leitora-fã e estudiosa de Espanca, exactamente 82 anos depois da morte da poetisa, como se as histórias das mulheres se fundissem e não terminassem nunca. A novela pode assim ser lida à luz dos preceitos da teoria do género (*Gender Studies*) através da análise de temas como a condição e a liberdade femininas num mesmo espaço geográfico, mas em tempos diferentes: uma mulher que deseja adormecer e parar de recordar, e uma outra que acorda amnésica e quer recuperar a memória e a vida; duas vivências, duas narrativas e desenlaces diferentes revelados e recordados em paralelo. Ao longo da novela vão-se adensando ainda temas relacionados com a condição e natureza humanas, tais como a doença, a juventude, a introspecção e a subsequente escrita literária como terapia catártica, a infidelidade, o **sofrimento**, a sobrevivência, o medo, o inconsciente e os sonhos-traumas, a má-língua e a moral, as pulsões, o amor, a auto e hetero-memória analéptica e autobiográfica, a demência, a busca infrutífera à *la* Dom Quixote, e a depressão. O leitor informado reconhece ao longo dos enredos alguns dados biográficos de Florbela Espanca, exigindo uma leitura profunda da obra, ou seja, um leitor interessado e culturalmente competente. O contexto histórico da acção dos capítulos dedicados a Florbela torna-se também tempo biográfico, enquanto a descrição de uma foto-espaco de memória, na página 25, convoca a estratégia da *ekphrasis* associada à recuperação das recordações de um passado feliz pela poetisa, acentuando a imagem do seu presente miserável. A psique feminina é também textualizada nesse exercício biográfico em torno de Florbela Espanca através dos pensamentos da escritora-protagonista sobre o casamento, o aborto e a felicidade, enquanto *As Duas Fases do Dia* recupera ficcionalmente os gestos do quotidiano da poetisa e da jovem acamada, Brígida, cuja tese de Doutoramento sobre Florbela a levava a Matosinhos e a Vila Viçosa, como se de um biombo de duas faces se tratasse, as tais duas faces do quotidiano de cada mulher, dualidade também presente nos sonhos da jovem que são recordações traumáticas desfamiliarizadas. Aliás, à medida que a memória de Brígida regressa, através das recordações que tem do seu estudo de Florbela, “Princesa Desalento”, os capítulos que lhe são dedicados tornam-se mais longos, adensando-se o *suspense*. Relativamente ao percurso-enredo de ambas as mulheres, uma frase da última página da novela poderá funcionar como chave para a interpretação das muitas leituras possíveis: “O distanciamento da mediocridade comum poderá convertê-la numa espécie de ilha — ilha que Florbela Espanca não

aguentou ser” (GAGO, 2014, p. 72), sentença que caracteriza simultaneamente a poetisa e a condição feminina.

Bibliografia

ARANDA, Cláudia, As Duas Faces de uma Autora, in *Ponto Final*, 30 jan. 2014, disponível em <<https://pontofinalmacau.wordpress.com/2014/01/30/as-duas-faces-de-uma-autora/?fbclid=IwAR3qjAw8mCuASEFCGwcUYScoL9fY-a5t78RdC-PiFCj5R3ALrRgkvwiWWfw>>, acesso em 12 abr. 2019.

GAGO, Dora Nunes, *As Duas Faces do Dia*, Lisboa, Chiado Editora, 2014.

PUGA, Rogério Miguel, Gago, Dora Nunes: As Duas Faces do Dia, in *dEsEnrEdoS*, ano VII, nº. 24, Teresina, outubro, 2015, pp. 1-4.

M90

Rogério Miguel Puga

GERAÇÃO DE CINQUENTA

A Geração de Cinquenta dedica verdadeiro culto a **Florbela Espanca**. O diálogo com a autora de ***Charneca em Flor*** efetuado por muitos escritores desse período é principalmente de natureza intertextual. A poesia florbeliana apresenta-se como resposta aos anseios literários dessa que é definida como segunda geração neorrealista. Tal afirmação é feita especialmente com base nos textos que compõem o volume *Poemas para Florbela*, da Coleção Germinal, publicado em 1950, onde figuram produções de Pinheiro Torres, Alfredo Azevedo, Altino Carlos Olímpio (Albano Martins), Armando Ranito, Carlos Gabriel, Egito Gonçalves, Fernando Guedes, Florentino (Goulart Nogueira), Leonor de Almeida, Luís Ribeira Seca, Natércia Freire, Paulo António, Tabora de Vasconcelos e Vasco de Lima Couto. A publicação dá-se em comemoração à então recente instalação do busto da escritora no Jardim Público de **Évora**, ocorrida em 1949. Conforme observa Fernando J. B. Martinho, a “imagem de Florbela que, em termos gerais, ressalta dos poemas coligidos na antologia é a da ‘mulher rebelde, boêmia, insatisfeita’, inquieta, da ‘eterna desesperada’, do poeta sofredor e mártir” (MARTINHO, 1994). A construção desse perfil leva-nos a concluir que o mito do poeta maldito, bem ao estilo romântico, permanece como uma imagem fortemente presente na leitura da obra de Florbela, o que não impede que novos escritores, formados num momento em que o **Modernismo** encontra-se firmado, identifiquem-se com a obra dessa poetisa e prestem-lhe homenagem. A leitura, por exemplo, dos versos de “Carta a Florbela”, escrito por Alfredo Azevedo, autoriza-nos essas reflexões. Nestes versos, é apresentada a figura da mulher insurrecta que se constrói na poesia de Florbela:

Pediste a Morte com tamanho anseio,
Com tanta súplica na tua voz suprema,
Que ela por fim compadecida veio
Descer o pano sobre o teu poema...
(...)
Hoje dentro dos muros de Sendim
Quem te procura só encontra a lousa
Porque na Terra não há sono ou fim
E por isso a tua alma não repousa!
(...)
Por isso estás no lúbrico perfil
Da nossa alma entregue aos desvarios
Dos instintos que na sua dança vil
Abrem caminhos novos... mas sombrios!

Por isso és o fantasma que abençoa
A febre do artista que se curva

No poço descoberto entre as estrelas
Passeiam na fundura da água turva...

Por isso nós os jovens te saudamos
Assim rebelde, boémia e insatisfeita
Que eras na Terra voz dos mistérios graves,
Gesto de Deus... da sua mão direita! (AZEVEDO, 1950)

Cláudia Pazos Alonso apresenta-nos outra interpretação para a imagem simbólica de Florbela construída nos poemas da antologia em questão: “tendo em conta o funcionamento da censura, talvez possamos interpretá-lo [a] antes como um elogio do não-conformismo e, por conseguinte, como uma crítica indireta a um regime e uma sociedade que tentavam limitar a autoexpressão” (ALONSO, 1997). Muitos foram os ataques moralistas dirigidos tanto à vida quanto à obra de Florbela, os quais não impediram que a poetisa permitisse o transbordamento do **erotismo feminino** em seus poemas. A “violenta” condenação da poetisa e o **sofrimento** advindo de tal atitude marcam particularmente o poema de Alexandre Pinheiro Torres, intitulado “Quarteto para instrumentos”, em que cada uma das quatro partes refere-se a um dos livros de poesia de Florbela. É na última delas que se expõe de forma mais evidente a verdadeira perseguição de que fora vítima a poetisa alentejana:

4
(RELIQUAE)

Quando a voz solitária foi ecoar, com punhadas, nos
portões,
A turba precipitou-se, escalando a lama,
Aonde vivia cultivando as flores de papel das
convenções,
E, subiu atraída pela chama!

A turba sangrava pelas punhaladas de luz
E os seus olhos choravam: de que raiva?
Ah! Levantaram no morro o escarro duma cruz
Que ainda agora de sangue fresco se enlaiva!

Filha da Lei de Lynch, a turba castigou
Esse crime tramado e enterrado na cela:
O crime de sonhar que um dia perpetou
A Loucura de Florbela! (TORRES, 1950)

O poema faz referência ao que **Maria Lúcia Dal Farra** define como um “processo disciplinar” comandado pelo reacionarismo português, “não apenas contra Florbela, mas contra o modelo de mulher que, da sua poesia e biografia se irradiava” (DAL FARRA, 2002). Na obra da qual tratamos, é exatamente o texto da também poetisa Natércia Freire que refere o efeito

dos versos de Florbela (e do modelo feminino que nele se apresenta) sobre as mulheres:

POEMA PARA FLORBELA

Os versos que gotejavam
do telhado, sob o escuro,
por entre o escuro vogavam.

E os repetiam donzelas,
donas senhoras, a medo
do sol que ficava nelas,

do espanto a correr-lhe as veias
e nelas pondo a fluir
sementes e marés cheias...

(...)

De orgulhos toda e de lenda
De olhos de vento e cristal,

Fria chuva, fina renda,
Sereia, luz, *Flor do Mal*,

(...)

E o sino ao morrer do dia
casava som e saudade
por sobre a vila sombria,
– pecado, amor, claridade,
virgindade e poesia... (FREIRE, 1950)

É notável a sensibilidade e a perspicácia de Natércia Freire ao expor o efeito dos versos de Florbela sobre seus leitores. Notemos que na segunda e terceira estrofes, a poetisa refere-se às sensações novas, surpreendentes, profundas e avassaladoras que tais versos despertam. Apesar da delicadeza e até mesmo de certa discrição, Natércia Freire consegue captar a complexidade da poesia florbelina. Paradoxalmente, essa poesia é relacionada à sombra e à luz, à pureza e ao pecado. A associação da obra de Florbela aos versos de *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire (“Sereia, luz, *Flor do Mal*,”), reforça a ideia do seu caráter subversivo, uma vez que sugere a sensualidade, o **Decadentismo** e perversão que a crítica moralista acusa como traços dos escritos de Florbela. Esta breve análise do diálogo que alguns escritores estabeleceram com a obra da escritora, muito embora ainda sob o peso da biografia da poetisa, é importante na medida em que ajuda a compor o quadro da “recepção produtiva” de Florbela, passados vinte anos da sua **morte**. Embora ainda sem alcançar a “verdadeira glória” a que alude **Jorge de Sena** (1946), Florbela é já uma escritora de renome. A afirmação de **José Régio** (1983), ao encerrar seu estudo crítico sobre a autora, reforça essa ideia: “O seu nome é hoje glorioso, e a sua glória não é das que duram o dia em que nascem”.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.
- AZEVEDO, Alfredo, Carta a Florbela, in TORRES, Alexandre Pinheiro, et al., *Poemas para Florbela*, Porto, Coleção Germinal, 1950, pp. 13-16.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela, Apresentação, situação histórica e Estudo crítico, in ESPANCA, Florbela, *Florbela Espanca*, Rio de Janeiro, Agir, 2002, pp. 13-44.
- FREIRE, Natércia, Poema para Florbela, in TORRES, Alexandre Pinheiro, et al., *Poemas para Florbela*, Porto, Coleção Germinal, 1950, pp. 50-52.
- MARTINHO, Fernando J. B., Florbela, poeta de culto da geração de 50, in LOPES, Óscar, et al., *A planície e o abismo*, Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994, Évora, Vega, 1997, pp. 43-53.
- RÉGIO, José, Estudo crítico, in ESPANCA, Florbela, *Sonetos de Florbela Espanca*, São Paulo, Difel, 1983, pp. 11-31.
- SENA, Jorge de, Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa, in *Da poesia portuguesa*, Lisboa, Ática, 1946, pp. 115-143,
- TORRES, Alexandre Pinheiro et al., *Poemas para Florbela*, Porto, Coleção Germinal, 1950.

Clêuma de Carvalho Magalhães

GRUPO AMIGOS DE VILA VIÇOSA

O *Grupo Amigos de Vila Viçosa* é uma associação cultural sem fins lucrativos que defende os valores da cultura portuguesa e em particular os da cultura local. Criado em 1952 por um grupo de cidadãos empenhados em divulgar os encantos da sua terra e as realizações das suas gentes, o *Grupo* desde o seu início interessou-se pela vida e obra da poetisa caliponense **Florbela Espanca**. Filha de **João Maria Espanca**, fruto de uma relação que este manteve com **Antónia Lobo**, de quem teria mais um filho, **Apeles Espanca**. Nasceu na Antiga Rua do Argerico, mas viveu os primeiros anos da sua vida na casa de seu pai; frequentou a escola primária e os primeiros anos do liceu. O seu pai, que foi fotógrafo e pintor, padroeiro da Banda de **Vila Viçosa** e de certo modo o introdutor do **cinema** em **Portugal**, era (no dizer de **Túlio Espanca**) um homem ímpar e erudito que teve a preocupação de educar os seus filhos, dando-lhes a possibilidade de estudar.

A vida de Florbela, tal como a de seu pai, foi motivo de várias reuniões do *Grupo Amigos de Vila Viçosa* que, através de Salvador Lourenço Torrinha, Filipe Nery Cunhal de Almeida e João José da Silva, seus fundadores, iniciaram esforços para dar o relevo merecido a estes dois calipolenses, em especial a Florbela.

Desde a sua formação, o *Grupo Amigos de Vila Viçosa* contou com o apoio de várias individualidades locais e do então presidente da Câmara Municipal de Vila Viçosa, realizando um trabalho muito meritório na divulgação dos espaços, das suas gentes e das realizações culturais, contribuindo com a ajuda da Região de Turismo de **Évora** para a realização dos primeiros cursos de turismo, com formação de cicerones encarregados de acompanhar os turistas nas suas visitas aos espaços emblemáticos da cidade e ao seu rico património arquitetónico, religioso e imaterial. Ainda hoje, o *Grupo* tem a sua sede num pequeno edifício adstrito aos Paços do Conselho, onde funciona também o posto de Turismo de Vila Viçosa.

Na história do *Grupo*, destacam-se grandes nomes incontornáveis, como os de Salvador Lourenço Torrinha, Felipe Nery Cunhal de Almeida, presidente da Câmara e do *Grupo Amigos de Vila Viçosa*, Alexandre Torrinha, **Azínhal Abelho**, **José Emídio Amaro** e Francisco Lourinhã, primeiro presidente da Câmara eleito após o 25 de Abril de 1974. É com Cunhal de Almeida, então vereador da Câmara Municipal de Vila Viçosa e dirigente do *Grupo Amigos de Vila Viçosa*, que foram feitos todos os esforços para a trasladação dos restos mortais de Florbela de **Matosinhos** para Vila Viçosa, ocorrida a 17 de maio de 1964. Sendo assim, o *Grupo* possui o Alvará de Trasladação dos restos mortais de Florbela, integrado no espólio da poetisa, devidamente inventariado e

catalogado, em 2011, através de um Projeto em colaboração com a Universidade de Évora, liderado por **Ana Luísa Vilela** e Fabio Mario da Silva

Entre os membros ilustres do *Grupo* podemos contar José Emídio Amaro que dirige o jornal *D. Nuno de Vila Viçosa*, que publica alguns sonetos de Florbela e, no número 95 (1928), o conto “O Aviador”. O *Grupo*, desenvolvendo a sua atividade, adquiriu os **espólios** valiosos dos quais se destacam o espólio fotográfico de Bom Filho Faria e o valiosíssimo espólio de Florbela Espanca, gentilmente concedido por **Mário Lage**. Era então presidente de Câmara o Engenheiro Bento Charrua, tendo como vereador o Sr. Cunhal de Almeida, que dirigia o *Grupo*. A aquisição do espólio derivou de uma visita feita por Mário Lage, viúvo da poetisa, a Vila Viçosa, durante a qual contactou o *Grupo Amigos de Vila Viçosa*, sabendo do interesse e carinho que Florbela lhe merecia. O encontro com Cunhal de Almeida e Salvador Torrinha revelou-se muito produtivo, no sentido de devolver Florbela à “planície rasa” que ela tanto amava. Realizaram-se então várias reuniões em Matosinhos, das quais resultou o processo de transladação dos restos mortais de Florbela e a entrega do espólio.

Acerca da transladação dos restos mortais da poetisa, foi preparada uma cerimónia de honra para receber os seus despojos, a qual contou com a adesão incondicional da população de Vila Viçosa, mas que não foi totalmente pacífica: Florbela teve três maridos e a Igreja, que tinha acordado estar presente, acabou por não participar nesta cerimónia. Apesar desse fato, a homenagem decorreu no Terreiro do Paço com a presença das outras individualidades do poder local, após a qual se realizou um cortejo até à Mata Municipal onde se encontrava (no local onde está agora um coreto) o Busto de Florbela Espanca, realizado por Raul Xavier, também criador de peças como as estátuas da “Justiça” e da “Lei”, no tribunal de Beja e da “Prudência” na fachada da Assembleia da República. Esse busto encontra-se hoje na Avenida Bento de Jesus Caraça, junto ao Cineteatro Florbela Espanca, contemplando toda a avenida. O *Grupo* empenhou-se em todo o cerimonial decorrido nesse dia, tendo criado um desdobrável com o programa e convidando toda a população a integrar-se nestas cerimónias. Também desenvolveu diligências para que Coimbra e a sua Universidade participassem no momento de passagem dos restos mortais de Florbela pela cidade, como pode ser comprovado por documento contido no espólio do grupo, tendo sido Florbela aclamada pelo representante dos discentes, o futuro jornalista José Carlos de Vasconcelos. A campa de Florbela, que é propriedade do *Grupo Amigos de Vila Viçosa*, situa-se logo à entrada do cemitério e é objeto de sentida homenagem, prestada pela Câmara Municipal e pelo *Grupo*, todos os aniversários da sua morte, dia oito de dezembro.

Desse espólio que se encontra devidamente catalogado e sobre o qual se realizou o Congresso “Florbela: O espólio de um mito”, em 06, 07 e 08 de

dezembro de 2011, destaca-se o ***Diário do Último Ano*** de Florbela, que está forrado a seda adamascada, e cujo conteúdo corresponde ao período final da sua vida. Com o *Diário*, igualmente em destaque, o grupo possui também alguns despojos físicos (E1/51 do espólio referido) que inclui um troço de cabelo de Florbela. O Grupo possui também alguns objetos pessoais da escritora: o berço de madeira que se encontra em bom estado de conservação, uma medalha de condecoração oferecida pela Cruz Vermelha pelos serviços prestados, uma carretilha de cobre e uma tesoura gentilmente oferecida ao Grupo por Rosália Pávio Barreiros. Mais recentemente foi entregue ao Grupo um conjunto de notícias sobre a obra de Florbela que vieram a lume nos Estados Unidos da América. Trata-se de alguns recortes de revistas e jornais. Ao longo dos anos, as várias direções do Grupo continuaram a desenvolver a sua ação, homenageando sempre Florbela, realizando algumas exposições, conferências e colóquios. Presentemente, o Grupo *Amigos de Vila Viçosa* tem interesse na aquisição da casa em que viveu Florbela, foi colocada uma singela lápide para assinar o local onde ela viveu os primeiros anos da sua vida.

Bibliografia

SAIAL, Joaquim, *Palestra sobre o busto de Florbela*, 2017.

VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da, “Espólio de Vila Viçosa”, in ESPANCA, *Florbela, o espólio de um Mito*, org. Ana Luísa Vilela e Fabio Mario da Silva, Évora, UEVORA, disponível em <http://www.florbelaespanca.uevora.pt/?page_id=9>, acesso em 08 ago. de 2019.

Noémia Maria Redondo Serra Serrano

GRUPO PRO-ÉVORA

Num contexto de defesa e valorização cultural da cidade de **Évora**, o *Grupo Pro-Évora* teve, desde a sua fundação em 1919, a intenção de dar a conhecer, empenhar-se na divulgação de artistas alentejanos como **Florbela Espanca**, poetisa, e, por exemplo, Henrique Pousão, pintor, também de acordo com as perspectivas regionalistas da época. A primeira manifestação desta intenção na divulgação da obra de Florbela Espanca revela-se nos artigos de **Celestino David**, então Presidente da Direcção do *Grupo*, no *Diário de Notícias*, (14-12-1930 – “Florbela Espanca, Poetisa Alentejana”) e nos anos seguintes com uma campanha que o *Grupo Pro-Évora* dinamizou para erigir um monumento público à memória de Florbela. **António Ferro**, jornalista, também neste jornal, valorizava a obra de Florbela e apoiou a ideia de “se perpetuar em mármore alentejano a maior poetisa portuguesa de todos os tempos, obra a erigir no Jardim Público da capital do Alentejo” (GROMICHO, 1953). Mais tarde, em 1936, António Ferro irá mudar de posição e recusar a colaboração nesta iniciativa. O *Grupo Pro-Évora* e o *Diário de Notícias* promoveram uma subscrição pública e foi encomendado pelo Grupo o busto de Florbela ao escultor Diogo de Macedo, que o realizou, permanecendo no Museu da cidade durante vários anos. No entanto, as circunstâncias não foram nada favoráveis e nos anos seguintes, depois de muitas etapas burocráticas votadas ao fracasso, o *Grupo Pro-Évora* continuou a defender a causa de prestar homenagem pública a Florbela Espanca, contrariada e boicotada pelo então Ministério da Educação (Junta Nacional de Educação), pela Câmara Municipal de Évora e pela Igreja Católica, a qual desenvolveu uma campanha local e nacional contra a homenagem à poetisa. Em Évora, os artigos do Padre **José Augusto Alegria** são elucidativos desta reacção negativa que considerava um escândalo valorizar Florbela, por se tratar de alguém cujos sonetos “são trespassados dum erotismo monocórdico que é contrário às estruturas sadias de qualquer sociedade cristã” e assim nunca mereceria uma homenagem pública:

Lamente-se o desvairo da poetisa; desfolhem-se pétalas roxas sobre o seu túmulo, mas se os versos não valem exclusivamente pelos sons rítmicos embaladores, há que assentir que se trata de um valor não cristão e portanto qualquer consagração pública levada a efeito por cristãos, resulta atitude francamente censurável. (ALEGRIA, 1955)

José Régio, no *Jornal de Notícias* do Porto (nº81 de 21-4-1944), também defende esta causa, convidando o *Grupo Pro-Évora* a não desanimar e confiar no melhor desfecho do caso. De facto, ainda houve tentativas de colocar o busto em **Matosinhos** onde, na altura, se encontrava o túmulo de Florbela,

mais tarde trasladado para **Vila Viçosa** (1964). Em 1946, **Jorge de Sena** profere uma conferência no Clube Fenianos Portuenses intitulada *Florbela Espanca ou A expressão do feminino na poesia portuguesa* e referiu:

Aquele soneto “A uma rapariga”, é, por certos sectores, considerado, passe o termo, uma apologia da desvergonha, precisamente pelas razões que expus. Mas desenganemo-nos; porque, se é valorizado por outros sectores, é-o por oposição ao moralismo dos primeiros – e não por aquilo que é, com a pureza possível: um ideário do destino feminino. (SENA, 1947)

Só em 1949 será possível encontrar enquadramento legal para realizar a homenagem prometida: o busto de Diogo de Macedo é colocado e inaugurado no Jardim Público de Évora, quase às escondidas, às nove horas da manhã, sem nenhum anúncio público, depois da aprovação no dia anterior pela Câmara Municipal em sessão nocturna do dia 17 de junho. Estiveram presentes pela Câmara Municipal, o Presidente, Henrique Chaves, o vereador Alberto Carvalheira e o funcionário do Turismo **Túlio Espanca**; pelo *Grupo Pro-Évora*, António Bartolomeu Gromicho, presidente da Direcção, Celestino David, presidente da Assembleia Geral, Armando Gusmão e Joaquim Câmara Manuel. Em 1994, o *Grupo Pro-Évora* organizou, em colaboração com o **Grupo Amigos de Vila Viçosa**, as comemorações do 1º Centenário de Florbela Espanca com três actividades programadas: ciclo de Conferências na sede do *Grupo Pro-Évora* em que participaram Joaquim Manuel Magalhães, Carolina Terra, **Nuno Júdice**, Fernando J. B. Martinho e Rui Arimatei; exposição de Artes Plásticas com obras de António Campos Rosado, Armanda Duarte, Carlos Dutra, Carlos Guerra, Catherine Henke, Coca Froes David, Fernanda Fragateiro, Gonçalo Ruivo, Inez Teixeira, João Cutileiro, João Sotero, José Pedro Croft, Leonor Serpa Branco, Luísa Perienes, Margarida Lagarto, Pedro Fazenda, Rui Sanches, Sofia Areal, Suzana Piteira, Xana, e ainda uma Exposição Bibliográfica e Iconográfica que teve lugar no Cine-Teatro Florbela Espanca em Vila Viçosa em novembro e no Museu de Évora em dezembro daquele ano.

Esta iniciativa encontra a sua justificação na própria história do *Grupo Pro-Évora* e na sua acção pró Florbela Espanca. Tratando-se de um *Grupo* de defesa do património cultural da cidade, as causas que tem defendido integram-se num âmbito vasto que inclui, como é o caso, o interesse pelas artes, onde a literatura e a poesia têm um lugar muito especial.

Bibliografia

ALEGRIA, José Augusto, *A Poetisa Florbela Espanca: O processo de uma causa*, Évora, Centro de Estudos D. Manuel da Conceição Santos, 1955.

GROMICHO, António B., *Atribuições de um busto ou A intervenção do Grupo Pro-Évora na colocação do busto de Florbela Espanca no Jardim Público de Évora*, Arquivo do Grupo Pro-Évora, 1953, p. 01.

SENA, Jorge de, *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*, Porto, Biblioteca dos Fenianos, 1947.

Celestino Froes David

GUEDES, RUI

O empresário e animador de TV, Rui Guedes, nascido em 1946 e falecido em 2001, foi um profissional de comunicação da televisão portuguesa, destacando-se também como pianista e organizador de algumas obras. Em 1979, começou a apresentar o programa *Topo Gígio* na RTP e *A Visita da Cornélia*, também participando como coprodutor de peças teatrais. Com Ana Maria Guedes, participou da dublagem de filmes da Walt Disney e na tradução de versos e canções, tendo até adaptado clássicos da Disney, como, por exemplo, *101 Dálmatas* e *Pinóquio*. Foi vice-presidente da assembleia geral da Sociedade Portuguesa de Autores. Publicou diversas obras, em parceria ou individualmente, como, por exemplo, *Sport Lisboa e Benfica. Fotobiografia* de 1987, pela Dom Quixote; *Almada Negreiros. Obra Plástica* de 1993 pela Bertrand e *Companhia das Índias. Porcelanas*, de 1995, pela Bertrand Editora, em parceria com Martin de Albuquerque. Contudo, é com a publicação da obra de **Florbela Espanca** que o empresário, pianista e show man da TV portuguesa vai se destacar nacionalmente e internacionalmente, com a publicação do que ele chamaria de a *Obra Completa de Florbela Espanca*, com inéditos e estudos introdutórios, todos os volumes publicados pela Dom Quixote, primeiramente cinco volumes seguidos em 1985: *Obras Completas de Florbela Espanca*, todas com recolha, leitura e notas de Rui Guedes, prefácio de **José Carlos Seabra Pereira**, nota filológica de Luís Fagundes Duarte e texto atualizado por Maria Teresa Moya Praça (vol. I, *Poesia (1903-1917)*, vol. II, *Poesia (1918-1930)*, vol. III, *Contos*, vol. VI, *Contos e Diário*, e um último, também de 1985, de total responsabilidade de Rui Guedes, a *Fotobiografia de Florbela Espanca*. E em 1986 os últimos volumes: *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. V, *Cartas (1906-1922)*, e vol. VI, *Cartas (1923-1930)*, bem como uma obra que Rui Guedes intitula *Acerca de Florbela* que contém uma biografia, bibliografia, apêndices, discografia, índice remissivo geral. Publica, em 1994, um único volume de poesia pela Bertrand, intitulado *Poesia Completa de Florbela Espanca*. Tal ousadia em tomar para si a responsabilidade na publicação fez com que Luís Miranda Rocha, no *Diário de Lisboa* de 1986, se espantasse ao ver o nome de Rui Guedes como principal organizador da coleção:

A organização da edição foi feita, como se saberá, por Rui Guedes, – nome que o público associa à televisão e a programas como a *A visita da Cornélia* e o *Topo Gígio*, experimentando por certo alguma dificuldade em imaginá-lo dedicado a estas coisas. O próprio Rui Guedes terá tido noção das suas limitações, ao convidar três professores universitários para participarem na elaboração da obra. Os nomes deles estão lá, como avale. Rui Guedes soube prevenir-se. A verdade é que a edição não tem sido muito posta em causa. A explicação é fácil, e não se trata, certamente, da inatacabilidade dos avales,

mas sim do caráter predominante deles – mais técnico do que outra coisa, sobretudo no caso de Luís Fagundes Duarte e Maria Teresa Moya Praça. José Carlos Seabra Pereira faz o prefácio. (ROCHA, 1986, p. 04)

Fagundes Duarte refere o trabalho pioneiro de Rui Guedes com a publicação da obra florbeliana, apesar de perceber que Guedes não procede da melhor maneira em certas decisões em relação a organização dos textos (*apud* LEMOS, 1994b, p. 04), diferentemente de José Carlos Seabra Pereira, que corrobora **Maria Lúcia Dal Farra** sobre os problemas constatados na edição de Guedes (1994, p. 06). Sobre a descoberta dos manuscritos inéditos, o empresário revela que os encontrou sem intenção, segundo afirma Guedes numa entrevista de 1985, no *Expresso*, a Clara Alves Ferreira. Assim, para Clara Alves, “Rui Guedes repõe a verdade dos factos, com humildade e preito de homenagem. Não opina. Por vontade própria limita-se a narrar” (1985). Sobre esse material inédito, dentre eles o caderno-manuscrito **Trocando Olhares**, Guedes afirma, em entrevista dada a Maria Lúcia Dal Farra (1985, p. 58), que os adquiriu através de uma troca por uma prancha de windsurf com um parente do segundo marido de Florbela, **António Guimarães**. Esse material será vendido por preço elevado ao Estado Português. Assim, com esse valioso manuscrito em mãos, Rui Guedes sai à procura de familiares, parentes, amigos, ex-maridos de Florbela Espanca e os convence a ceder, ou doar ou vender os materiais encontrados, chegando a possuir o valioso espólio da autora, para o qual fez uma grande propaganda, através dos seus contatos com a imprensa. Em volta de Florbela e de sua obra, Guedes levantou polémicas e chamou a atenção para a sua futura aclamada edição que estava por sair, edição que inicialmente fora oferecida à Imprensa Nacional/Casa da Moeda, mas que acabou sendo publicada pela Dom Quixote, como explica **Aurélia Borges**.

Rui Guedes, segundo esclarece Maria Lúcia Dal Farra (1988, p. 94); (1987, p. 112), tenta chamar a atenção para suas edições utilizando da atração do público por conhecer melhor Florbela, fazendo propaganda de seus casamentos mal-fadados, do seu **suicídio**, insinuando até, em *Acerca de Florbela*, a possível homossexualidade do terceiro marido da escritora, **Mário Lage**. Tal fato fez, possivelmente, **Cristina Silva** se inspirar para ficcionar a vida de Florbela, no romance *Bela*, de 2005, aludindo à homossexualidade de Lage. Com toda essa propaganda, a edição preparada por Guedes foi um sucesso de venda e de público:

Tal como se fez não fica disfarçado sequer o intuito meramente empresarial e sensacionalista que o tenho apontado. Pergunto-me, em vista disto, qual foi o critério ético utilizado para conhecer e respeitar a vontade da poetisa, cujo teor as suas obras publicadas em vida certamente indicam. (DAL FARRA, 1986, p. 89)

Rui Guedes, por seu turno, refuta as palavras de Maria Lúcia Dal Farra, juntamente com Fagundes Duarte, no *Público* de 1994 – com a exceção de José Carlos Seabra Pereira, que reconhece os lapsos da edição cometidas por Guedes (1994, p. 06) – ao inferir, em tom jocoso e discriminatório, que:

Em caso nenhum, vou entrar em diálogo ou discussão com uma mulher que me ataca apenas por que eu, mas sobretudo Natália Correia [que já tinha falecido há anos], muito discordamos daquilo que ela já tinha escrito na *Colóquio Letras* (...). A revanche dessa senhora não me merece, pois, nenhuns comentários. (...) Tenho, por outro lado, a consciência de que se não fosse eu essa brasileira não tinha assunto para escrever. Não conheço nenhum trabalho dela anterior ao meu. (GUEDES *apud* LEME, 1994, p. 04)

Tal fala desembocou no direito de resposta de Maria Lúcia Dal Farra, no mesmo jornal, em 1º de julho de 1995, defendendo o seu estudo e apontando a fala preconceituosa de Guedes, bem como a de Fagundes Duarte. Por fim, Rui Guedes vende o material à Biblioteca Nacional de **Portugal** por seis mil contos, como revelou o responsável pela sessão de **espólios** da Biblioteca Nacional, que considerou tal aquisição como “boa”. Contudo, como revela Carlos Leme, há outras problemáticas que envolveram essa venda e de onde veio o dinheiro para aquisição do espólio:

João Palma-Ferreira, à altura director da Biblioteca Nacional, não terá, inicialmente, concordado com o valor proposto por Rui Guedes. Inicialmente, porque quando saiu da Biblioteca Nacional para o ex-Instituto do Património Cultural, avançou com quatro mil contos (os restantes dois vieram da Gulbekian). (1994, p. 04)

Rui Guedes afirma, na mesma publicação, que teria sido assediado por duas universidades americanas (das quais não lembra os nomes) para vender o espólio por 15 mil contos e que só vendeu à Biblioteca Nacional (tendo em vista o valor baixo em comparação ao oferecido por universidades americanas) porque “sou estúpido e exageradamente patriota (...) Tenho a certeza que a BN, o IPC e Gulbenkian, que considero instituições sérias, não pagariam por um espólio senão o valor correspondente ao interesse que tinham por ele” (GUEDES *apud* LEME, 1994, p. 04). Por fim, o próprio Rui Guedes admite, na *Fotobiografia*, suas limitações (pedindo desculpa ao leitor pelos possíveis erros), o seu interesse em dar conhecimento de Florbela e sua paixão pela escritora:

Ao reunir nesta obra todos esses documentos e presenças da sua vida, não fiz mais do que o meu pequeno contributo para o engrandecimento da obra da grande poetisa alentejana. Não tive sequer a preocupação de apresentar sinopse biográfica ou bibliográfica da poetisa, dado que elas aparecerão no último volume destas Obras Completas de Florbela Espanca. Apenas atentei construir um trabalho que para mim foi apaixonante, na esperança de que o leitor crítico compreenda e desculpe os inevitáveis erros ou lacunas, e os especialistas o completem e desenvolvam como merece a grande Florbela D’Alma da Conceição Espanca. (GUEDES, 1985, p. XII)

A ligação de Rui Guedes com Florbela destaca-se também pela colaboração, como produtor e pianista, na discografia com Eunice Muñoz, que grava um LP com poemas de Florbela Espanca em meados dos anos 1970. Evidentemente, apesar de vários lapsos contidos em sua edição e de questões éticas apontadas por Dal Farra, Rui Guedes consegue propagar o nome de Florbela e chamar a atenção da crítica, da academia e do público leitor que se voltava muito ávido para conhecer melhor a obra da poetisa e a sua personalidade, contribuindo, por um outro viés, o da polêmica, para estabelecer o nome da escritora no cânone da literatura portuguesa.

Bibliografia

- ALVES, Clara Ferreira, Florbela: o espólio da “mulher fatal”, in *Expresso*, 27 de julho de 1985, pp. 30-31.
- BORGES, Aurélia, *Cartas*, Espólio da Universidade de Évora, Évora, Universidade de Évora, s/d.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A primeira edição do manuscrito Trocando Olahres, in SILVA, Zina Bellodi (org.), *Homenagem a Florbela Espanca*, Araraquara, UNESP, 1988, pp. 93-105.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Direito de resposta 1, in *Público*, 1º de julho de 1995, p. 11.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensão. Florbela Espanca. *Cartas (1906-1922)*, *Cartas (1923-1930)*, in *Colóquio Letras*, nº 99, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987a, pp. 109-110.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensão. Rui Guedes. *Acerca de Florbela Espanca*, in *Colóquio Letras*, nº 99, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987b, pp. 111-113.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensão: Florbela Espanca. *Contos, Contos e Diário*, Rui Guedes. Florbela Espanca. *Fotobiografia*, in *Colóquio Letras*, nº 92, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 87-90.
- ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. I, *Poesia (1903-1917)*, prefácio de José Carlos Seabra Pereira, 4.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992a.
- ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. II, *Poesia (1918-1930)*, prefácio de José Carlos Seabra Pereira, 4.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992b.
- ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. III, *Contos*, prefácio de José Carlos Seabra Pereira, 2.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. IV, *Contos e Diário*, prefácio de José Carlos Seabra Pereira, 2.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. V, *Cartas (1906-1922)*, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. VI, *Cartas (1923-1930)*, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- FERREIRA, António Mega, As imagens paradas de Florbela Espanca, in *Expresso*, 28 de dezembro de 1985, pp. 38-39.
- GUEDES, Rui, “Organização, introdução e notas”, in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. I, Lisboa, Dom Quixote, 1985, pp. 13-23.
- GUEDES, Rui, *Acerca de Florbela*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- GUEDES, Rui, *Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1985.
- LEME, Carlos Câmara, Florbela Espanca, 100 anos depois. Uma História Banal..., in *Público*, 03 de dezembro de 1994, p. 04.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, “Um livro somos nós, eu bem o sei...”, in *Público*, Lisboa, 03 de dezembro de 1994, p. 6.

PINTO, Amaral, Rui Gudes: Herói Portista da reposição histórica – cronologia do F. C. do Porto, in <<http://memoriaporto.blogspot.com/2013/09/rui-guedes-heroi-portista-da-reposicao.html>>, acesso 30 de jul. de 2019.

ROCHA, Luís Miranda, Florbela em questão na “Colóquio-Letras”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 18 de outubro de 1986, pp. 03-04.

SILVA, Cristina, *Bela*, Porto, Âmbar, 2005.

SILVA, Fabio Mario da, Maria Lúcia Dal Farra versus Rui Guedes: mais do que uma querela florbeliana, in *Interdisciplinar*, São Cristóvão, UFS, v. 32, jul.-dez. 2019, pp. 277-291.

Fabio Mario da Silva

GUIMARÃES, ANTÓNIO

António José Marques Guimarães, nasceu em 1895 na freguesia de Santo Emilião, na Póvoa de Lanhoso (Braga). Mais ou menos um ano mais novo que **Florbela Espanca**, ele provavelmente a conhece em **Lisboa** em 1920, antes de 04 de março, no casamento de Ema de Andrade Marques Pereira (cunhada de Manuel Guimarães, irmão de António), reencontrando-a mais tarde num baile de carnaval na casa da própria Ema (Rua da Madalena 287, 1º. Esquerdo), que é quando se aproximam. **Aurélia Borges**, a quem Florbela dava aulas particulares em Lisboa, recebe esta versão do episódio: “Foi a mais feliz de todas, aquela nossa noite de carnaval, em que me evadi, em que deixei de ser Soror Saudade”. Segundo **Agustina Bessa-Luís** (1979), a história desse casamento jazia “na obscuridade” mercê da dita boa consciência dos seus biógrafos, “obrigados pelos laços da vizinhança, do respeito público, da honestidade municipal, pelo respeito da evangelização, pela cumplicidade”. Todavia, após a compra do espólio das **cartas** inéditas de Florbela a Guimarães, pela Biblioteca Municipal de **Matosinhos** (2006 - vendido pela herdeira de Maria Alexandrina) e a sequente publicação delas por **Maria Lúcia Dal Farra** em 2008 (Lisboa: Quasi/Câmara Municipal de Matosinhos) – tornam-se conhecidas as intrincadas relações de alta temperatura entre ambos, constantes nas 48 peças que perfazem o espólio, datadas de 1920 a 1925. Florbela está em Lisboa desde setembro de 1918, cursando Direito (de 313 alunos, apenas 07 são mulheres), ainda casada com **Alberto Moutinho** (mas dele separada), vivendo em casa de família na Rua Ferreira da Lapa, quase esquina com a Conde de **Redondo**, próxima à Praça Marques de Pombal. Não se sabe ao certo se essa residência pertencia à família de Aurora Aboim, a quem Florbela dedica o soneto “Ódio?...”, de **Livro de “Sóror Saudade”**, ou se à família de sua amiga **Milburgês Ferreira Teixeira**, a querida Buja, que, aliás, será madrinha de casamento desse futuro casal, quando começa, em início de 1920, o relacionamento clandestino de ambos.

Em junho de 1919, fora editado o seu **Livro de Mágoas** (Lisboa: Livraria Maurício), e um dos exemplares será na altura entregue a António Guimarães com amorosa dedicatória e a data “Ano de 1920”. No entanto, quando começa a epistolografia a partir de março de 1920, Florbela já se considera sua “noiva”, o que pode significar que a aproximação tenha sido encetada antes. Por outro lado, é provável que, anteriormente ainda, Florbela tenha estado hospitalizada na Casa de Saúde de Benfica – não se sabe se em virtude da tal doença dos pulmões (contraída do aborto involuntário que a levara a tratamento no Algarve) ou se por tentativa de **suicídio**. O poema de **João Botto de Carvalho** (seu colega da **Faculdade de Direito de Lisboa** e grande

amigo) a ela dirigido, e publicado em 04-4-1919 no livro *Sol Posto* (intitulado “A Princesa incompreendida”) já refere o “primeiro sinal de um suicídio em vão” – a marca dos cortes no pulso de Florbela. O fato é que a obra que ela está produzindo, agora, durante a paixão por António Guimarães, a ser publicada em janeiro de 1923 como *Livro de “Sóror Saudade”* (Lisboa: Tipografia A Americana; antes intitulada de **Claustro das Quimeras** e de *Livro do Nosso Amor*), expõe, em pelo menos três dos seus poemas, a indicação de terem sido escritos nessa Casa de Saúde. Para além desta anotação, há outras tais como “Algarve” (provavelmente aquando de sua estada no sul de **Portugal**, ainda com Alberto Moutinho, para tratamento do primeiro aborto), “Hotel Francfort de Lisboa”, “Lisboa”, “Vila Viçosa”, “Évora”, “Castelo da Foz”, “Josefa d’Óbidos Lisboa” – o que lembra (não exatamente nessa ordem) a própria peregrinação que dá contornos a vida do casal, que se desloca de lugar em lugar, de morada em morada, sem poder criar raízes. Isso porque António Guimarães, rapaz bem apessoado, louro de olhos claros, é alferes da Guarda Nacional **República**, num tempo em que a República se acha convulsionada (não esquecer a “Noite Sangrenta” de 19 de outubro de 1921) com quedas sucessivas de Ministérios, situações de bombismos, caos social etc., que pedem a sua atuação, e que a Guarda Nacional Republicana, de base defensiva vai, durante esse tempo, se transformando em força política que, no entanto, perderá pouco a pouco o prestígio. É, também, mais ou menos esse o gráfico convulsionado e turbulento da vida do casal.

O clima em que os amantes vivem durante todo o período de relacionamento é de insegurança e de grandes sobressaltos, em virtude do sigilo da relação até que se concretize o divórcio com Alberto Moutinho e, sobretudo, por causa dos serviços que Guimarães é obrigado a prestar como membro ativo da GNR. Ele se encontra permanentemente sujeito às “prevenções”, cada vez mais constantes, e às transferências de quartel: do Quartel de Alcântara de Lisboa para o do Carmo, deste, para o de Campolide e, mais tarde, para o Castelo da Foz, no **Porto** (de abril a junho de 1921). E Florbela se acha absolutamente em suspense, acompanhando os deslocamentos do marido, sentindo-se a cada vez mais só e mais carente. Até que, uma vez dispensado António Guimarães da GNR, eles retornarão a Lisboa (ele, como Chefe do Gabinete do Ministro do Exército em 08-3-1922), passando o casal a viver numa quinta de Campolide, com endereço oficial na Rua da Betesga 7 e 9 (local da matriz da firma Andrade & Andrade Amaral Ltda, do mesmo dono que lhes cede a quinta, o Sr. Joaquim Andrade, sogro do Manuel que é cunhado de Florbela). É para tal endereço que **Apeles** (irmão de Florbela) lhe escreve, pois que, oficial da Aeronáutica da Marinha, participa no serviço de apoio da Travessia do Atlântico Sul de Sacadura Cabral e Gago Coutinho (por Luanda, Alger e Rio de Janeiro), tripulante e aviador no Cruzador Carvalho Araújo (de 3-03 a 17-6-1922). Aliás, Florbela, em carta

endereçada ao irmão (05-6-1922) que, nessa altura, se encontra no Rio de Janeiro, conta tê-lo visto a dançar com uma moça “pequenina, mas gentil e bem feita”, num documentário que assistira no cinema Condes, sobre “o raid Lisboa-Brasil”. Em seguida, ainda em Lisboa, o casal passará a viver na Rua Josefa d’Óbidos, a partir de junho de 1922. Em início de novembro de 1923, Florbela vai uns tempos para Gonça (Concelho de Guimarães), hospedando-se na casa da cunhada, enquanto António Guimarães projeta partir para a África – e a separação já é iminente.

Mas, pelos vistos, a princípio, os amantes, que não podem contar com a cumplicidade de quase ninguém (a não ser de quando em quando de Apeles) porque o namoro tem de se manter fora de suspeita – acaba por se encontrar por meio dos transportes públicos (os dois fazem viagens de elétrico até ao fim da linha de Lumiar, Dafundo ou Benfica, recomeçando-as quando necessário). Também há episódios de encontro deles no Hotel Francfort de Lisboa, e, finalmente, a lua-de-mel em Sintra durante dezesseis dias a partir do dia 01-4-1920, tendo passado os primeiros dias no Hotel Bristol. Assim, Florbela deixa a casa da amiga em que residia e passa a viver com António Guimarães numa casa ao rés-do-chão em Lisboa (de propriedade de uma tal “Dona Júlia”), época em que ela vai se encontrar ainda mais sozinha, pois que Guimarães tem de seguir para o Destacamento de Artilharia do Porto, depois de ter sido contratado em 01-7-1920, e lá se apresenta no dia 12 (processo 679 da GNR). Florbela está, portanto só, doente – e (mais inquietante!) grávida. E toma a resolução de acompanhar Guimarães ao Porto, onde ele começa a servir e ambos ficam vivendo em Matosinhos (Rua do Godinho), casa em que hospedarão, em agosto, Luiz, filho do casal Maria Augusta Supico Ribeiro Pinto e Liberato Ribeiro Pinto, chefe do Estado Maior e depois Presidente do Ministério. Mais tarde, em 1921, antes de abril, o casal vai morar no quartel do Castelo da Foz até junho do mesmo ano. Não se sabe em que mês de gravidez Florbela terá sido vítima, novamente, de um aborto involuntário. Desde Lisboa, nesta derradeira gravidez, o médico lhe exigira repouso absoluto, mas a inevitável movimentação e a mudança de Lisboa para o Porto impedem tal precaução. E o casamento com Guimarães ocorre no Registro Civil da Foz do Douro em 29-6-1921, depois de ela ter obtido, em **Évora** (onde passa metade do mês de janeiro desse ano), o divórcio de Alberto Moutinho, homologado em 30-4-1921.

Já o divórcio contra Guimarães ocorre na 6ª. Vara Cível da Comarca de Lisboa, em 23-6-1925, litigioso, tendo sido Florbela acusada de “abandono do lar” e de “injúrias contra o marido”, como se lê nos autos. Três meses após, António Guimarães casa-se com Rosa de Oliveira Roma Leitão (para cuja despedida de solteiro, ele convida Apeles, que não comparece, mas que, num bilhete ao ex-cunhado, diz esperar que “a inteligência” de Guimarães compreenda a sua “sensibilidade”). Guimarães também não viria a ter filhos.

Em 1945-1946 presta serviço militar em Timor, decisão que data desde o tempo com Florbela, a fim de encetar a recuperação dos fracassos econômicos. A partir de 1953, retorna a Portugal, e vai trabalhar na empresa “O Recorte”, sediada em Lisboa, pertença de seu irmão Manuel Lourenço. Nesta se manteve até 22-12-1981, quando vem a óbito.

O espólio legado por ele, que compreende originais de Florbela, inclusive o do caderno **Trocando Olhares**, primeiro manuscrito da poetisa, além de fotos, recortes que ela abandonara quando deixou a casa da Rua Josefa d’Óbidos, num átimo inesperado, sem nunca ter procurado reavê-los – foi vendido ao Estado pelo empresário **Rui Guedes**. Todavia, espantosamente, havia um outro que a família conserva, que diz respeito a tudo o que foi publicado sobre Florbela pela **imprensa portuguesa**, mesmo os recortes anteriores a 1953, data em que Guimarães assume as funções na dita firma “O Recorte”, até o ano da morte dele. Florbela se casa pela terceira vez em 15-10-1925, em Matosinhos, agora com o médico **Mário Pereira Lage**, que conhece desde 1921 (como membro do destacamento de Guimarães no Porto), e passa a viver com ele na casa dos sogros, na mesma cidade, até a sua morte, cinco anos depois.

As cartas de Florbela para Guimarães são apaixonadas, poéticas, realistas, intempestivas, contraditórias e de grande intimidade. Por elas conhecemos a atmosfera política do país, os desassossegos cotidianos do casal e a vida do entorno, as opiniões de Florbela, sua personalidade, a carência econômica que os rondava (ela sempre “pelintra”; poemas escritos entre contas a pagar, promissórias e anotações domésticas), os desencontros, as vicissitudes. É possível observar a vida de ambos enquanto uma espécie de metáfora diminuta e especular da Primeira República Portuguesa no trânsito para o Estado Novo. Por outro lado, permitem conhecer as condições factuais relativas à confecção dos poemas de *Livro de “Sóror Saudade”*, a alternância de afeto das diferentes **dedicatórias** ao amante, tanto dos poemas quanto das formulações que desembocarão nesse livro. A mudança de tratamento dada a António por Florbela, do começo da relação até o final, registra bem a mutação dos sentimentos que a nutriram. De António, Tónio, Urso, Fochichinho, Toninho, Urso Pardo, Preto, Fúfio, Tóino, Urso Branco, Pequerrucho, ele se converte, por fim, em “Bicho Mau”. No entanto, há momentos da correspondência em que ela lhe é efetivamente muito grata e amorosa, como quando declara: “Se algum dia alguém se julgar com direito a perguntar-te o que fizeste de mim e da minha vida, tu dize-lhe, meu amor, que fizeste de mim uma mulher e da minha vida um sonho bom.” Ao mesmo tempo, outras inesperadas Florbelas aqui comparecem: aquela que acompanha atentamente a vida política nacional, a mulher divertida e cheia de piada, a criadora de galinhas e de coelhos, a vendedora de ovos, a

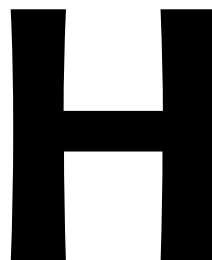
burguesa que hospeda o filho do futuro presidente do Conselho, a indomável e passional, a poetisa, a amante sensual.

Em nenhum lugar das cartas se confirma o boato de que Guimarães tivesse sido bruto com ela ou que a tivesse agredido, como sói aparecer nas lendas e nos comentários maldosos. É verdade que, através do olhar dela, conheceremos a ele como homem de pouco espírito, meio simplório, meio inculto, mas vê-se que se empenha sempre em entendê-la, muito embora Florbela por vezes o ridicularize divertidamente pelas observações que ele tece sobre as artes em geral. E as informações sobre a separação deles parecem se centrar no melhor dela e no pior dele. Consta, pois, que na Rua Josefa d'Óbidos, nas vésperas do seu aniversário em 08 de dezembro de 1923, Florbela teria preparado o prato predileto do marido, “ovos escalfados”. Que teria posto a mesa solenemente (talvez com uma das toalhas que ela refere na correspondência e que, como Penélope, se pusera a bordar na espera do retorno de Guimarães aquando das prevenções) e que ele, por razões que desconhecemos, mas que se adivinham (um tanto torturado pelos caprichos dessa “mulher-criança”, como Florbela se denomina a ele), por alguma banal discussão ali encetada – acaba por puxar a toalha de mesa e derrubar no chão o jantar que tão cordialmente ela lhe dedicara. E que ela, aturdida e de repente lúcida diante dessa cena, teria se levantado num ímpeto, pego o mantô, a bolsa, o guarda-chuva e o chapéu, e teria partido da casa e da vida de Guimarães para sempre – e heroicamente! Sem nunca mais retornar, nem mesmo para buscar os poemas inéditos e inaugurais, seus guardados e lembranças pessoais, que com Guimarães permaneceram até a morte dele.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
BORGES, Aurélia, *Florbela Espanca e sua obra*, Lisboa, Ed. Expansão, 1946.
DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela Espanca. Perdidamente*, Correspondência Amorosa 1920-1925, prefácio de Inês Pedrosa, Porto, Quasi/Câmara Municipal de Matosinhos, 2008.
DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela Espanca. Afinado Desconcerto*, 2ª ed., São Paulo, Iluminuras, 2012a.
DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela Espanca Sempre Tua: Correspondência amorosa 1920-1925*, São Paulo, Iluminuras, 2012b.
ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
RODRIGUES, Lopes, Nótulas Florbelianas, in *Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos* n. 3, agosto de 1956, pp. 03-51.

Maria Lúcia Dal Farra



HEDONISMO

A **poética de Florbela Espanca** constrói-se sob uma dicotomia entre o eu e o *mundo*. E, dentre as consequências que advêm da sobrevalorização daquele em detrimento deste, destaca-se o fato de, na sua poesia, deparar-se com uma voz em busca dos próprios prazeres. Trata-se aqui, realmente, de deleites sobretudo carnaís, como não deixa dúvida, a título de exemplo, a voluptuosa segunda estrofe do soneto “Toledo”, de **Charneca em Flor** (1931), o mais francamente erótico dos seus livros: “As tuas mãos tateiam-me a tremer.../ Meu corpo de âmbar, harmonioso e moço/ É como um jasmineiro em alvoroço/ Ébrio de sol, de aroma, de prazer!” (ESPANCA, 1996, p. 282). O prazer sexual, contudo, longe de referir uma obsessão vazia ou superficial da poetisa, surge como representação metonímica de outros prazeres que ela aprecia e lhe são caros, como, por exemplo, o de escrever — “o prazer de fazer frases” (ESPANCA, 2002, p. 256) a que Florbela se refere no primeiro fragmento do seu **Diário do Último Ano** (1930), de 11 de janeiro, expressão retomada meses depois, em 16 de julho, mas já transformada na “necessidade de fazer frases” (ESPANCA, 2002, p. 272). Tais eleições vocabulares, oscilantes nos dois sintagmas inequivocamente paralelos, levam a pensar que seu *prazer* — não somente nesse aspecto particular mas, por extensão, em outros — equivale-se, dessa forma, a uma *necessidade*, uma urgência de seus instintos, um imperativo do seu devir, uma condição à sua existência. Essa busca pelo

prazer, contudo, ligar-se-á a outra grandeza que permeia a sua obra: a **dor**, sensação que **Maria Lúcia Dal Farra** considera, “nos escritos de Florbela Espanca, (...) um dos ingredientes mais íntimos e, de certeza, uma recorrência muito poderosa, o *leitmotiv* mais tocante” (DAL FARRA, 1997, p. 33). Dessa forma, “prazer” e “dor” são elementos de outra dicotômica equação da poética florbeliana. Assim é que, no poema que abre o mesmo livro de 1931 e que intitula o volume, lê-se os seguintes versos:

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

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

E, nesta febre ansiosa que me invade,
Dispo a minha mortalha, o meu bruel,
E já não sou, Amor, Soror Saudade...
Olhos a arder em êxtases de amor,
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
Sou a charneca rude a abrir em flor! (ESPANCA, 1996, p. 264)

O prazer, então, que leva os olhos a arder em êxtase de **amor** teria a função de suplantar a dor (*apagar as lágrimas* desses mesmos olhos), como demonstram as metáforas da **natureza** que dominam o soneto (e são recorrentes em sua obra), fazendo ver as *rosas nascerem sob as urzes queimadas* e a **charneca** rude, num lúbrico e convidativo movimento, *abrir em flor* para permitir o deleite de sabores de *sol, fruto e mel*; e mesmo o ato sensual do desnudamento, que antecede o próprio prazer, já surge indicando o esmaecimento das dores, porque o *buel* que a poetisa despe (de que, depois, se liberta) é uma *mortalha*. Assim é que, no registro de uma erótico-dolorosa poesia, o percurso florbeliano desaguará afinal em uma *persona* evidentemente hedonista.

Ora, nas suas origens e antes mesmo da influência transformadora do epicurismo, a escola do hedonismo, conforme descrito por Aristipo de Cirene na Grécia Antiga, preceituava uma filosofia em que o prazer consiste no caminho para a felicidade precisamente na medida em que se confere nele o potencial para minimizar e suplantar as dores da existência. Sendo a poética de Espanca tão marcadamente conduzida pela dor, faz-se necessário que, tendo a intenção de sobrepujá-la, ansie-se por um prazer que lhe seja proporcional. E a intensidade do prazer na poética de Florbela, como ilustra o soneto “Passeio ao campo”, também de *Charneca em Flor*, cujo terceto final

traz, como resultado das horas felizes de uma jornada idílica de um casal, um absoluto e literal esgotamento dos corpos: “E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras/ Dos caminhos selvagens e escuros,/ Num astro só as nossas duas sombras!...” (ESPANCA, 1996, p. 271). Uma alternativa ao prazer, também cantada em seus versos, seria a **morte**, mas a relação entre prazer e morte, vastamente exposta e discutida por teóricos do **erotismo**, notadamente Georges Bataille, torna a segunda nada mais de que a radicalização do primeiro. Assim foi que a poesia de Florbela, repleta de elementos da ordem dos prazeres sexuais, não apenas incomodou os segmentos conservadores da sociedade portuguesa como condenou a poetisa a críticas severas e, na maioria das vezes, francamente desonestas por parte de seus detratores, ciosos do que sempre chamaram de “bons costumes”. A questão não se estabelecia, é óbvio, apenas, embora também, por se tratar de uma poesia eivada de erotismo, mas por essa advir de uma mulher que escrevia e, ademais, reforçava sua condição estabelecendo uma voz poética também feminina para seus versos.

É justamente o metafórico *burel-mortalha*, signo de regimentos sociais infligidos à mulher na sociedade portuguesa das primeiras décadas dos 1900 (e de outras não raras eras), que Espanca precisa despir no citado soneto “Charneca em flor” para que se liberte da dor e permita-se ao prazer. É igualmente esse desnudamento que a faz abdicar de uma das suas mais conhecidas identidades (“já não sou, Amor, Soror Saudade”), a qual o poeta e amigo **Américo Durão** conferira-lhe e que ela adotara como um dos seus escudos contra tais imposições sociais, o que resultara no aclamado **Livro de “Sóror Saudade”** (1923). Não por acaso o nome original da obra fosse **Claustro das Quimeras**: é mesmo sob nomenclaturas eclesiásticas — Irmã, Soror, Monja — que Florbela escondera (*enclausurara*) seu *eu* para viver dores diversas, ocultando seus desejos utópicos (*quiméricos*), pois de difícil realização nessa sociedade repressora. De outra parte, o estratagema leva à construção de um erotismo místico e espiritual (porque esse *eu* vaza pelos espaços entre as máscaras e o rosto), cujas evidências encontra-se em poemas desse livro, como “Exaltação” — “Deus fez os nossos braços pra prender,/ E a boca fez-se sangue pra beijar!” (ESPANCA, 1996, p. 260) — ou “Sol poente”, em que os dois primeiros dísticos abençoam os dois últimos — “Tardinha... ‘Ave-Maria, Mãe de Deus...’/ E reza a voz dos sinos e das noras... (...)// E o rubro sol da tua boca ardente/ Vai-me a pálida boca desfolhando...” (ESPANCA, 1996, p. 259). Semelhante a essas figuras enclausuradas, é digno de nota que já desde o **Livro de Mágoas** (1919) havia a figura da “Castelã da tristeza”: “Vivo sozinha em meu castelo: a Dor!/ (...) E nunca em meu castelo entrou alguém!” (ESPANCA, 1996, p. 178).

Evidencia-se aqui a manutenção da Dor (e a grafia em maiúscula dá conta da sua magnitude) em função da ausência do prazer. Se for percebida como

metáfora de um celibato, o segundo verso mencionado, é uma referência à mulher que espera o dito *Prince Charmant*, “Aquele que se espera” “mas nunca se encontra” (ESPANCA, 1996, p. 239) no universo poético de Florbela. E, se no *Livro de Mágoas* ela descreve seu “rosto de monja de marfim” (ESPANCA, 1996, p. 282) e no conjunto de 1923 encontra-se alusão novamente a seu “triste olhar, marmorizado,/ Olhar de monja, trágico, gelado” (ESPANCA, 1996, p. 250), em *Charneca em Flor* finalmente se perguntará a poetisa, em peça intitulada tão somente pela pontuação “?”, “quem vestiu de monja a andorinha” (ESPANCA, 1996, p. 299), opondo a religiosa enclausurada de obras pretéritas à ave que agora voa ou quer voar livre. Sobre a leitura desse sentido do verso, o terceto final do soneto não deixa dúvidas ao lamentar uma existência cuja lógica reside na imolação de prazeres possíveis, mas interditos: “Quem nos deu asas para andar de rastros?/ Quem nos deu olhos para ver os astros/ — Sem nos dar braços para os alcançar?!...” (ESPANCA, 1996, p. 299). Nesse mesmo livro, aliás, encontramos no poema “Amar!” uma possível réplica ao questionamento do soneto citado: “se Deus nos deu voz, foi pra cantar!” (ESPANCA, 1996, p. 299) — afirma a poetisa, numa apologia à liberdade. Ou seja, nos conjuntos em que vive mais amplamente suas dores (mágoa, **saudade**...), a poetisa forja uma identidade monástica com que se dissimula e da qual carece abdicar para que os versos de mais puro prazer erótico explodam a partir da publicação de 1931. No segundo verso do terceto final do citado “Toledo”, por exemplo, encontra-se uma evidente representação fálica, em elemento arquitetônico que surge como instrumento de prazer: “Flameja ao longe o esmalte azul do Tejo.../ Uma torre ergue ao céu um grito agudo.../ Tua boca desfolha-me num beijo...” (ESPANCA, 1996, p. 282). Metáfora desse cariz, mais sutil contudo, percebe-se no *Livro de “Sóror Saudade”*, no soneto “Da minha janela”, em que o coração do amante, que simboliza romanticamente o amor, mas que aqui pode ser figura de órgão outro, especialmente quando associado ao movimento do mar que vai e volta em um beijo eterno que dá na praia — é levado para pulsar dentro da mulher: “Amor! Teu coração trago-o no peito.../ Pulsa dentro de mim como este mar/ Num beijo eterno, assim, nunca desfeito!...” (ESPANCA, 1996, p. 258) Retomando *Charneca em Flor*, testemunha-se, nos versos iniciais do também já citado “Passeio ao campo”, ser igualmente dentro da poetisa, e a seu imperativo convite, que o amado poderá buscar prazer: “Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!/ Colhe a hora que passa, hora divina,/ Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!” (ESPANCA, 1996, p. 271).

E, por fim, nessa mesma coletânea surge afinal o paradigmático “Volúpia”, talvez a composição que comporte mais amplamente os elementos da sua poética erótica. Nesse poema, bem sucedido momento da proposta hedonista da obra florbeliana, observa-se um erotismo pungente,

de caráter ambivalente (e temos de novo pares dicotômicos, como mentira/verdade), antes explícito que simbólico (como se verifica do *frêmito vibrante de ansiedade* aos *leves arabescos do corpo que envolvem* o outro, passando pelos *beijos de volúpia e de maldade*), com metáforas da natureza (nuvem, dalias vermelhas, sol) e as figuras fálicas que se multiplicam mas a atingir essa espécie de São Sebastião que se torna a figura masculina (“os dedos do sol quando te abraço,/ cravados no teu peito como lanças”), assim devedor ainda de um campo semântico religioso (e sob uma múltipla teogonia, algo camonianiana, que refere tanto o *vento norte* que sugere uma, não rara em seus escritos, influência do *Cântico dos Cânticos* do Antigo Testamento quanto o *vinho forte* que remete a Baco/Dionísio — resultando num *divino impudor* ou *êxtase pagão*) e mesmo com a pulsão de morte que radicalizaria o prazer (“Dou-te o meu corpo prometido à morte!”). Ei-lo então:

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te o meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...
A nuvem que arrastou o vento norte...
- Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
Meus beijos de volúpia e de maldade!

Trago dalias vermelhas no regaço...
São os dedos do sol quando te abraço,
Cravados no teu peito como lanças!

E do meu corpo os leves arabescos
Vão-te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças... (ESPANCA, 1996, p. 293)

Bibliografia

- BATAILLE, Georges, *O Erotismo: o Proibido e a Transgressão*, 2. ed, tradução João Bernard da Costa, Lisboa, Moraes Editora, 1980.
DAL FARRA, Maria Lúcia, A dor de existir em Florbela Espanca, in *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, Unicamp, 1997, pp. 33-46.
ESPANCA, Florbela, *Poesia completa*, organização de Rui Guedes, 2. ed, Lisboa, Bertrand, 1996.
ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto (contos, cartas, diário)*, organização de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.

Marcelo Pacheco Soares

HORTA, MARIA TERESA

Maria Teresa Horta (**Lisboa**, 1937), entre as muitas escritoras a que se refere como suas leituras constantes ao longo da vida, sempre indica, em cada um dos numerosos depoimentos que dela se vem colhendo, o nome de **Florbela Espanca**. Também a fortuna crítica de ambas as poetisas flagra proximidades entre suas posturas poéticas que – cada uma a seu tempo – produziram efeitos semelhantes no âmbito da cultura portuguesa, tanto pelo que escreveram como por suas posturas como figuras públicas proeminentes a enfrentar, com suas obras, as parcelas conservadoras das sociedades em que viveram (e Teresa ainda vive). Como parte da preparação aos depoimentos para um documentário realizado por Daniel de Thomaz acerca da poetisa e escritora, Maria Teresa Horta, revelou-me o que lhe parecia uma feliz coincidência histórica: Florbela Espanca, durante determinado momento, ao viver em Lisboa, morara no mesmo prédio em que, mais tarde, viera a residir a mãe de Teresa Horta. Contou-me, então, que, cada vez que lá ia, sentia a emoção de sua mão estar a tocar o mesmo corrimão das escadas que, um dia, teria sido tocado por Florbela. Creio justificar-se essa pequena (e inocente) inconfidência de minha parte pela corporalidade que atravessa a **memória** da nossa poetisa contemporânea: memória tátil, toque indireto de mãos, que, no início do século XX e, mais tarde, a partir dos anos 60, escreveram poesias que, em suas respectivas épocas, escandalizaram por nomearem corporalmente a experiência erótica em relação a seus objetos de desejo. Irmanam-se as duas poetisas por terem incomodado muito, com sua obra e vida, cada uma a seu tempo, a ordem vigente, amplamente retrógrada, de caráter patriarcal. Nesse sentido, as palavras de **Maria Lúcia Dal Farra** acerca da recepção da poesia de Florbela Espanca, bem como as palavras da própria Maria Teresa Horta acerca do período salazarista são inteiramente compatíveis, apesar de mais de três décadas separarem Florbela de Teresa. Diz Maria Lúcia que

os trâmites do costume pelos quais passaram a vida e a obra de Florbela Espanca durante o salazarismo dizem respeito, afinal, a um julgamento político sobre o modelo feminino que o regime republicano, democrático e liberal, tão desgostoso ao fascismo português, foi capaz de criar. Era, pois, necessário erradicar tal padrão que de maneira alguma poderia servir de exemplo às gerações vindouras. (DAL FARRA, 1995, pp. 21-22)

O depoimento de Maria Teresa Horta vai na mesma direção:

O escândalo [...] só surge em 1971, quando da publicação de *Minha senhora de mim*. E é sobretudo um escândalo que parte do puritanismo, do machismo, do marialvismo que então minava e destruía a sociedade portuguesa. Produto de uma mentalidade formada,

moldada pelo Fascismo e pela igreja católica, portanto, pela falta de liberdade, pelo moralismo, pela hipocrisia; uma sociedade onde as mulheres não tinham sequer direito a possuir uma sexualidade própria. Então, um livro como *Minha senhora de mim*, onde não só canto o corpo do homem amado e desejado, como claramente falo do meu próprio corpo e menciono o meu próprio desejo e prazer, só poderia escandalizar e ser proibido, como aliás aconteceu. (MARTINS, 2007, p. 05)

Uma única ordem, ainda que matizada pelo tempo, dá amparo para certa mentalidade que se escandalizou com as obras das duas poetisas. Florbela e Teresa são artistas que falam do próprio **corpo**, do próprio prazer e de como eles (corpo e prazer) direcionam o desejo para seu objeto: o outro. Tal perspectiva, precoce em Florbela e totalmente consciente em Teresa, as aproxima diante de uma **poética** que, até mesmo em nossos dias, se praticada por mulheres, ainda encontra restrições e indica retrocessos. Num poema como “Se tu viesses ver-me...”, por exemplo, Florbela encara seu próprio desejo de modo inequívoco, mas expectante, claramente exposto no último terceto: “E é como um cravo ao sol a minha boca.../ Quando os olhos se me cerram de desejo.../ E os meus braços se estendem para ti...” (ESPANCA, 1995, p. 82). Em Teresa, no poema “Segredo”, por exemplo, o ponto de vista poético, que tradicionalmente coloca o corpo da mulher como objeto, se não se inverte totalmente, pois não descarta o prazer do parceiro, claramente coloca a mulher como plenamente ativa na busca do prazer: “Deixa que feche/ o anel/ em redor do teu pescoço/ com as minhas longas/ pernas/ e a sombra do meu poço// Não contes do meu/ novelo/ nem da roca de fiar// Nem o que faço/ com eles/ a fim de te ouvir gritar” (HORTA, 2009, p. 343). Haveria, assim, muitos outros aspectos a serem apontados em relação aos pontos de contato entre as poéticas de Florbela Espanca e de Maria Teresa Horta que demandariam um estudo muito mais amplo. Entretanto, dois deles merecem ser mencionados desde logo: em concordância com a tradição lírica portuguesa, as duas poetisas, ainda que no **feminino**, cantam o **amor**, e, de maneira discordante com ela, a presença da mulher-mãe. A exaltação do amor, em Florbela e em Teresa, caracteriza-se por certa idealização do próprio objeto amoroso, em que o homem desejado, em sua plena corporeidade, ora se assemelha a um anjo, ora a um deus. Teresa, em *Os Anjos*, constrói o homem-anjo (“Traz o anjo/ o arrepio/ ao corpo todo// um aperto nos/ seios/ na vagina// Uma febre incerta a vaguear/ nas asas, nas coxas/ e nas veias” (HORTA, 2009, p. 527); e Florbela, nos famosos versos com que fecha o poema “Ambiciosa”, o homem-deus que almeja: “O amor dum homem? – Terra tão pisada!/ Gota de chuva ao vento baloiçada.../ Um homem? – Quando eu sonho o amor dum deus!...” (ESPANCA, 1996, p. 234). Para a figura materna, por outro lado, Florbela lamenta a mãe que a deixou nascer, ao contrário da idealização romântica e masculina da figura da mãe que a tradição enaltecera no enalço do marianismo sacralizador. Em “Deixai entrar a Morte”, os versos são de inequívoco lamento: “Ó Mãe! Ó minha Mãe, pra que nasceste?/ Entre

agonias e em dores tamanhas/ Pra que foi, dize lá, que me trouxeste// Dentro de ti?” (ESPANCA, 1996, p. 300). No antípoda dessa visão, mas também em claro desalinho com a tradição, está a poesia de Maria Teresa Horta sobre a mãe, em que corporifica, ao extremo, a figura materna. Ainda em *Os Anjos*, Teresa dedica à mãe (o que, aliás, faz em toda sua obra e, particularmente, em um de seus livros *Minha mãe, meu amor*) um poema muito significativo acerca de tal corporalidade: “Vens de um sonho/ tomado/ da infância// quando comigo deitada nos lençóis/ me abraçavas/ e o orgasmo te transformava as asas” (HORTA, 2009, p. 518).

As relações que, enfim, poder-se-iam tecer entre Florbela Espanca e Maria Teresa Horta, ainda que incontáveis, não seriam mais importantes, entretanto, que as de ressaltar que, em suas poéticas e em suas vidas, as duas poetisas ousaram à revelia de seus tempos, serem elas mesmas sem apelação, amar os que amaram sem reservas ou subterfúgios, enfrentar as normas e as convenções, mas, sobretudo, escrever suas obras como quiseram escrevê-las, em gestos de liberdade poética que as insere na história da poesia portuguesa.

Bibliografia

- DAL FARRA, Maria Lúcia, Apresentação, in ESPANCA, Florbela, *Florbela Espanca: nossos clássicos*, Rio de Janeiro, Agir, 1995, pp. 13-22.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- HORTA, Maria Teresa, *Poesia reunida*, Lisboa, Dom Quixote, 2009.
- HORTA, Maria Teresa, A voz – as vozes, in *Os Estudos de Género na Perspectiva Ibérica e Eslava*, org. Beata Cieszyńska e Fabio Mario da Silva, Lisboa, CLEPUL, 2014, pp. 19-36.
- MARTINS, Floriano, O corpo aceso da poesia de Maria Teresa Horta, in HORTA, Maria Teresa, *Palavras secretas*, São Paulo, Escrituras, 2007.
- SILVA, Fabio Mario, Uma poesia sem pudor: a trajetória literária de Maria Teresa Horta, in *Encontro de Pós-Graduação*, Marabá, UNIFESSPA, 2017.
- THOMAZ, Daniel de (dir.), *Maria Teresa Horta: Poesia e Revolução dos Cravos* (vídeo), São Paulo, TV Mackenzie – UPM, 2008, disponível em <<https://youtu.be/936cqVRKaoA>> (parte I) e <<https://youtu.be/IEpLvG-gl4M>> (parte II).

Marlise Vaz Bridi



IANNONE, CARLOS ALBERTO

Carlos Alberto Iannone nasceu em São Paulo (Estado de São Paulo), em 13 de janeiro de 1936, filho de Olderico Iannone e Ana De Luca Iannone. Fez o curso primário no Colégio Dante Alighieri entre os anos de 1947 a 1951; o ginásial no Colégio Estadual General Carneiro, na cidade de Lapa (Estado do Paraná); o colegial, entre os anos de 1954 a 1957, no Colégio das Bandeiras (na capital paulista). Em 1959, ingressou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), cuja conclusão aconteceu no ano de 1962, diplomando-se em Letras Clássicas. Entre os anos de 1962 a 1970 lecionou no 1º e 2º graus em diversas escolas da cidade de São Paulo. Entre os anos 1966 e 1967, cursou a Pós-Graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; em 1982, o de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Em 1967, foi nomeado Professor-Assistente da Cadeira de Literatura Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (Estado de São Paulo), Instituto Isolado de Ensino do Governo do Estado de São Paulo. Em 27 de setembro de 1978, foi aprovado na defesa da dissertação de Mestrado cuja banca era formada por Fernando Augusto Albuquerque Mourão, Rolando Morel Pinto e Massaud Moisés (orientador). O segundo título acadêmico, Doutorado, conquistou-o em 1983. No ano de 1996, tendo se submetido ao Concurso de Livre-Docência, foi aprovado com a final máxima (10,0)

recebendo o título de Livre-Docente em Literatura Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara. Foi Chefe de Departamento; um dos idealizadores do Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”, da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP/Araraquara, do qual foi Presidente. Faleceu em 20 de fevereiro de 2002, aos 66 anos de idade, e foi sepultado no Cemitério Municipal de Bragança Paulista, deixando a viúva Jane Morales Fonseca Iannone; casados em segundas núpcias em São Paulo aos 08 de setembro de 1979. Deixou os filhos: Alessandro e Andrea.

Iannone organizou inúmeras edições de textos críticos juntamente com seus colegas de Departamento da UNESP. Publicou, ainda 1975, a pioneira *Bibliografia de Fernando Pessoa*; em 1984, *Personagens e Descrição no Romance de Castro Soromenho*; 1984, o texto integral *Eurico o Presbítero* e outras obras de Alexandre Herculano, com estudo biobibliográfico; em 1993, *A Persuasão na novela Passional Camiliana*; em 1997, os estudos *Comunicações, Literatura e História Portugal em Foco*. Porém, a razão de estar presente neste *Dicionário* se deve a um outro estudo seu, também pioneiro, datando de 1965/1967. Iannone foi o primeiro estudioso a elaborar a *Bibliografia de Florbela Espanca*. Esse trabalho foi publicado pelo sobrinho-afilhado de Florbela Espanca, **Túlio Espanca**, na revista *A Cidade de Évora* (**Évora**, 22-24 (48/50), janeiro/dezembro 1965/1967, pp. 51-64). A *Bibliografia* revelou a existência de farto material que nunca havia sido organizado, e que, por vezes, se encontrava esquecido, e logo após a transferência dos restos mortais de Florbela, do Cemitério de Sendim (**Matosinhos**) para o de **Vila Viçosa**, em 1964 – autorização só obtida nesse ano, uma vez que a Igreja Portuguesa não havia nunca permitido a transladação tão requerida e conclamada por seus seguidores. De maneira que a sua publicação celebra, ao mesmo tempo, esse tão importante tento.

Bibliografia

- IANNONE, Carlos Alberto, *Bibliografia de Florbela Espanca*, in *A Cidade de Évora*, Évora, 22-24 (48/50), janeiro/dezembro 1965/1967, pp. 51-64.
- IANNONE, Carlos Alberto, *Bibliografia de Fernando Pessoa*, São Paulo, Quíron, 1975.
- IANNONE, Carlos Alberto, *Eurico, O Presbítero. A Dama Pé-de-Cabra. Romance de um Trovador*, com estudo Biobibliográfico, pelo prof. Carlos Alberto Iannone, São Paulo, Editora Três, 1984.
- IANNONE, Carlos Alberto, *Personagens e Descrição no Romance de Castro Soromenho*, São Paulo, USP, 1984.
- IANNONE, Carlos Alberto, *A Persuasão na Novela Passional Camiliana*, São Paulo, Thesaurus, 1993.
- IANNONE, Carlos Alberto, *Comunicações Literatura e História Portugal Em Foco*, Araraquara, UNESP, 1997.

Zina Bellodi

ICONOGRAFIA

Florbela Espanca viveu os anos de expansão da fotografia e dos primeiros passos para popularização do **cinema em Portugal**. Foi a partir do final dos anos de 1800, com a formação da Kodak e sua publicidade de que todos podiam fazer seus registros fotográficos, que o retrato se tornou um produto de consumo; no mesmo período, os projetores portáteis idealizados por Thomas Edison demonstravam a possibilidade de exibição de imagens em movimento em qualquer parte. **João Maria Espanca**, o pai da poetisa, viajava então a Europa como interessado em coisas antigas e novidades; num dos regressos a Portugal, depois do contato com ateliês de fotografia e assim um conhecedor dos sistemas mais modernos de registro por imagem, trouxe consigo uma máquina fotográfica e no mesmo armazém onde funcionava seu antiquário em **Vila Viçosa** instalou, em finais do século XIX, o estúdio *Photocalypolense*. Além do retrato, o pai de Florbela foi um dos pioneiros do cinema no seu país. A aquisição de um vitascópio de Edison acrescenta ao homem interessado em antiguidades e ao fotógrafo o animatógrafo. É possível encontrar na paixão de João Maria Espanca pela imagem sua maneira de justificar o espírito de homem livre, viajante aventureiro e encantado pela novidade. Da mesma maneira, verificar, pela reiteração do autorretrato ou do autorregistro, certa atitude narcísica, no sentido de um ingênuo encantamento de si propiciado pela fotografia num tempo quando a possibilidade de preservação ou a vivência dos instantes por esse meio é pura novidade. Mas, será reduzir uma atitude que, situada há muito fora do presente do fotógrafo, ganha outros contornos e valores. A partir do conjunto dos registros é possível encontrar uma compreensão sobre alguém que tem a imagem como uma linguagem objetiva capaz de, ao captar um momento, sintetizar um acontecimento, constituir um recorte da história das personagens registradas. Sua relação com a imagem e o périplo por Portugal anunciando-se por panfletos que o descrevem “conhecedor a fundo da fotografia” ou um animador dos serões familiares daqueles que não puderam apreciar o cinematógrafo na capital ou no teatro, findou por fazê-lo, mesmo que indiretamente, um cronista de seu tempo; dos registros pessoais ao interesse pelas situações de união familiar – as brincadeiras entre amigos, as confraternizações, as estadias de ócio no campo, na cidade, os registros de viagens ou de situações emolduradas pelo ar livre, a passagem dos anos, os lutos, o dia-a-dia das gentes, um piquenique da família, os festejos e celebrações, tudo compõe foto a foto um rico mosaico que coloca o espectador de agora em contato com rostos, situações e intimidades que, mesmo plastificadas como tinham os registros da época, são capazes de

oferecer uma narrativa de costumes, essa que corre paralela, infiltra-se ou mesmo se ausenta dos registros oficiais da história.

Sobre Florbela Espanca, essa condição do pai terá contribuído para dois elementos importantes na sua formação: de um imaginário de emancipação e liberdade e o desenvolvimento de um gosto pelo retrato, como é possível verificar na, de alguma forma, volumosa iconografia dos dias mais tardios e últimos de sua vida, quando parecia buscar no encontro com outros fotógrafos os laços costurados com o pai desde a tenra idade ou formar os caminhos para além da sua própria existência. Florbela foi, enquanto João Maria Espanca conservou seu metiê, uma obsessão do pai; ele a transformou em modelo predileta, daí a possibilidade de acompanhar sua formação muito de perto: a infância, a juventude, as relações com os livros, o primeiro casamento. O gesto do pai se viu correspondido pela estreita relação de admiração dela por ele, algo multiplicado na imagem que construirá pelo ímpeto do irmão, versão ampliada da inquietude paterna. Na maioria dos registros fotográficos, encontra-se reiterada a aproximação com o pai; e **Apeles**, o de multitalentos e que estava sempre metido em alguma aventura pelo mundo, quem amplia a obsessão paterna ao expandir a imagem da irmã recompondo uma Florbela pelo desenho, pela aquarela e pela **pintura**: ora a moura de longas tranças negras, ora a mulher de modas – e em todos registros a profundidade e obliquidade do olhar. A melancolia captada pelos registros de imagem nos comunica uma figura ao mesmo tempo destacada e pouco à vontade no mundo. Por mais que a poetisa esteja entre as mulheres ousadas e transgressoras no seu tempo, o que também se atesta pelas fotografias (na maneira de se portar e se vestir) é sempre a interdita, limitação medida pelo que ela vê a partir e através de seus afetos mais próximos. Suas fugas mais angustiadas sempre foram ensaiadas melhor pela escrita; sobre esse projeto literário, o irmão foi-lhe um entusiasta – chegou, por exemplo, a preparar uma aquarela que deveria servir para a capa do **Livro de “Sóror Saudade”**, projeto que nunca vingou, uma vez que a primeira edição da obra sai com uma roupagem mais sisuda que o colorido da paisagem pensada por Apeles, que nela incluía uma representação da própria irmã a observar do alto de uma janela a **charneca** alentejana, certamente entre saltados suspiros e murmúrios.

Esse privilégio de pertencer a uma família cujo núcleo estava marcado pela sensibilidade para o visual terá ainda contribuído no estabelecimento de uma dicção poética que reitera o peso da imagem exterior como revelação das inquietudes de um espírito continuamente picado pelos modos de espontânea liberdade outorgada aos homens e não às mulheres de seu tempo, o que resulta numa **poética** singular no interior da literatura portuguesa. E, além de tudo, pode ser, devido a sua iconografia, a figura literária de então que mais próximo nos toca: presas da imagem, os leitores

contemporâneos da poetisa têm acesso quase integral ao seu mundo: à dicção de seu espírito inquieto, às dores pela tragédia que lhe foi a morte de Apeles, à variabilidade de tons de seu humor, sua maneira de integrar-se deslocada no mundo. A fotografia sempre é vista por ela mesma como uma máscara de seu autêntico eu inclinado para o melancólico e em desacerto com o exterior desde quando ultrapassou as fronteiras até então compostas pelo brilho e inocência da infância. Os registros de Florbela, fartos entre sua infância e o primeiro casamento e no último ano de vida (ou a raridade e ausência deles, como o interregno constituído entre 1920 e 1930, aquando esteve em outros dois casamentos) atestam assim o brio dos seus afetos, os silêncios e a alternância dos seus humores: a alegria do primeiro casamento e com a nova vida; os silêncios possivelmente impostos por relações que a colocara em segundo plano; a vivência das perdas, aparentemente amenas como a da mãe (quando se mostra em traje de luto e algum riso junto à família) e profundamente ltuosas como a do irmão (como se mostra no registro de 1927 de luto pela **morte** de Apeles). É também pelos próprios retratos que Florbela estabelece uma relação investigativa de si e sempre as descrições realizadas dela mesma a partir das fotos apontam um desacerto entre a que observa e a observada.

É possível acompanhar quase integralmente a vida de Florbela pela fotografia. A organização de uma iconografia da poetisa a partir do vasto material preservado se oferece pela primeira vez por **Agustina Bessa-Luís** em *Florbela Espanca: vida e obra* (Arcádia, 1979) e depois na fotobiografia realizada por **Rui Guedes** (Publicações Dom Quixote – Livraria Paisagem, 1985); nesta, os primeiros registros da autora do *Livro de Mágoas* datam de quando tem 08 meses de idade em dois momentos profundamente singulares: um ao colo do pai e outro sozinha, quase a saltar de uma cadeira de palhinha, como se expressasse pela própria ordem do corpo o ímpeto para o mundo com o qual ficaria reconhecida. Daí, estendem-se até os registros de outubro de 1930, a poucos meses de sua morte; essas últimas fotografias foram realizadas no estúdio Foto Medina, no **Porto**, com o interesse de presentear amigos, como **Guido Battelli**, ou mesmo ilustrar suas obras. Nesse ínterim, é possível constituir uma leitura sobre a transformação da menina em mulher que mesmo definida por aquele ímpeto natural nos oferece ao mesmo tempo um tom de desafio na maneira como encara a câmera e um peso melancólico pelo olhar alquebrado. Os últimos registros de Florbela apresentam-na como quem parece buscar o pleno domínio de uma *persona* construída ao longo de uma existência que não deixou vigorar as inquietações do espírito como apenas desassossego de gênio, uma vez que a vida lhe cobrou peso alto com a inconstância dos amores ou as intervenções trágicas. Acompanha a pose de aristocrata camadas de objetos – a variedade da bijuteria, a constância do casaco de pele – as mudanças de penteado. As

circunstâncias do início de dezembro favorecem a leitura de que esses retratos guardam os preparativos para a morte. A poetisa alentejana, como se seguisse a crença dos mais antigos, segundo a qual a fotografia teria o poder de captar a alma dos vivos, quis deixar para a posteridade a máscara que trajou durante toda a vida e com a qual fez sua literatura: a mulher cercada de adornos e de confortos, de vida aburguesada, que carregou “às costas o peso duma floresta inteira, sem saber porquê, nem para quê”, para utilizar os termos de sua própria observação (carta 169, vol. 5). Os últimos registros, portanto, formam parte da performance de uma poetisa que transformou a vida literária na busca de uma eternidade e nela se confundem sua figura física e o disfarce útil a todo grande criador que se utiliza da existência como laboratório de experimentação do mundo e seus sentidos.

A riqueza da iconografia de Florbela Espanca não se limita à fotografia; nem esta se constitui apenas na composição de uma crônica sobre sua vida pessoal. O retrato integra seu próprio universo literário oferecendo-se como chave de acesso, uma vez que por ele podemos vislumbrar imagens favorecidas por sua obra bem como cooptar outras materialidades perceptíveis com pouca nitidez nos registros verbais; além, é claro, de se justapor às situações literárias e extraliterárias. Mais: o que já agora designamos como sobrevida da poetisa, isto é, uma existência autônoma da personagem Florbela, que se constitui em parte por um universo em constante expansão pela imagem, só foi possível graças à reiteração do retrato, sobretudo, os realizados em 1930; quer dizer, esse sistema iconográfico não se encerra no retrato, mas este contribuiu de maneira significativa para outras expressões: o desenho, a caricatura, a pintura, a escultura, o monumento, o cinema, e mesmo sua transformação num símbolo, marca ou ícone que ora integra a composição de um imaginário e a identidade da literatura portuguesa, tal como se observa em figuras como **Fernando Pessoa**. Com uma ressalva: é que, no caso particular da poetisa, sua imagem evoca o próprio mito do poeta e sua condição.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, 2 ed. Lisboa, Arcádia, 1979.
ESPANCA, Florbela, *Cartas* (1906-1922), recolha, leitura e notas de Rui Guedes, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.
GUEDES, Rui, *Fotobiografia*, Lisboa, Rio de Janeiro, Dom Quixote/Livraria Paisagem, 1985.

Pedro Fernandes de Oliveira Neto

IMAGINÁRIO

Na poesia de **Florbela Espanca**, a imagem da flor parece poder constituir um signo preferencial da subjetividade feminina, funcionando como a sua metáfora unificadora; podemos dizer, assim, que essa imagem floral integra exemplarmente um imaginário tipicamente **feminino**. Refere-se aqui o conceito de “imagem” no sentido mais simples que lhe dá P. Hamon: aquela que mais diretamente lhe atribui o significado de representação figurativa de objetos sensíveis, produzida pela imaginação. No entanto, apesar de reivindicar um estatuto concreto e material para as imagens que proponho estudar, atentarei, evidentemente, à sua produtividade metafórica e simbólica. Usarei, portanto, o conceito de “imaginário” no sentido de “conjunto de imagens” – um sentido que, devedor do trabalho de Gilbert Durand, foi depois especificamente adaptado por Jean de Burgos ao campo literário. Assim, entende-se o “imaginário floral” de Florbela como um modelo emergente do texto (cf. Hamon, 2001, p. 307), funcionando como um esquema interpretativo global, constituído pelo conjunto de ocorrências e funções da alusão às flores, pelas regras que as parecem organizar e pelos sentidos de que podem ser investidas. Assumirei, pois, que haverá um sistema, uma coerência subjacente ao conjunto das menções florais na poesia florbeliana. Procurar-se-á aqui revisitar a escala de tons, temperaturas, regimes e movimentos aplicados ao motivo floral na **poética** florbeliana. É um espectro amplo de matizes emocionais, cromáticos e figurativos: entre o reconhecimento siderado da miraculosa presença da “Flor do Sonho”, no **Livro de Mágoas**, às rosas de Ispahan e o seu sabor a cinza, em **Reliquiae**.

Fundindo as categorias da ascese e da queda, da transcendência e da terra, do místico e do erótico, o lirismo florbeliano percorre a via-sacra dos *topoi* elementares: **dor**, desejo, dádiva, dissolução. A poesia de Florbela – literal “flor que sente” (ESPANCA, 2012b, p. 116) – traz nas suas letras as flores do seu nome. Inscrita no seu próprio nome, a feminilidade predestina-se, pois, como sujeito e *locus* do fazer poético de Flor Bela. A aceitação imperiosa desse destino governou desde sempre a sua lírica. Desde o início, a matéria-prima da poesia florbeliana é a Dor. Como a *obra ao negro* dos alquimistas, Florbela consagra todo o seu primeiro livro a esta dor literalmente fundadora. Na verdade, a etiologia primária da sua Dor é a da aguda consciência de um insanável afastamento, de uma fissura irremediável entre o ser real e o ser sonhado. Esse afastamento toma as proporções da evidência. A partir do momento em que se lhe revela, o sujeito poético, apartado para sempre da vida comum, se instala num movimento que o aprisiona e que é, ao mesmo tempo, uma transcendência e um encerramento em si mesmo; por isso, esse

movimento tem os contornos simultâneos da proscrição, do fechamento, da possessão, do apelo e da superação. Trata-se, em qualquer caso, de uma permanente visitação do obscuro. Mais: essa instalação na penumbra do Ser, por parte do sujeito lírico, toma foros de posse física e até erótica – implica diretamente o **corpo** e a sensibilidade, sentidos explicitamente como femininos. E como florais: “Pende em meu seio a haste branda e fina/ E não posso entender como é que, enfim/ Essa tão rara flor abriu assim!...” (ESPANCA, 2012a, p. 96). Assim se fixa a feminilidade enquanto matéria orgânica de onde brota o poético. No *Livro de Mágoas*, a Dor – monstro interior, sombra noturna, sonho doirado ou flor miraculosa – encarna o apelo poético, visceral e feminino, sentido na morada do Ser (no seu corpo) como um destino invencível, uma evidência física.

De forma exemplarmente congruente se elegem as cores a que se alude neste primeiro livro. Entre o frio (do branco) e o quente (do oiro), as menções cromáticas do *Livro de Mágoas* fixam-se no roxo (produto da sobreposição das duas polaridades, quente e fria). O espectro floral desta poética é, por isso, quase exclusivamente roxo: violetas, lilases, cardo, urze, martírios. Ou seja: apesar do valor funéreo e sacrificial do roxo, cor crística, associada à dor de existir, à clausura e à penumbra, tais alusões cromáticas acabam, em si próprias, por manter, ao nível da associação sensorial, mais ou menos subliminar, aquele hibridismo do lusco-fusco, em que se sobrepõem, indistintamente, as tonalidades diurna e noturna. Na verdade, a flor bem pode materializar, na sua breve duração, a **memória** e o sentimento da latência, do crepúsculo e da iminência do fim: “Os dias são Outonos: choram... choram.../ Há crisântemos roxos que descoram...” (*id.*, 2012b, p. 106); ao sol poente, “Morrem verbenas silenciosamente...” (*id.*, *ibid.*, p. 135). Desse modo, coincidindo com o ocaso, muitas vezes a flor presentifica um movimento descendente e lento, em cascata, evocando a suavidade evanescente de um uma dissolução: “Como se fossem pétalas caindo” (*id.*, *ibid.*, p. 101). O esquema da lentidão rege as epifanias materiais do Tempo.

A renda, os dedos, os cabelos são habitantes dessas atmosferas franjadas, aéreas, rarefeitas, de suspensão e metamorfose crepuscular – veja-se “Cinzento”, do *Livro de “Sóror Saudade”*: “Poeiras de crepúsculos cinzentos,/ Lindas rendas velhinhas, em pedaços,/ Prendem-se aos meus cabelos, aos meus braços/ Como brancos fantasmas, sonolentos...” (*id.*, *ibid.*, p. 120). O motivo recorrente das rendas em pedaços integra, aliás, uma curiosa poética dos tecidos antigos e em desagregação – teias, grinaldas, brocados, veludos, telas estaladas e desfeitas. Tal poética autoriza, entre outras, uma leitura mítica da temporalidade, sempre fundada numa perda essencial, num glorioso “antes” muito remoto e indefinido, idade do ouro perdida desde a origem. E nela, como quase sempre, Florbela assume a configuração floral: “Fui cisne, e lírio, e águia, e catedral!”; “Fui a heráldica flor de agrestes

cardos,/ Deram as minhas mãos aroma aos nardos.../ Deu cor ao eloendro a minha boca..." (id., *ibid.*, p. 111). O manto floral pode também integrar o cenário erótico: "As estrelas miudinhas, dando no ar/ As voltas dum cordão de margaridas!" (id., 1994, p. 187). As flores explicitamente encarnam por vezes o corpo dos amantes: "Teus olhos, borboletas de oiro, ardentes/ Borboletas de sol, de asas magoadas,/ Poisam nos meus, suaves e cansadas,/ Como em dois lírios roxos e dolentes...// E os lírios fecham..." (id., 2012b, p. 125). Na verdade, Eros, luminoso ou obscuro, domina a atmosfera emocional que faz colorir (ou descolorir) o imaginário floral desta poética. As flores são a substância libidinal do lirismo de Florbela.

Matizadas e escandidas na gama floral, as tonalidades cromáticas, sensoriais e eróticas vão sensivelmente "aquecer", sobretudo em **Charneca em Flor**. Aproxima-se a hora forte e rubra da dádiva – erótica, universal – de um **amor** generoso e destemido. É uma oferta aberta, impulsiva. Às vezes ainda lenta e lânguida, como nesse envolvente, perturbador soneto "Se tu viesses ver-me...", em que a morosa sequência anafórica de orações condicionais acumula a sugestão da espera e da promessa, agravada pelas reticências, preparando o apelo expansivo de "E é de seda vermelha e canta e ri/ E é como um cravo ao sol a minha boca..." (id., 2013, p. 101). Sempre, de todo o modo, é em Florbela evidente que a tessitura dos seus versos por inteiro a compromete, e que a criação da beleza, como o amor, lhe exige a dádiva total de si mesma: corpo, nervos, coração. Em "Nervos de oiro", explícita: O coração, numa imperial oferta,/ Ergo-o ao alto! E, sobre a minha mão,/ É uma rosa de púrpura, entreaberta!" (id., *ibid.* p. 124).

Abundam em *Charneca em Flor* e em *Reliquiae* as imagens eróticas e florais da íntima oferta física, como a rosa aberta, o coração trespassado – oferecidos numa apoteose de floração, escancarado em rubro fulgor. É assim em "Primavera" (id., 1994, p. 182), momento em que o sujeito poético comunga das essências do rosmaninho, do nardo, das rosas. É assim em "Gosto de ti apaixonadamente!", quando o amor tem a imagem de "Cravos rubros a arder numa fogueira!" (id., 2013, p. 139); é também assim em "Passeio ao campo", juncado por "rendas de gramíneas pelos montes.../ Papoilas rubras nos trigueiros maduros..." (id., *ibid.*, p. 199), que, triunfantes, florescem igualmente no vibrante poema "Mocidade" (id., *ibid.*, p. 114). Frequentemente alanceadas de desafio, delírio e festa, as flores parecem, por vezes, apimentadas por sugestões fálicas de agressão lúbrica, como em "Volúpia": "Trago dalias vermelhas no regaço.../ São os dedos do sol quando te abraço,/ Cravados no teu peito como lanças!" (id., *ibid.*, p. 121).

Frequentemente, há nitidamente um ímpeto para cima e para a frente, expressão de um desejo quase fálico, tingido de virilidade, excesso e superação, como em "Mais alto!" (id., *ibid.*, p. 123), "Ser Poeta" (id., *ibid.*, p. 112), "Amar!" (id., *ibid.*, p. 115), "Exaltação" (id., 2012b, p. 136), e o soneto "X",

da sessão “He hum não querer mais que bem querer”: “Eu queria mais altas as estrelas” (*id.*, 2013, p. 148). Um eros ascensional e expansivo congrega as referências florais e as siderais: “As magnólias abertas dos meus dedos/ São mistérios, são filtros, são enredos/ Que pecados de amor trazem de rastros... / E a minha boca, a rútila manhã, / Na Via Láctea, lírica, pagã,/ A rir desfolha as pétalas dos astros!...” (*id.*, 1994, p. 206). É todo um programa de exaltação e subida, dominado pelas imagens da imensidão, do rasgo, da exterioridade e da abertura. Se, em “Tarde no mar”, é “O horizonte: um cacto purpurino” (*id.* p, 122), em breve a identidade física se confunde com a da paisagem: “Sou filha da charneca erma e selvagem./ Os giestais, por entre os rosmaninhos,/ Abrindo os olhos d'oiro, p'los caminhos,/ Desta minh'alma ardente são a imagem” (*id.*, 2012b, p. 118). A flor é agora a imagem da alma – não já a imagem do corpo. E mudou de cor. Na verdade, a flor erótica espiritualiza-se, depura-se; suaviza-se na imagem lunar, torna-se branca e quase imaterial: “Minh'alma que eu te dei, cheia de mágoas,/ É nesta noite o nenúfar de um lago / Estendendo as asas brancas sobre as águas!” (*id.*, 2012b, p. 121).

Os últimos motivos florais em Florbela, em *Charneca em Flor* e em *Reliquiae*, aproximam-se curiosamente dos primeiros, os de *Livro de Mágoas*. Apuram-se afinal numa intuição: a de que essa flor inquietante, a flor do sonho alvíssima, divina (*Id.*, p. 50), é de natureza transcendente, ou supra-humana, miraculosamente enraizada numa alma e num corpo de mulher, tornando-se a sua existência e o seu destino. Acentua-se nas últimas obras de Florbela a **saudade** narcísica do seu corpo, memória indefinida de uma perda: das mãos (que “lembram pálidas rosas entornadas/ Dum regaço de Infanta do Oriente.” – (*id.*, 2013, p. 104); da sua antecedente existência em flor: “Fui, talvez, flor no poético balcão” (*id.*, 1994, p. 176) – ; da obra anterior, sob a configuração floral: “flores de oiro e azul que a sol teci/ Numa tela de sonho que estalou” (*id.*, 2012b, p. 122); da precedente energia vital, seiva florescente: “Eu lembro-me que fui a Primavera/ que em muros velhos fez nascer as rosas!” (*id.*, 2013, p. 108). E essa estranha saudade fixa-se ainda no motivo floral agreste, génio físico do alicerce libidinal: “o lembrar-me de ti é ter saudade/ Duma roseira brava toda em flor” (*id.*, 1994, p. 204). A simbólica floral aproxima-se do ocaso, aliás perfumado de baunilha ou de lilás. São ainda flores aquelas que se sonham na morte ditosa: “E em braçadas de lírios e mimosas,/ No crepúsculo que desce me enterrassem!” (*id.*, 2012b, p. 112). E, consumado o passamento, restará ainda ao corpo “matar a fome às rosas!” (*id.*, 2013, p. 102).

Em breve a flor branca ou incolor, brotando entre ruínas, será a evocação desencantada das finisseculares, ultraliterárias rosas brancas de Ispahan (*id.*, 1994, p. 207). Dessa sua viagem imaginária pelos mitos da clausura conventual europeia, e pelo exotismo oriental, resta apenas a cinza das rosas funéreas, revestindo a **morte**, como a eterna ansiedade da secura florida da **charneca**. Subsiste uma promessa, a do renascimento cíclico, a que a condição vegetal

acrescenta verossimilhança: Ser haste, seiva, ramaria inquieta,/ Erguer ao sol o coração dos mortos/ Na urna de oiro duma flor aberta!...” (id., 2013, p. 126). Floração ressurrecional, feminina e erótica, a voz poética aconselha a uma rapariga: “Que as mãos da terra façam, com amor,/ Da graça do teu corpo, esguia e nova,/ Surgir à luz a haste de uma flor!...” (id., *ibid.*, p. 135). Entre o vermelho vivo, selvagem e animal, da oferta audaciosa, e a brancura funérea das rosas desfolhadas, longamente o imaginário floral habitará, em Florbela, o limbo voluptuoso do crepúsculo vegetativo. Privilegiadamente investido da típica energia passional, o corpo floral flexiona-se, entre o desejo ascendente e a pulsão da queda. Fulminada talvez pela impossibilidade da síntese, esta poética ter-se-á quedado, ensimesmada, numa orla de penumbra e inquietação.

Encerrada em si própria, no seu Em Si discursivo, Florbela busca interminavelmente a sua revelação a si mesma. Na sua insígnia onomástica, a flor, encontra o que a encobre e a revela: uma espécie de entidade autónoma que permanece idêntica a si própria, e na qual se adivinha o esplendor e a extinção.

Bibliografia

- BARROS, Eliana Luiza dos Santos, Luto e melancolia: dimensões do *Livro de Mágoas*”, in ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, Organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Estampa, 2012.
- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l’imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- DURAND, Gilbert, *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*, Lisboa, Presença, 1989.
- ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, Edição completa com um estudo crítico de José Régio, Lisboa, Bertrand, 1994.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, Eliana Barros, Ana Luísa Vilela, Lisboa, Editorial Estampa, 2012a.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de Sórór Saudade*, Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Derivaldo dos Santos, António Cândido Franco, Lisboa, Editorial Estampa, 2012b.
- ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva; estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Renata Bonfim e Nuno Júdice, Lisboa, Editorial Estampa, 2013.
- HAMON, Philippe, *Imageries Littérature et image au XIX e siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- SILVA, Fabio Mario da, A construção de uma autoridade poética através das sensações e expressões da Dor no *Livro de Mágoas*, in ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, Organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Estampa, 2012, pp. 17-28.
- VILELA, Ana Luísa, “Minh’alma de sonhar-te, anda perdida” Erotismo e mística de Soror Florbela, in LOPES, Óscar et alii (eds.), *A Planície e o Abismo: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca*, Lisboa, Vega, 1997, pp. 119-126.
- VILELA, Ana Luísa, “À flor das ondas, num lençol d’espuma!”: a dor aquática e crepuscular do *Livro de Mágoas*, in ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, Organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Estampa, 2012, pp. 41-54.

VILELA, Ana Luísa, “Ser Poeta é Ser Flor”, in *Navegações Revista de Literatura e Culturas de Língua Portuguesa*, vol. 8, nº 1, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/ Universidade de Lisboa, 2015, pp. 35-41.

Ana Luísa Vilela

IMPRENSA PERIÓDICA

A imprensa periódica desempenhou, desde sua proliferação no século XIX, um importante meio de publicação e de divulgação literária, sobretudo de escritoras, por ser mais simples o envio de um breve texto a um jornal, uma revista, ou um almanaque, do que a publicação de livros. Esta, além de mais custosa, era mais desafiadora da moral vigente, que sujeitava às autoras a normas de conduta como a humildade e o silêncio. Mesmo nas primeiras décadas do século XX, com a **República** e as lutas feministas, esses veículos eram considerados fundamentais para a difusão de obras em prosa e verso de mulheres. **Florbela Espanca**, portanto, ao buscar títulos da imprensa periódica para que publicassem seus poemas e para que resenhassem seus livros, seguiu o que era comum no campo literário na época. Inclusive, em seu espólio (**Portugal**/BN Esp. N10), há recortes de publicações periódicas, algumas com fonte não identificada, guardadas por ela, com produções suas e comentários sobre sua obra, demonstrando interesse pessoal nesse tipo de vulgarização de seu nome e de suas criações. A análise da relação entre Florbela e a imprensa acaba por destacar suas publicações nesses órgãos e as primeiras recepções de sua produção ainda em vida. Igualmente, é possível acompanhar como sua imagem e sua obra ganham visibilidade nos periódicos após sua **morte**, ratificando a tese de Jonas Leite de que “a força do mito florbeliano provém, em grande parte, das respostas plurais que a sua obra e a sua vida determinaram” (LEITE, 2018, p. 39). Após essas primeiras resenhas críticas póstumas e necrológios, publicados em Portugal e no Brasil ainda nos anos 1930, os textos publicados nos jornais e revistas ressaltam o problema das homenagens à poetisa, como as longas controvérsias sobre seu busto e seus restos mortais.

Em janeiro de 1916, Florbela se correspondeu com a editora do **Modas & Bordados**, suplemento d'O Século, Mme. Carvalho, ocultando-se sob o nome de sua madrinha “Mariana Espanca”, enviando algumas de suas produções. Florbela manteve importante diálogo literário com a editora e, em seguida, com a presumível editora assistente, **Júlia Alves** (importante interlocutora, como revelam, inclusive, as **dedicatórias** de alguns poemas em outros periódicos), sobre seus projetos. Ao longo desse ano, a poetisa escreveu diversas vezes para essa folha, onde acabou por publicar cinco poemas: “Crisântemos”, 22-3-1916; “Cantando”, 26-4-1916; “Rosas”, 16-8-1916; “O Teu Olhar”, 23-8-1916; e “Junquinhos”, 08-11-1916. Além das **cartas** enviadas pela editoria do jornal, **Cláudia Pazos Alonso** encontrou, na seção “A Correspondência de Nossas Leitoras”, algumas endereçadas a “Florbela Moutinho” (sobrenome de seu marido na época), ajudando-a na sua

percepção e autoconfiança como poetisa. Ao longo de sua carreira, mas começando ainda também em 1916, Florbela Espanca procurou publicar suas composições em periódicos locais (alentejanos) e nacionais. A relação demonstra que foi mais fácil divulgar suas obras nas folhas de sua região do que em veículos de circulação nacional — *Notícias de Évora*: “Espectro”, 02-7-1916, à Júlia Alves; “Estudantes”, 15-7-1916; “A Doida”, 16-7-1916; “Poetas”, 23-07-1916; “Visões de Febre”, 27-7-1916; “A Anto”, 03-8-1916; “Triste Destino”, 06-8-1916; “Pra Frente”, 17-8-1916; “Rosas”, 24-8-1916; “As Quadras dele”, 27-8-1916; “As Quadras dele”, 31-8-1916; “As Quadras dele”, 08-9-1916; “Triste Passeio”, 10-9-1916; “Aos Olhos Dele”, 14-9-1916; “Doce Milagre”, 17-9-1916. *A Voz Pública (Évora)*: “Desejo”, 06-7-1916; “Anseios”, 13-7-1916, à minha gentil Júlia Alves; “Nunca Mais”, 27-7-1916; “Escuta”, 13-8-1916, à minha querida Beatriz; “Talvez”, 17-8-1916 (título alternativo para o “A Esta Hora”); “Voz de Deus”, 24-8-1916; “Aos Teus Olhos”, 10-9-1916; “Sonho Morto”, 14-9-1916; “Balada”, 17-9-1916; “Noite Trágica”, 21-9-1916. *O Século*, edição da noite (Lisboa): “O Meu Nome”, 27-12-1919. *Diário de Lisboa*: “A Noite Desce”, 19-1-1923. *Seara Nova* (Lisboa): “Prince Charmant”, 01-8-1922. **Europa: magazine mensal** (Lisboa): “Charneca em Flor”, junho/1925. *Dom Nuno (Vila Viçosa)*: “Árvores do Alentejo”, 13-9-1925; “Noitinha”, 13-9-1925; “Nostalgia”, 13-9-1925; “Nada Novo”, 15-1-1926 (título alternativo para o “Nihil Novum”); “Primavera”, 06-5-1928; “Ao Meu Irmão”, 17-6-1928 (título alternativo para o “In Memoriam”); “A Minha Piedade”, 14-4-1929; “Minha Terra”, 19-5-1929. *O Primeiro de Janeiro (Porto)*: “Aos Bons Amigos da Torre”, 29-8-1929. *Civilização: grande magazine mensal* (Porto): “A Minha Piedade”; “Escrava”, novembro/1930. *Diário de Coimbra*: “Évora”, 18-10-1930; “Conto de Fadas”, 22-11-1930. **Portugal Feminino**: “Noite de Chuva”, maio/1930; “Nós Dois”, maio/1930 (título alternativo para o “Soneto IV”); “O Meu Condão”, agosto/1930; “Vão Orgulho”, outubro/1930; “Crucificada”, novembro/1930. E, segundo Andreia de Castro e Eduardo da Cruz (2020), Florbela teria, ainda, publicado um poema em quadras, assinando apenas “Sóror Saudade”, numa revista brasileira dos imigrantes portugueses dirigida por Rui Chianca, a *Portugal: revista portuguesa* (Rio de Janeiro): “A Moda”, 31-8-1923.

Durante sua vida, foram poucas as resenhas críticas recebidas por Florbela, uma ao *Livro de Mágoas*, cujo recorte está guardado em seu espólio sem indicação do periódico no qual foi publicada, e sete ao *Livro de “Sóror Saudade”*, nem todas com autoria conhecida: *Diário de Lisboa*, 19-1-1923, p. 01; *O Século*, edição da noite, 04-2-1923, p. 07; A. de A., *Ilustração Portuguesa*, 10-2-1923, p. 190; Câmara Lima, “Vida Literária”, *Correio da Manhã*, 20-2-1923, p. 03; Gastão Bettencourt, “Cartas a um velho amigo”, *Jornal do Comércio e das Colônias*, 04-3-1923, p. 02; *Diário de Notícias*, 29-3-1923, p. 04; Nemo (pseudônimo de J. Fernando de Sousa), “Uma Legião de Poetisas”, *A Época*, 01-4-1923, p. 01. Esses textos situam Florbela no contexto de produção

feminina da época. O artigo da *Ilustração Portuguesa*, inclusive, acusa-a de imitar a poetisa mais popular do período, **Virgínia Victorino**. Mesmo Câmara Lima, filho da escritora Marta Mesquita da Câmara, critica as produções de autoria feminina argumentando que “o soneto e a saia curta estão na moda”. Além disso, é possível encontrar o nome de Florbela junto a suas contemporâneas. É o caso, por exemplo, do texto de **Fernanda de Castro**, “Álbum de retratos”, publicado no *Diário de Notícias*, também no espólio de Espanca (Portugal/BN Esp. N10/34), enfatizando os nomes de Victorino, Branca de Gonta Colaço e Maria de Carvalho, mas fazendo breves comentários sobre outras poetisas: “Florbela Espanca, a Soror Dolorosa, fechou-se no silêncio como num convento...”. Ou ainda o famoso retrato das “Senhoras Intelectuais Portuguesas”, incluindo Florbela, que tomaram parte no chá de despedida da diretora da revista *Portugal Feminino*, Maria Amélia Teixeira, que estava partindo para o Brasil, em 1930, reproduzido em diversas publicações nos dois países. Do outro lado do Atlântico, buscas na Hemeroteca Nacional Brasileira revelam seu nome apenas como tradutora em anúncios de livros no *Pelo Mundo*, *Ilustração Pelotense* e *A Noite*, além da publicação, em 1927, de um folhetim no *Diário de Pernambuco* traduzido por Florbela Espanca Lage.

Esses poucos exemplos mostram que, apesar de seus esforços, Florbela teve pouca repercussão na imprensa periódica, por não ter pertencido a nenhum ciclo literário importante. Ela era praticamente uma desconhecida em vida. Isso fica mais claro no período imediatamente posterior ao seu falecimento. No **Alentejo**, a imprensa periódica não a teria esquecido. Lá foram republicados alguns de seus poemas e cartas para sua família, em *Notícias do Alentejo* e *Callipole*, de Vila Viçosa, e em *Brados do Alentejo*, de Estremoz. O professor italiano **Guido Battelli** foi o principal responsável por seu reconhecimento póstumo. Ele publicou dois artigos para construir uma imagem poderosa de Florbela como artista romântica, lutando por um ideal maior, negligenciada pelo público e morrendo por sua arte: “Florbela Espanca”, *Correio de Coimbra*, 20-12-1930, p. 04 e “Elegia à morte de Florbela Espanca”, *Jornal de Notícias*, 21-12-1930, p. 01. Este último cria o mito do poeta romântico encontrando consolo na morte após uma vida de tormentos. O mesmo Battelli, ao publicar **Charneca em Flor**, acrescenta um posfácio “in memoriam”, reunindo extratos de artigos de cinco outros autores que apareceram no intervalo de um mês entre a morte da poetisa e a publicação da obra. Além dos dois de sua autoria, saíram os seguintes textos: Tito Bettencourt, “A poetisa da ânsia, do sonho, do amor e da tristeza”, *Diário de Coimbra*, 18-12-1930, p. 01, difundindo a imagem de Florbela como uma artista superior, sincera, como se valorizava na época; Albino Lapa, “Soror Saudade”, *Diário de Lisboa*, 30-12-1930, p. 08, apresentando a poetisa como a artista que traduziu seu **sofrimento** em arte; Teresa Leitão de Barros, “Florbela

Espanca”, *Portugal Feminino*, janeiro/1931, p. 18; **Aurora Jardim Aranha**, “Florbela Espanca”, *Jornal de Notícias*, 07-1-1931, p. 01, que a retrata como uma alma torturada. Não foi incluído neste posfácio o artigo de **Celestino David**, no *Diário de Notícias*, 14-12-1930, p. 15, possivelmente por ser muito factual (ALONSO, 1994, p. 202). Todos esses artigos eram da pena de quem conhecia pessoalmente Florbela Espanca, por isso, são tributos, não análises críticas de sua obra **poética**. Em seguida, as resenhas ao *Charneca em Flor* seguiram, em sua maioria, o mesmo tom: Celestino David, “Charneca em Flor”, *Diário de Notícias*, 05-1-1931, p. 13; e “Versos de Florbela”, no mesmo jornal, 03-12-1931, p. 9; Branca Lopes, “In memoriam: Florbela Espanca”, *Portucale*, jan.-fev./1931, pp. 54-55; Celso, “A poetisa da ansiedade”, *Jornal de Notícias*, 22-2-1931, p. 01; Henrique Lopes de Mendonça, “Florbela Espanca”, *O Comércio do Porto*, 05-3-1931, p. 01; Zita de Abreu, *Civilização*, dez./1931, pp. 81-82; Alfredo Reguengo, *Aurora do Lima*, 09-12-1932, pp. 01 e 04; José Agostinho, “Uma grande poetisa”, *O Libertador*, 08/02/1931, p. 04; e o único que não surge como tributo, o de Herculano de Carvalho, “Charneca em Flor”, *Correio de Coimbra*, 07-2-1931, p. 01.

No Brasil, a publicação voltada para a colônia portuguesa, *Lusitânia*: revista ilustrada de atualidade e de aproximação luso-brasileira, do Rio de Janeiro, também divulga a obra florbeliana apenas após sua morte, em pelo menos dois artigos. Na “Crônica da Quinzena”, de 16-4-1931, Judith Maggiolly confirma que Florbela viveu ignorada pelo público, em sua “desditosa vida”, encontrando “na morte os alívios aos males de amor” (pp. 26-27). A crônica traz ainda os sonetos “À janela de Garcia de Resende” e “O teu olhar”, além da informação de que seria erguido um busto da poetisa no jardim principal de Évora. Na mesma revista, no número de 16-4-1932, Maria de Carvalho dedica-se à Florbela na coluna “Figuras Imortais”, confirmando ser ela uma desconhecida, mas que lera uma vez o *Livro de “Sóror Saudade”* e que encomendara o *Charneca em Flor* depois de ter lido alguns sonetos nos jornais. Maria de Carvalho assume que sentiu, neste livro, “palpitar um coração ardente, dolorido e profundo, através dum talento impetuoso, fêrvido, pungente, rico de expressão verbal, cheio de clarões e de espinhos, recamado de flores silvestres e gritos” (p. 34). As duas escritoras reforçam, entre os imigrantes portugueses e o público brasileiro, a mesma ideia de ser Florbela uma poetisa romântica, mas com destaque para o **erotismo** de seu último livro. No *Fon Fon*, semanário do Rio de Janeiro, ao comentarem brevemente, em 17-9-1932, a publicação de **As Máscaras do Destino**, confessam que Florbela, em Portugal, já era um nome literário, mas, no Brasil, era quase uma desconhecida, cuja obra merecia divulgação, apesar de o jornal *A Noite*, da mesma cidade, já ter divulgado o *Charneca em Flor* em 20-4-1931, reproduzindo, inclusive, algumas palavras de Henrique Lopes de Mendonça. Pazos Alonso (1994) defende que o artigo considerado responsável pela

campanha para retirar Florbela Espanca do anonimato completo foi, sem dúvida, o do **António Ferro**, no *Diário de Notícias*, 24-2-1931. Apesar da imagem negativa da poesia de autoria feminina que veicula, Ferro destaca Florbela como exceção, apontando-a como “uma grande poetisa, poetisa-poeta”, exaltando sua obra, mas negando seu gênero e ressaltando o potencial moralmente subversivo de *Charneca em Flor*. Ferro diz esperar que as mulheres portuguesas, as poetisas, sobretudo, cuidem da **memória** dela. Logo depois, o mesmo jornal publica uma carta assinada por três escritoras, Fernanda de Castro, Teresa Leitão de Barros e Laura Chaves, ao diretor, Eduardo Schwalbach, para que abrisse uma subscrição a favor de um monumento de homenagem. O jornal anunciou que entregava tal organização à revista feminina *Eva*. Começava assim o “caso” do busto, já defendido no artigo de Celestino David de 14-12-1930.

Nos meses subsequentes ao texto de Ferro, a revista *Eva* publicou vários artigos encorajando os leitores e, sobretudo, as leitoras, a contribuírem para o busto, enquanto o *Diário de Notícias* continuou dedicando artigos de primeira página à Florbela. Só em março daquele ano, este jornal publicou textos sobre a escritora nos dias 1º, 03, 05, 07 (um soneto de Cândida Aires de Magalhães), 10 (reimpressão do artigo do Lopes de Mendonça), 11 (artigo de Bourbon e Menezes), 13 (carta de Battelli noticiando que a edição do *Charneca* estava esgotada), 18, 21 e 30, e atualizações sobre o estado da situação sobre o busto em 10 de abril e 31 de maio. Entretanto, alegando questões morais envolvendo a vida de Florbela, desenvolveu-se uma controvérsia sobre a colocação ou não do busto no jardim de Évora. Como a escultura acabou ficando numa arrecadação, pessoas de Vila Viçosa sugeriram que fosse erigido lá, como mostra o texto de Albino Lapa, no *Diário de Lisboa*, 24-10-1935, p. 01. O *Notícias de Évora* publicou vários artigos contra e a favor entre outubro e dezembro daquele ano. Com a chegada do Estado Novo em 1936, com princípios morais como parte de sua propaganda política, incentivou-se a defesa de que o busto não fosse exibido, criticando Florbela, que não deveria ser homenageada, por ser filha ilegítima, divorciada duas vezes e por ter cometido **suicídio**. Então, no periódico católico *A Voz de Matosinhos*, em 1942 e 1943, o padre Nuno Sanches, conhecido de Florbela, sugeria que **Matosinhos** homenageasse a poetisa que vivera lá seus últimos anos de vida. A partir de 1944, a controvérsia sobre o busto chega às manchetes nacionais. O *Jornal de Notícias* publicou, em 12-8-1944, carta do escultor Diogo de Macedo autorizando a disposição do busto naquela cidade do Norte, gerando protestos no Alentejo, inicialmente no *Notícias de Évora*, de 16-8-1944. A polémica sobre onde deveria ficar a escultura manteve-se acesa na imprensa alentejana e foi incentivada por artigos de Celestino David e o de **José Régio**, “Florbela Espanca e o ‘Caso’ do seu Busto”, no *Jornal de Notícias*, do Porto, 21-8-1944, p. 01. Para reduzir as críticas de cunho moral e possibilitar a exibição

pública da homenagem, o padre Nuno Sanches chegou a defender, no 1º de Janeiro, 22-9-1944, que Florbela não havia se suicidado. No fundo, esse debate levantou questões sobre a vida privada da poetisa, enquanto outros defendiam que ela deveria ser homenageada por sua arte, afinal, como humana, não era perfeita. Mesmo assim, o debate continuou movimentado em artigos do *Notícias de Évora*, *Jornal de Notícias* e *A Defesa*. O busto só foi inaugurado no Jardim Público de Évora em 1949 (*Notícias de Évora*, 18-6-1949, pp. 01-02), sem impedir que vozes discordantes continuassem. **José Augusto Alegria** publicou diversos artigos ecoando-as no *Novidades* desde 31-7-1949.

Os restos mortais de Florbela também foram alvo de campanhas diversas que se alastraram pela imprensa periódica. Em meio à polêmica sobre o busto, a escritora Emília de Sousa Costa, no artigo “Florbela Espanca”, da revista *Vida Mundial Ilustrada*, 13-7-1944, p. 16, começa a defender, a partir de uma sugestão do poeta Álvaro de Castelões, que faltava um túmulo digno, em oposição ao “abandono em que se encontra a campa rasa duma das maiores poetisas portuguesas, ou antes dum dos maiores poetas portugueses de todos os tempos”. Pretendiam a transladação de seus restos mortais para uma capela no cemitério da Lapa, no Porto. Emília repete que é preciso separar a mulher da artista, que merecia homenagens. Sousa Costa relembra ainda essa história no necrológio sobre o Visconde de Castelões, “Na Onda Transitória”, no *Estrela do Minho*, 11-10-1953, pp. 01;04, contando que,

Há anos, ao noticiarem os jornais que os despojos mortais de Florbela Espanca, a maior das Poetisas do nosso tempo, não possuíam sepultura própria, nem qualquer indício de sua elevadíssima categoria intelectual (...) exprobei o facto, em revista portuguesa, alvitando que aos intelectuais lusitanos e sobretudo às *mulheres* intelectuais e conscientes, competiria remediar tamanha vergonha e confessa que “várias senhoras responderam, mas timidamente”. (COSTA, 1953, p 01;04)

Os restos mortais de Florbela só foram exumados e depositados, em Vila Viçosa, em 1964. **Maria Lúcia Dal Farra** informa que “contam de mais de trezentos títulos os móveis dessa questão, em pauta na imprensa portuguesa de então” (DAL FARRA, 1996, p. XXII), demonstrando a importância que esse tema adquiriu em Portugal. Acompanhar a trajetória de Florbela Espanca na imprensa periódica revela seus esforços para publicar sua obra e ser reconhecida, o que não aconteceu enquanto estava viva. Após sua morte, os textos de conhecidos publicados em periódicos começam a criar um mito, que ganhou proporções enormes com as campanhas e com as controvérsias relacionadas aos seus restos mortais e ao seu busto.

Bibliografia

ALONSO, Cláudia Pazos, *Images of the self: a study of Florbela Espanca*, tesis, Oxford, University of Oxford, 1994.

CASTRO, Andreia Alves Monteiro de; CRUZ, Eduardo da, “Quem há de acreditar? – Um poema desconhecido de Florbela Espanca no Brasil?”, in *Abril: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 11, n. 24, Niterói, UFF, 2020.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela Espanca: um caso feminino e poético, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza, *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, tese, Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2018.

Eduardo da Cruz

IMPrensa PORTUGUESA

A **imprensa periódica** foi uma grande aliada dos escritores no princípio do século XX. Além de difundir críticas e anúncios de lançamento de livros permitiu aos autores divulgarem as suas obras de poesia e prosa. Com efeito, é na imprensa que **Florbela Espanca** se mostra ao mundo, ainda jovem, como poetisa. O primeiro periódico que acolhe os seus versos é a Revista **Modas & Bordados**, de **Lisboa**. Segue-se um jornal local alentejano, intitulado *A Voz Pública*, um bissemanário ilustrado e noticioso que foi fundado em **Évora** em 1904 e suspendeu a sua circulação no dia 25 de março de 1920. Com um formato grande (46 x 34,5) era considerado um periódico sério e com conteúdos profundos. Em 1916 o proprietário era o José Bento Rosado e o redator principal Júlio P. Martins. *A Voz Pública*, ao longo do mês de julho de 1916, brindou os seus leitores com as seguintes poesias florbelianas: “Desejo” (dia 06, página 02); “Anseios” (dia 13, p. 02); “Nunca Mais” (dia 27, p. 02); “Poder da Graça” (dia 30, p. 02). Em agosto foram publicadas três poesias: “Escuta” (dia 13, p. 02); “Talvez...” (dia 17, p. 02) e “Voz de Deus” (dia 24, p. 02). Em setembro de 1916 a colaboração de Florbela é vasta: “Aos Teus Olhos” é publicado no dia 10, na segunda página, “Sonho Morto” surge no dia 14 (página 02), “Balada” no dia 17 (página 02) e “Noite Trágica” no dia 21 (página 02). Pela mesma altura, surgem algumas poesias no jornal local intitulado *Notícias de Évora*, órgão do partido progressista, fundado em setembro de 1900. Na altura em que foram publicadas as poesias de Florbela, 1916, o diretor, proprietário e editor era Carlos Pinto Pedrosa e as instalações do periódico estavam localizadas na Rua dos Mercadores, nº24 a 26. De facto, no dia 16 de julho de 1916 encontrámo-nos, logo na primeira página do jornal *Notícias de Évora*, a poesia “A Doida”, assinada por Florbela Espanca Moutinho. Passada apenas uma semana, no dia 23 de julho, depara-se com o poema “Poetas”. No dia 27, do mesmo mês, surge “Visões de Febre”. No mês seguinte, agosto, foram publicadas as seguintes poesias: “A Anta!” (03 de agosto, página 01); “Triste Destino” (09 de agosto, p. 01); “Pra frente” (17 de agosto, p. 01); “Rosas” (24 de agosto, p. 01), sendo de assinalar que a poesia “As Quadras Dele” foi difundida em quatro partes: no dia 27 de agosto; 31 de agosto e nos dias 03 e 08 de setembro. No dia 10 de setembro, Florbela Moutinho assina “Triste Passeio” e, a 14 de setembro, “Aos Olhos Dele”. No domingo, 17 de setembro, é publicado “Doce Milagre”.

A presença florbeliana na revista *Seara Nova*, deu-se com a poesia “Prince Charmant” que consta do número 16, publicado no dia 1 de agosto de 1922. Parece claro que esta pequena colaboração é de grande importância. Afinal, a revista lisboeta desempenhou um papel relevante sustentado por um

ideário que pretendia uma modernização da sociedade portuguesa. Inserida num contexto de mudanças, a revista foi fundada em outubro de 1921 era a

expressão e órgão de um grupo de intelectuais políticos dotado de um pensamento estratégico de intervenção política suprapartidária na sociedade portuguesa, com vista a superar a crise mental, ideológica, política e económica do regime liberal-republicano em vigor. (REIS, 1992, p.61)

Ao incentivar os seus leitores a refletir sobre o mundo, a *Seara Nova* ampliou os horizontes e a poesia florbiana fez parte deste movimento.

Por outro lado, uma breve, mas especial atenção, merece a colaboração de Florbela com o jornal *Diário de Lisboa*, que se publicou entre 1921 e 1990, sendo um dos jornais de referência do Século XX português. Em 1923, no dia 19 de janeiro, a poesia “A noite desce” mereceu destaque na primeira página. No mesmo ano, na quinta-feira, 15 de fevereiro, a referência ao **Livro de “Sóror Saudade”** domina a terceira página do periódico (ladeado de anúncios), onde encontra-se as seguintes poesias: “Sóror Saudade”, “O Nosso Livro”, “Os Versos que te Fiz”, “Inconstância”, “Ódio?” e “A Vida”. De assinalar, ainda, que o jornal lisboeta *O Século* (que manteve uma edição noturna durante alguns anos) elaborou, no dia 04 de janeiro de 1923, uma crítica ao *Livro de “Sóror Saudade”* e publicou algumas poesias de Florbela, nomeadamente “O Meu Nome” (27 de dezembro de 1919). Cabe salientar também que o *Diário de Notícias* (importante jornal lisboeta que sobrevive até hoje) também publicou uma crítica ao *Livro de “Sóror Saudade”* no dia 29 de março de 1923, e, sobre o mesmo tema, há referências no jornal *A Época* no dia 1º de abril de 1923 e no *Correio da Manhã* (20-2-1923).

Vislumbra-se ainda que no espólio da Biblioteca Nacional de **Portugal** há uma crítica ao trabalho da Florbela, assinada por Gastão de Bettencourt, intitulada “Cartas a um velho amigo” que foi publicada no dia 27 de fevereiro de 1923, no *Jornal do Comércio e das Colónias* (1930-1940). A imprensa regional do **Alentejo** voltou a contar com a colaboração de Florbela em 1927, no *D. Nuno*, periódico de **Vila Viçosa**, dirigido por **José Emídio Amaro**. Em 1930, as páginas do jornal *O Primeiro de Janeiro* (importante periódico de referência do **Porto** que começou em 1868 - e sobrevive até hoje - sempre destacando o cotidiano do norte do país) também foram alimentadas pela poesia de Florbela. Retenha-se, ainda, que em 1930 Florbela Espanca colaborou com a revista **Portugal Feminino** e com a revista *Civilização, Grande Magazine Mensal*, publicada entre 1928 e 1937, no Porto (fundada por Abílio Adriano de Campos Monteiro e Ferreira de Castro).

Inegável é que entre 1916 e 1930 vários periódicos portugueses deram protagonismo à poesia de Florbela Espanca. Neste universo tão vasto, há muito por descobrir. Finalmente, convém ainda realçar que a imprensa periódica até ao surgimento de outros meios de comunicação de massa (a

rádio que teve início em Portugal na década de 1920 e a televisão que começou em 1957) era a única forma de informação.

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, estudo introdutório, apresentações, organização e notas, in ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto* (contos, cartas, diário), estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.

ESPANCA, Florbela, *Espólio Florbela Espanca*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Lisboa, cop. 2003, disponível em <<http://purl.pt/272>>, acesso em 16 de ago. de 2019.

MONTE, Gil, *O Jornalismo Eborense*, Évora, Gráfica Eborense, 1978.

REIS, António, Seara Nova: os anos da República, in *Revistas, Ideias e Doutrinas*, apresentação Zília Osório de Castro, introdução Luís Crespo de Andrade, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, pp.61-81.

Adriana Mello Guimarães

INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS DE FLORBELA ESPANCA

A cultura literária de **Florbela Espanca** é inegável: tendo concluído os estudos liceais em **Évora**, em 1912, foi leitora assídua na Biblioteca Pública Évora, requisitando diversos livros, aproveitando então para ler obras de Balzac, Dumas, Camilo Castelo Branco, Guerra Junqueiro, Garrett, que constituíam a biblioteca básica de um leitor jovem na época. Note-se que esta frequência de prosadores irá ter um reflexo na sua obra, dado que Florbela também escreverá **contos**, reunidos postumamente em **As Máscaras do Destino** (1931). Frequentou em **Lisboa** o Curso Complementar de Letras e inscreveu-se na **Faculdade de Direito de Lisboa**, curso que não concluiu. Estes dados biográficos são já suficientes para mostrar que Florbela fazia parte de um escol da juventude culta, e o facto de ser mulher não a impediu de ambicionar uma vida profissional independente, facto ainda raro nesse período. De salientar que, tendo convivido com poetas já nessa altura, como **Américo Durão** e **Mário Beirão**, ao seu conhecimento da poesia juntar-se-iam as opiniões trocadas a propósito dos seus poemas que, como sabemos, tiveram a marca de sugestões feitas por esses e outros amigos. Isto faz com que Florbela, ela própria, tenha um apurado sentido crítico, que se manifesta quando fala com distância do último **Eugénio de Castro**, já nos anos 20, muito longe do poeta que a influenciou na sua fase simbolista mais criativa. As **epígrafes** que coloca nos seus livros são outro indicador do seu gosto: Eugénio de Castro e **Paul Verlaine** (*Livro de Mágoas*, 1919), Américo Durão e Maurice Maeterlinck (*Livro de “Sóror Saudade”*, 1923), Rubén Darío (*Charneca em Flor*, 1930). Deve notar-se o equilíbrio entre referências estrangeiras e portuguesas, pertencendo à mesma linha que decorre de um pós-simbolismo decadentista, sem dúvida o ambiente que dá a tonalidade à parte “claustal” da Florbela vestida de **Sóror Saudade**, onde também se vê uma homenagem a Mariana Alcoforado, sua conterrânea alentejana, suposta autora das *Cartas Portuguesas*, em que o **amor** tem a mesma expressão erótica que se encontra na sua poesia.

O amor está de resto no centro do seu interesse literário: cita Júlio Dantas na correspondência com **Júlia Alves**, como cita também autores em que a **dor**, a **morte** e o **suicídio** são temas recorrentes, como Silva Pinto, **António Nobre**, José Duro, Antero de Figueiredo ou **Antero de Quental**. Gosta de Augusto Gil, de Fialho, de Vítor Hugo, em suma, interessa-se por toda a literatura que fazia parte da biblioteca geral de uma burguesia culta, de gosto tradicional, em que não entram como é evidente as correntes modernistas, embora alguns aspectos da sua poesia revelem marcas do paúlismo e talvez de **Mário de Sá-Carneiro**, sem que as rupturas formais do *Orpheu* a tenham

tocado. É sobretudo a literatura francesa, espanhola e um pouco a italiana que fazem parte da sua formação, confessando em carta a **Guido Battelli** que conhece pouco os poetas ingleses. O soneto, portanto, é por ela cultivado com base nessa sua experiência que vem de **Camões** a Antero, e ela irá acrescentar-lhe a força da sua marca pessoal, biográfica, com uma intensidade inexcedível.

Nuno Júdice

INFLUÊNCIAS ROMÂNTICAS E NEORROMÂNTICAS

O nome da poetisa portuguesa nascida em **Vila Viçosa, Florbela Espanca**, já carrega em si algo que pode remeter à leitura de seus poemas para uma das estéticas mais importantes do Ocidente: o Romantismo. Ao analisar-se um pouco mais detidamente a obra de Florbela Espanca, percebe-se que seu próprio nome, inclusive, já traz consigo, e por si só, uma forte carga tanto no plano ideal quanto num plano metafórico, ou seja, há uma espécie de antítese entre “Florbela”, que ao separar-se têm-se “flor”, “bela” e “Espanca”. Os dois primeiros elementos corroboram a associação, digamos, espiritual, com o Romantismo – ainda que em exercício de renovação – e o terceiro remete a uma ideia de agressividade, espancamento que, além de ter uma conotação de violência e espancamento, também tem um conteúdo semântico de “fuga”, “denegação” e “dissipação”, a partir do que é possível associar a esta peculiar produção poética a figura feminina complexa e um tanto enigmática que foi a escritora. Acrescente-se que há ainda um aspecto positivo: o de fazer vibrar as estruturas da **poética** corrente em seu tempo, dada a natureza de sua produção literária que, em tudo e por tudo, se faz um tanto dissonante da visão imposta pela crítica e pela historiografia contemporâneas a ela. Além disso, dentro da perspectiva política em que ela se insere, havia o ideário do destino **feminino** e, por isso, sua obra acabou ficando “emperrada”, percorrendo um lento caminho até que chegasse aos leitores. Ademais – a poetisa se auto nomeia Florbela d’Alma da Conceição Espanca, passando a ser mundialmente conhecida como Florbela Espanca – o curso da historiografia literária portuguesa cunhou o termo “Neorromantismo” que, por sua vez, pode ser visceralmente ligado ao “neogarretismo” que traz em Alberto de Oliveira um de seus porta vozes mais contundentes (PEREIRA, 1999). Este tipo de ilação contribui sobremaneira para todas as possíveis e plausíveis possibilidades de (re)leitura da poesia de Florbela Espanca. Várias designações derivam, na última década do século XIX, da exaltação do papel dos românticos, especialmente Garrett, na defesa do racionalismo, na recuperação da literatura popular enquanto fonte genuína da cultura portuguesa, no estudo da História de **Portugal** etc.

Nesta medida, o Neogarretismo pode ser considerado algo visceralmente ligado a uma experiência estética que revela certo senso de orfandade, no sentido de perda de identidade. Isso pode ser percebido num signo epitômico como é o *Ultimatum*. Se renovou em seu próprio nome, sua poesia, na remessa acima referida, também se renova e pode ser lida numa associação de ideias com o que se convencionou chamar de “Neorromantismo” (cf. PEREIRA, 1999), como dito acima. O prefixo, neste

vocabulo, não só recupera o conceito que carrega, mas incide sobre uma gama quase infinita de possibilidades de leitura e interlocução, bem como inaugura perspectiva diferenciada e personalíssima na/da poética da própria autora. “Florbelá”, nome composto de dois termos que, salvo engano, são ícones do Romantismo inescapável da poesia desta mulher, ainda que numa perspectiva, como já dito, diferenciada.

Para começo de conversa, é necessário contextualizar, ainda que em linhas gerais, a obra de Florbelá Espanca: não seria abusado dizer que sua poesia se apresenta circunscrita a uma espécie de magma poético em que se pode destacar a realização impressionista e prospectiva do Realismo, uma espécie de trajetória sinuosa e uma ambígua penetração do Parnasianismo no quadro da literatura portuguesa. É de ressaltar o sentido da reconversão (decadentista, simbolista ou neorromântica) da maioria dos escritores tocados por esse afluxo parnasiano – tudo isso sobre o difuso avanço do desapego à militância emancipalista que o prefácio de Eça de Queirós aos *Azulejos do Conde de Arnoso*, em 1886, e a ressonância do axioma “a arte é tudo, tudo o mais é nada”. A amplificação desse quadro se dá, entre outras coisas por réplicas como a de Oliveira Martins, com *Pró Política*.

Fica então consagrada certa tendência de época. Nesta, insere-se a produção de Florbelá, sem risco de cometer erro. Florbelá Espanca causou grande impacto com sua obra, no âmbito da recepção de sua produção poética. Por um lado, causou influência com seus versos nos versos de tantos outros poetas; por outro, mereceu homenagens prestadas por outros eminentes escritores à sua *persona* humana e lírica. poetisa que pode ser considerada polígrafa: escreveu poesia, **contos**, um diário e **cartas**; traduziu vários romances e colaborou, ao longo da sua vida, em revistas e jornais. Sua poesia, quase sempre realizada em sonetos, aborda sobretudo as lides do **amor**, como, ao fim e ao cabo, parece ser devido. Suas intuições poéticas elucubram acerca do amor e seus ingredientes que romanticamente lhe são inerentes: **solidão**, tristeza, **saudade**, sedução, desejo e **morte**. A sua obra abrange também poemas de sentido patriótico, inclusive alguns em que é visível o seu patriotismo local. Há os que afirmam ser discípula de **Antero de Quental**, como há quem a associe a **António Nobre**, atestado, pode-se crer, da superioridade de sua produção poética. É de conhecimento geral que tenha sido, a poetisa, “uma das mais notáveis personalidades líricas isoladas, pela intensidade de um emotivo erotismo feminino” (SARAIVA & LOPES, 1976), sem precedentes entre os portugueses. Duas tônicas são perceptíveis: uma sublimada abnegação que ainda lembra Sórora Mariana Alcoforado, e uma expansão de amor intenso e instável, como querem alguns historiadores da literatura portuguesa.

A obra de Florbelá Espanca tem fundas raízes na tradição poética peninsular e expressa, a seu modo, certas tentativas de emancipação literária

da mulher, sobretudo, quando exala tonalidades patéticas associadas a certa dose de frustração feminina por conta da opressão patriarcal. É costume se ler que a poética de Florbela Espanca é vincada pela ausência de preocupações de conteúdo humanista ou social. Inserida no seu mundo pequeno burguês, como é evidente em várias outras referências. Parece não explicitar interesse pela política ou pelos problemas sociais. Dizer que sua poesia é conservadora não chega a ser um equívoco, tampouco uma ofensa. Na procura da solidificação da essência feminina na sociedade e no conhecimento dos pontos históricos que penetraram toda a evolução, à mulher, com o passar do tempo, vem sendo atribuído, na sociedade, o molde instituído pelos homens, já que acaba exercendo para si um papel que não escolheu. A sociedade do século XX apresenta uma mulher que cada vez mais se integra ao mercado de trabalho em busca de melhores condições, e ganha novas representações na família. Mas além desse papel foi também assumindo funções diversas e trilhando caminhos que apenas evoluíram ao longo dos anos.

O início do século XX foi marcado por manifestações feministas por melhores condições de trabalho e direito ao voto. A desigualdade existente entre o restante da Europa e Portugal no que se refere ao desenvolvimento socioeconômico é clara e evidente no fim do século XIX. Na segunda metade do século, encontrar-se-á um país atrasado em praticamente todas as áreas, com sua economia baseada na agricultura, cerca de 80% de sua população constituída por analfabetos e com a Igreja Católica exercendo seu poder de forma ampla. Tais fatos acabarão contribuindo para aumentar o atraso do seu desenvolvimento econômico. A mudança do regime de monárquico para republicano trouxe consigo a esperança dos portugueses de classes menos favorecidas em conseguirem uma modificação em termos de qualidade de vida. No campo literário, a mulher com maior grau de instrução vai conquistando gradualmente seu lugar. Tal fenômeno ocorre também em Portugal. No século XIX, as mulheres que escreveram, que desejaram viver da pena, que desejaram ter uma profissão de escritoras, eram feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Em Portugal, as revistas femininas publicam artigos que relatam o que pensavam as mulheres de outros lugares do mundo e também publicam suas poesias, mesmo sabendo da inevitável repercussão negativa. Na ponta final dessa linha, de forma proposital ou não, Florbela Espanca, embora reconhecida e valorizada apenas postumamente, abriu caminho para muitas autoras, tanto no estilo quanto na primazia de ocupar um lugar que antes só era ocupado por homens. A poetisa não pôde desfrutar do impacto de sua própria poesia dado que só foi reconhecida pela crítica depois de morta. Em vida, não passava de mais uma mulher que escrevia e, ainda assim, ignorada durante sua vida. Eram raros os

jornais que comentavam a respeito de sua produção, apesar de reconhecerem que havia grande contribuição no fato de haver cada dia mais crescente um grupo de senhoras que faziam versos. Entre estas senhoras, sem dúvida, destaca-se Florbela Espanca.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX-LXI.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora UNESP, 2003.
- MOISÉS, Massaud, *A Literatura Portuguesa*, 5. ed., São Paulo, Cultrix, 2008.
- NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de, *Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001.
- PEREIRA, Seabra, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1920-1925)*, tese de doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1999.
- RÉGIO, José, Sobre o caso e a arte de Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Sonetos completos*, 10. ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998.
- SANTOS, Américo, Do Neogarrettismo e das Viagens ao Portugal, in *Atas do Colóquio De Garrett ao Neogarrettismo*, Maia, 1999.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1976.
- SENA, Jorge de, Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa, in *Da poesia portuguesa*, Lisboa, Ática, 1946.

José Luiz Foureaux

INGLESA, MARIANA DO CARMO

Mariana do Carmo Inglesa (segundo consta no seu testamento), chamada também Mariana do Carmo Toscano, e alcunhada “a Loira”, natural de **Vila Viçosa**, é filha legítima de João do Carmo Inglês e de Joana do Carmo Morão. Em 20 de junho de 1895, então com 30 anos de idade, amadrinha **Florbela Espanca** em cerimônia de batismo oficiada pelo primo de **João Maria Espanca**, o erudito Padre António Joaquim da Rocha Espanca, na Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa. No registro do batismo, o nome da menina é grafado como sendo “Flor Bella Lobo”, afilhada de Mariana e de Daniel da Silva Barroso, e “filha de pai incógnita”. Quando Florbela ainda tem poucos meses, Mariana vai buscá-la para viver em sua casa, onde mora com o marido, João Espanca, pai natural da menina, para onde segue regularmente **Antónia da Conceição Lobo** a fim de amamentá-la. Mariana morre em dezembro de 1925, vítima de um tumor no útero, diagnosticado em 1915. A profissão de adelo com que João Maria Espanca ganhava a vida obrigava-o a contínuas deslocações pelas redondezas. Foi assim que, em **Redondo**, conheceu Mariana Inglesa, por quem se apaixonou e com quem casou em 31 de março de 1887. Três ou quatro casas atrás, na Rua da Corredoura, que eles habitavam, trabalhava como empregada Antónia da Conceição Lobo. João Maria conquista-a e monta-lhe uma casa que antigamente fora o lar dos seus pais e avós, na Rua de Angerino (hoje demolida) e onde Antónia da Conceição vai residir, “ficando por conta dele”, como diziam as gentes da época.

Mariana cria Florbela com mimo e algo de carinho, preocupa-se da sua educação e não descuida a sua formação cultural. O romance de Antónia com João Espanca durou cerca de sete anos, resultando no nascimento de mais um filho, a quem chamaram **Apeles**. Foi registrado da mesma forma que Florbela, mas ele só veio viver com a família do pai aos quatro ou cinco anos, quando Antónia sai de Vila Viçosa para **Évora**. Todavia, na altura de 1906, João Maria começa uma ligação amorosa com a empregada da casa, **Henriqueta de Almeida**, sob o olhar complacente de Mariana. Com Henriqueta ele viria a casar-se após o divórcio com Mariana, cerca de 15 anos depois. Em outubro de 1908, sob o pretexto de a menina ingressar no internato do liceu, João Maria muda-se com Henriqueta para Évora, onde viverão em mancebia. Nesta altura, Florbela ainda indica como endereço a Rua da Corredoura (carta à amiga Mónica Berlim, “Moca”, com carimbo de 30-5-1909), onde Mariana continua a viver só, visto que Apeles reside na casa do professor Romeu. Mas, com o tempo, será na Rua Gomes Jardim quando o pai e Henriqueta se instalam durante as deslocações a Vila Viçosa, onde o casal pousará sempre que passa algum tempo na vila. Estas mudanças de residência são indicativas do que

estava a acontecer na família Espanca. O divórcio de João Maria e Mariana só ocorrerá em 09-11-1921, e o seu casamento com Henriqueta será celebrado em 04-7-1922, antes do falecimento da madrinha de Florbela em dezembro de 1925.

Segundo a documentação até hoje conhecida, a correspondência de Florbela com Mariana Inglesa começa em 04-9-1906, datando a última missiva de 24-9-1908. Nelas, além das curtas notícias de ocasião, pouco ou nada se pode inferir, salvo talvez que Mariana, às vezes, não acompanhava João Maria nas suas deslocações. De Nazaré, a afilhada escreve: “Nós vamos dia 29 sem falta, se o papá não for hei de ir eu por uma força”. Uma vez que Bela começa a comunicar-se com Henriqueta, será através desta que a enteada saberá da madrinha, enviando sempre “Saudades à Loura.” Se calhar, perderam-se algumas peças desta correspondência, dado que, em 1925, Bela escreve ao pai: “Dá-me notícias da mãe Mariana, mas não lhe digas a ela nada de mim, por tudo te peço, que ela ultimamente, em cartas, dava conta de mim e do resto do meu juízo. (...) Há dois anos mandava-me cada descompostura que não calculas, dizia de mim o diabo”. O que indica, de um lado, que, efetivamente, há peças que não se conservaram e, de outro, que Mariana Inglesa parece ter sido muito crítica quanto ao proceder de Florbela durante o segundo divórcio, e não só nesta ocasião, mas também diante dos seus casamentos e divórcios. E note-se que Florbela possui, quanto a tais comentários, a cumplicidade do pai, o que nos deixa entrever que ele não procederá como a ex-mulher nos seus julgamentos sobre a filha. A postura paternal de João Maria parece, pois, ser muito mais liberal que a da madrinha que, pelos vistos, era mais rígida e pouco dada a concessões para com a afilhada, visto que lhe escreve enchendo-a de ralhos e de conselhos.

Embora Mariana não morasse mais com a família Espanca, eles sempre mostraram interesse por ela, mesmo que os limites entre o interesse e desinteresse, para eles, às vezes, apareçam esfumados, como especula **Agustina Bessa-Luís**. Em novembro de 1915, Mariana encontra-se doente, sendo Florbela quem a acompanha a **Lisboa** para consultas médicas, onde lhe diagnosticam um tumor no útero. Mas da mesma maneira, em 30-11-1925, Florbela escreve para o pai: “Ainda bem que à mãe Mariana nada tem faltado; eu ia lá se fosse mais perto, assim não posso abandonar a casa por tantos dias. (...) Eu também do fundo da minha alma lhe agradeço o que ela [Henriqueta] tem tido por essa desgraçada que me criou e que tão má sina teve”. Como conclui Agustina Bessa-Luís, Florbela acompanha-a aos médicos com a mesma leveza com que a desassiste. O trato de Henriqueta com Mariana não é conflituoso, mas carinhoso e solícito, de verdadeiro amparo, dado que esta se encontra doente. Após o seu falecimento, Bela, que tem perfeito conhecimento dos desdobramentos generosos de Henriqueta, escreve-lhe de Esmoriz: “Primeiro deixa-me agradecer-te a tua bondade para com a mãe Mariana; fizeste nos últimos tempos da vida dela o que era dever meu ter feito”. E

também endereça a João Espanca estas palavras: “A Henriqueta sempre se tem portado muito bem para com ela!”. É esta a “maçonaria” de mulheres a que tão acertadamente Bessa-Luís faz referência na biografia de Florbela.

Pela sua parte, João Maria Espanca, com esse particular hipermoralismo que o caracteriza, tanto a abandona para se amancebar com a empregada da casa, como propõe à filha um trato bizarro: tomar conta da madrinha, levando-a para viver com o casal no **Porto**, a câmbio de um montante apreciável. E, nesse ponto, Florbela demonstra uma objetividade quase cruel na carta em que escreve para o segundo marido, dando-lhe conta desse acordo proposto por João Maria. Em missiva de Évora de 17-1-1921 a **António Guimarães**, Florbela estima que Mariana viveria mais dois ou três anos; sopesa que a apoquentação de a suportar seria compensada com a quantidade a receber do pai, sobretudo nessa época em que Florbela se encontra “pelintra”, sem recursos próprios, vivendo com o segundo marido. A proposta não é, entretanto, aceita (muito provavelmente por Guimarães), segundo revela a missiva que Florbela escreve ao pai depois do falecimento da madrinha, em 27-12-1925: “Ainda bem que aquela gente com quem viveu os últimos tempos era séria e boa, ao menos não me fica o remorso de lhe ter feito falta... Não tenho nada que me desse e passou a vida a dar-me o que tinha em casa”. E confessa ao pai que, “apesar de esperada, aquela morte impressionou-me muito; vejo-me pequenita ao pé dela, que, apesar do génio disparatado e certas inconsistências, era bem minha amiga”. E, certamente, o foi, visto ter, no seu testamento, declarado Florbela herdeira única de todos os seus haveres (pois que Apeles sempre tinha renunciado à herança em favor da sua irmã). Vê-se como nesta missiva, sujeita à influência do momento, exprime o **sofrimento** de Florbela, lamentando a madrinha com emoção, mas esquecendo-a com a mesma espontaneidade que expressa tais sentimentos.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela, a inconstitucional, in ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto*, (contos, cartas e diário), estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2012, pp. 11-77.
- ESPANCA, Florbela, *Perdidamente* - Correspondência Amorosa (1920-1925), apresentação, organização, fixação de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, prefácio de Inês Pedrosa, Matosinhos, Ed. Quasi/Câmara Municipal, 2008.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas (1906-1922)*, Obras Completas de Florbela Espanca, vol. V, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas (1923-1930)*, Obras Completas de Florbela Espanca, vol. VI, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- GUEDES, Rui, *Acerca de Florbela Espanca*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

Mercedes Gómez Almeida



JARDIM, AURORA

Aurora Jardim Aranha foi uma ficcionista, ensaísta e tradutora portuguesa, nascida em 1898 e falecida em 1988. Publicou romances, novelas, ensaios e alguns livros de **contos** para crianças, dentre os quais se destacam: *Sem amor* (novelas, 1925); *Farrapos da vida viva* (romance, 1926); *Romance branco: da cor da mocidade* (1927); *A Desorientada* (romance, 1932); *A algibeira vianêsa* (romance, 1934); *Cristal embaciado* (novela, 1937); *Uma vida de mulher* (romance, 1939); *Ressaca* (romance, 1943); *Tudo isto e o mais também* (romance, 1947); *Prendendo a vida* (romance, 1950); *Modelo de alma cristã: D. Sofia Maria do Carmo Pacheco: notas biográficas* (1951); *No mar do mundo* (novelas, 1956); *Rés-do-chão e três andares* (romance, 1964); *Etiqueta moderna* (1961); *Para os pequeninos* (contos, 1971); *Uma semaninha na ilha da Madeira* (contos infantis, 1974); *Frêmito: romance de amor* (1976). De espírito adamantino é uma cronista penetrante e delicada, dispondo de um espírito plástico, harmonioso. A autora dialoga com a produção florbeliana, visto que suas obras chocam os conservadores da época que criticam a produção da mesma. A autora também possuía a personalidade forte e afrontava as convenções sociais por meio de sua produção literária, era envolvida com a escrita e também com as inquietações sociais impostas.

Era comum que **Florbela Espanca** participasse de tertúlias no Grande Hotel do **Porto** e que, às vezes, reunia alguns amigos cultos em sua casa, em

Matosinhos. A escritora Aurora Jardim Aranha frequentava estes círculos de intelectuais e a casa de Florbela e tornou-se uma espécie de confidente da poetisa. Aurora Jardim revela na *Revista Eva*, que: “Despedi-me dela num dos chás em que reunia escritores, artistas, médicos, músicos e senhoras amigas, no seu engraçado escritório de Matosinhos” (ARANHA, 1944, p. 42). Essas reuniões esporádicas não eram suficientes para acabar com o tédio que a monotonia de Matosinhos causava a Florbela Espanca. Ali, ela escrevia os seus melhores versos e divulgava-os como podia, visto que não tinha uma situação financeira semelhante à dos intelectuais e de sua colega Aurora Jardim Aranha, embora o marido tivesse cargos respeitáveis na província.

Com efeito, Aurora Jardim também utilizava o tom confessional em algumas de suas obras e se valia da criatividade para ampliar o repertório simbólico. Conteúdos como espiritualidade e concepção mística da vida são utilizados em suas obras como uma tentativa de se afastar da realidade. Estas semelhanças com a obra de Florbela Espanca se dão no destaque do distanciamento referente a assuntos de cariz humanísticos, onde as autoras se inserem em seus mundos individuais, com temáticas conflitantes de forma sutil e que dizem respeito a angústia que se multiplica em vários sentimentos por meio de suas personagens ou poemas.

Dessa forma, Aranha, na obra *A desorientada*, dialoga com a personalidade de Florbela, pelas críticas que faz à sociedade portuguesa, visto que o contexto social da época revela um país que, embora comece a respirar os ares da modernidade de um novo século, ainda é adepto de uma moral cristã fortemente marcada pelo preconceito. No entanto, é nesse contexto que as mulheres dedicadas à poesia começam a conquistar seu espaço, deparando-se, muitas vezes, com o desprezo e a ironia de diversos críticos e escritores desse período: “Também no xadrez da nossa literatura, medram profusamente as poetisas, belíssimas plantas vulgares que a todo tempo crescem, vicejam e florescem” (ARANHA, 1932, p. 47).

Outro posicionamento se refere a crítica à educação em **Portugal**, como se pode observar em “diria que as almas de Mari-Saudade e Rafael, desencontradas por princípios de educação e falta de lareira, são no fundo almas de mulheres portuguesas” (ARANHA, 1932, p. 62). Esse posicionamento a respeito do patriarcado é destacado diversas vezes por Aranha ao longo da obra supracitada. A impossibilidade de sobrevivência do potencial **feminino** numa sociedade patriarcal e falocrata, é um dos temas importantes na obra das autoras. A **morte** que levou Florbela à condição de personagem, consagrou a tragicidade de seu lirismo e de sua biografia. Sabe-se que grandes visionários lançam mão da utopia para materializar uma realidade aquém daquelas que podem ser vistas por olhos simplesmente humanos. Florbela Espanca, através da sua poesia, imaginou um mundo em diálogo com outras subjetividades. Aranha, no *Jornal de Notícias*, escreve sobre a morte de

Florbela e sobre sua obra ***Charneca em Flor***, ressaltando que a poetisa sai da banalidade dos versejadores para atingir a culminância dos verdadeiros poetas, revelando os seus sonhos, as suas dores e as angústias. Assim, corrobora-se com **Maria Lúcia Dal Farra**, que destaca a imagem mitificada de Florbela na visão de alguns autores, que a descrevem como uma pessoa infeliz na vida, uma “coitada”, quando, pelo contrário, confronta-se com uma mulher forte, capaz de transformar em poesia os descaminhos do feminino. Florbela Espanca é atualmente referida pela crítica como uma das mais importantes poetisas portuguesas e o nome Aurora Jardim Aranha raramente é citado mesmo nos manuais de história literária.

Bibliografia

- ALEGRIA, José Augusto, *A poetisa Florbela Espanca: O processo de uma causa*, Évora, Edição do Centro de Estudos “D. Manuel Mendes da Conceição Santos”, 1956.
- ARANHA, Aurora Jardim, Florbela Espanca, *Jornal de Notícias*, Porto, 07-1-1931, compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A condição feminina na obra de Florbela Espanca, in *Estudos portugueses e africanos*, Campinas, vol. 05, 1985, pp. 111-122.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas de Florbela Espanca a dona Júlia Alves e a Guido Battelli*, Coimbra, Livraria Gonçalves Editora, 1931.
- ESPANCA, Florbela, *Poesia Completa*, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 2002.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora UNESP, 2003.

Rogéria Alves Freire

JÚDICE, NUNO

Nascido em 1949, na Mexilhoeira Grande, Algarve, Nuno Júdice, poeta e ficcionista, é autor de uma profícua obra literária com inúmeros títulos que lhe granjearam vários prémios nacionais e internacionais, a destacar: XXII Prémio Rainha Sofia de Poesia Ibero-Americana (Espanha), em 2013; Prémio de Poesia Poetas del Mundo Latino Víctor Sandoval (México), em 2014; Prémio Argana de Poesia (Marrocos), em 2015; Prémio internacional de Poesia Europa in Versi/ Prémio Carreira (Itália) e o Prémio El Ojo Crítico Iberoamericano de Radio Nacional de Espanha, em 2016. Licenciado em Filologia Românica e Doutorado em Literatura Medieval, o escritor foi Professor Associado da Universidade Nova de **Lisboa** até 2015, quando se aposentou, com atuação no campo da Teoria Literária, da Literatura Portuguesa, do **Modernismo** à Contemporaneidade. Exerceu também diversos cargos administrativos na área de cultura, como o de Diretor da revista *Tabacaria* da Casa **Fernando Pessoa** até o seu número 08 (1999), o de Conselheiro Cultural da Embaixada de **Portugal** e de Diretor do Instituto **Camões** em Paris (1997 – 2004). A partir de 2009, assumiu a direção da revista *Colóquio Letras*, da Fundação Colóquio Gulbenkian. Mantém presença regular como cronista e como crítico literário em vários jornais e revistas portuguesas. Organizou edições críticas e antologias de literatura portuguesa, produção medieval, oitocentista e moderna. Como ensaísta, sua produção crítica é vasta tratando de temas de poesia, ficção e teoria literária. Seu primeiro livro de poesia *A noção de poema* foi publicado em 1972. Também assinalam-se obras ficcionais e **teatro**, além de argumentos cinematográficos e tradução de autores de língua espanhola, francesa e inglesa. Está representado em numerosas antologias portuguesas e estrangeiras e traduzido em diversas línguas como francês, inglês, espanhol, italiano, holandês, dinamarquês, sueco, búlgaro, checo, hebraico e chinês. Seus mais recentes livros de poesia: *O mito de Europa*, Dom Quixote, Lisboa (Prémio Francisco Sá de Miranda da Câmara Municipal de Amares), 2017; *A pura impressão do amor*, Dom Quixote, Lisboa, 2018; *O mistério da beleza*, Inéditos Expresso, 2018; *Estudos para um quadro*, Nova Mymosa, (ed. limitada, 75 exemplares), 2019; *O coro da desordem*, Dom Quixote, Lisboa (Prémio de Poesia do Pen Clube), 2019; *Regresso a um cenário campestre*, Dom Quixote, Lisboa (prémio Maria Amália Vaz de Carvalho APE-Câmara Municipal de Loures), 2020 e *Uma tabuada de expectativas*, Nova Mymosa, (ed. limitada, 75 exemplares), 2021.

Esse breve perfil literário e acadêmico evidencia não só o escritor incansável como um leitor atento de muita produção alheia. Nesse campo de

atenção literária, **Florbela Espanca** foi motivo de ensaios, artigos, apresentações e mesmo orientação na Universidade Nova de Lisboa. No *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 26 de outubro de 1994, com um dossiê sobre a poetisa, em seu centenário de nascimento, “Florbela da Alma”, Júdice colaborou com um ensaio em que destaca como a poetisa sobreviveu aos limites de seu tempo e de sua condição de mulher-poeta afastada da Lisboa modernista, revitalizando o soneto e, no plano temático, criando “uma figura dupla” que

(...) sem atingir o estatuto do heterónimo pessoano, inscreve-se no entanto dentro do mesmo espaço fenomenológico, ou seja, reflecte a crise do Sujeito – e da sinceridade poética – que obriga à constatação, perfeitamente moderna, de que a única forma que o Poeta tem de conseguir afirmar a sua subjectividade é anular o seu Eu e projectá-lo num Outro. (JÚDICE, 1994, p. 18)

Nesse texto, Júdice expõe com argúcia e detalhe sua leitura valorativa da **poética** de Florbela, destacando sua habilidade em superar determinadas tendências finisseculares, por meio de uma imagética alegórica construída a partir da leitura atenta, por sua vez, de um outro poeta fundamental finissecular, **Antero de Quental**. Ao considerar *Charneca em Flor* “o grande livro da maturidade de Florbela” (1994, p. 19), Júdice destaca como a poetisa assume “em plenitude o feminino”, seu papel ativo no jogo amoroso e uma hábil linguagem lírica que explora a antítese questionando a “imagem daquilo que, para o homem, é a mulher.” (*idem*, p. 20). A leitura de Júdice, contextualizando Florbela no momento de *Orpheu* e do Modernismo e ainda com as trilhas literárias dominantes, como o Romantismo, o **Simbolismo**, o **Decadentismo**, apresenta-nos os motivos temáticos fundamentais da poética florbeliana, como seu erotismo singular e o sentimento trágico da vida, a condição de poeta e certo neopaganismo, valorizando-a exatamente por sua vontade de “definir, por antífrase, esse feminino – a Alteridade da Mulher que o Homem procura materializar à imagem do seu desejo, reduzindo-a ao idêntico” (*idem*, p. 20). Esse ensaio seria republicado no livro *As máscaras do poema*, de 1998.

Em outro estudo, anos depois, “A expressão do amor na poesia de Florbela” (2005), Júdice examina como a linguagem florbeliana expressa sua relação com a tradição poética e elabora de forma própria “formas de modernidade”. A perspectiva do ensaísta é valorativa sobre o lugar especial que a poetisa estabeleceu para sua escrita, compreendendo não só as escolhas que ela precisou fazer para destacar sua poesia no contexto em que viveu, como as questões que a atravessam sobre o **amor**, o **feminino**, a **morte**, o jogo da subjetividade pela via de uma certa heteronímia inesperada, na figura da “**Sóror Saudade**”. O poeta-crítico questiona também as leituras sedimentadas que põe à parte do movimento modernista português a

produção poética florbetiana, reduzindo-a injustamente a uma prática confessional e romântica anacrônica. O poeta contemporâneo aproxima-se de Florbela para entendê-la no seu movimento de escrita e temático, sobretudo como pensa o feminino, a paixão amorosa e centra nas imagens do **corpo** sua força de significação. A respeito disso, em certa passagem do seu estudo, Nuno Júdice afirma:

A descrição do corpo, em Florbela, tem uma coerência que se fixa em três pontos nucleares: as mãos (e os dedos), a boca (e os lábios) e os olhos (e as pálpebras) (...) Um outro aspecto da imagem do corpo tem a ver com a oposição entre o corpo do sujeito e o do Outro – um Eu e um Tu em que se opõem a negatividade do Eu à positividade do Tu. São estes os elementos polarizadores de um conjunto de imagens que, por fim, talvez se tornem repetitivas pela sua insistência. (JÚDICE, 2005, p. 59)

Não é inesperado que Júdice se interesse pelo “território poético” de Florbela, já que ele também é um pensador de sentimentos e, desde 2000, em seus livros de poesia, venha obsessivamente a interrogar as emoções e a linguagem que as elabora em imagens. O tema do amor, especialmente, ganha em sua poética uma relevância muito significativa ao tornar-se uma questão-chave do pensamento do poético que seus livros expõem, refletem e questionam, mesmo com alguma ironia. Nesse sentido, destacam-se dois poemas nos quais a referência à Florbela Espanca é explícita nos títulos.

O primeiro poema está publicado em *Rimas e Contas* (2000), conjunto inédito publicado no volume extenso de *Poesia Reunida 1967 – 2000*, pela Dom Quixote. Com o título de “O conceito de metáfora com citações de Camões e Florbela” (2000, p. 1087), o poeta absorve fragmentos de versos e imagens dos dois poetas separados por séculos, mas unidos pelo tema do amor apreendido pela linguagem poética em sonetos que examinam as trocas entre os sujeitos amantes. No soneto contemporâneo de Júdice, as imagens são a potência do que se perde e é a linguagem a cena principal para o poeta, o qual pensa os processos de transformação entre o vivido, o sentido e o que é dito no poema:

Transforma-se a imagem no objecto visto:
amada no ramo pousada, ave e memória,
peças espalhadas num lugar sem história
que o poema arruma sem nada ter previsto.

Deito essa imagem num velho travesseiro,
toco-a com os dedos de um verso antigo
e digo-lhe: “Amo-te ainda; vem comigo!”,
quando ela me oferece o seu corpo inteiro.

Nada do que aqui está tem um fundo
na realidade em que nasce esta linguagem;
o verso engana em cada imagem,

e só dentro dele faz sentido o mundo.
Por isso te escondo aqui, figura desejada,
e tudo o resto pouco mais é do que nada. (JÚDICE, 2000, p. 1087)

Ao unir dois poetas fortes no tema amoroso, e por isso tão ecoantes em nosso tempo desumanizante, Júdice, na verdade, valoriza nos dois o pensamento poético que sobrevaloriza a linguagem que diz o mundo, transformando-o continuamente. E, citando Florbela, enfatiza de certa maneira o modo como lê a poetisa: moderna na capacidade de estabelecer naquele momento, em seu punho de mulher, um “sujeito fora de si”, como defende Michel Collot sobre o sujeito lírico moderno:

O sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho. (...) Talvez a e-moção lírica apens prolongue ou reacione esse movimento que constantemente leva e expulsa o sujeito para fora de si e por meio do qual unicamente pode ek-sistir e se ex-primir. É somente saindo de si que ele conincide consigo mesmo, no modo da identidade, mas no da ipseidade, que não exclui, mas, pelo contrário, inclui a alteridade, como bem o mostrou Ricoeur. Não para se contemplar no narcisismo do eu, mas para se realizar *a si mesmo como um outro*. (COLLOT, 2018, pp. 51-52, grifos do autor)

Do ponto de vista de Nuno Júdice, há na poética de Florbela uma espécie de exercício heteronímico na experiência dramática do amor e da paixão.

O outro poema em que Júdice reencontra Florbela foi publicado em *Cartografia de Emoções*, exatamente em 2001. Considera-se que esse volume, pós a publicação de *Poesia Reunida*, marca um segundo movimento intensivo do poeta em pensar o trabalho poético como “matéria-emoção”, expressão que cito igualmente de Michel Collot (2018), quando este trata “Da experiência emocional à emoção poética”, em seu livro traduzido no Brasil como *A matéria-emoção*. A partir de *Cartografia de Emoções*, tornam-se ainda mais recorrentes os poemas de temática amorosa, mas, longe de exercícios confessionais, temos uma obsessiva *pensatividade* sobre a linguagem poética e sua potência e impotência para dar conta das emoções. Atravessa a sua poética uma pergunta que ecoa o famoso verso camoniano: como “transforma-se o amador na coisa amada”? Mas o amador aí é o poeta entregue à linguagem que traz o poema à luz. Nesse livro, Júdice apresenta um lirismo mais narrativo e figura o poeta como um observador das emoções alheias. No poema “Um soneto de Florbela”, a cena é simples e cotidiana: num café, uma mulher recita o poema “Eu quero amar, amar perdidamente...”. O poeta acompanha e analisa esse recitar, entrecruzando a mulher contemporânea (uma professora?) com a poetisa Florbela no mesmo desejo de entrega, na mesma ânsia de uma paixão só possível na fragilidade de palavras que atravessam o tempo:

Um dia, num café, ouvi uma mulher dizer o poema de Florbela Espanca que começa “Eu quero amar, amar perdidamente...”; e enquanto ela o dizia, eu tentava ouvir na sua voz a voz de Florbela. Mas essa mulher tinha a voz rouca, o que talvez se devesse ao facto de ser professora, e ter de gritar nas suas aulas, de manhã, para que os alunos a pudessem ouvir. Nesse tempo de inverno, e de turmas grandes, era preciso forçar a voz para que o degelo se fizesse, e as crianças entrassem nos números e na gramática. Por isso, a mulher que dizia o poema de Florbela fazia com que fosse, ela própria, o poema de Florbela. E é assim, ainda hoje, que o ouço: dito, numa antiga tarde de inverno, por uma mulher que o recitava como se estivesse a ensinar um bê-a-bá da vida a quem, no café, não esperava ouvir, entre a leitura do jornal e a conversa em voz baixa, a mais elementar das verdades. O desejo de amar, amar perdidamente, como Florbela, numa perdida esquina da memória. (JÚDICE, 2001, p. 97)

Se o poeta não deixa de citar Florbela em “coisas” do amor, o crítico, leitor especializado, não deixa de reconhecer que é preciso ler Florbela de outra maneira, valorizando a luta com a linguagem que esta manteve para dar conta de emoções e sentimentos para além da vivência trivial e pessoal de uma mulher de seu tempo. Por isso, Júdice valoriza a modernidade da poetisa das primeiras décadas do século XX, afastada do movimento e da geração de Orpheu, mas singularmente exercitando seu movimento lírico na revelação não de uma mulher comum apaixonada e desejante, mas de uma artista que modela sua matéria para extrair dela uma verdade que só aí pode existir e ser partilhada. Poetisa pensante do amor, Florbela encontra Camões e também Antero no que deram de mais forte ao lirismo português, no manejo dessa forma de raciocínio que é o soneto: a consciência de que o sujeito se transforma em linguagem para dar forma ao que é pura ideia, indecível.

Bibliografia

- COLLOT, Michel, *A matéria-emoção*, tradução de Patrícia Souza Silva, Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2018.
- JÚDICE, Nuno, Uma linguagem poética, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 26-10-1994, pp. 18-20.
- JÚDICE, Nuno, A linguagem poética de Florbela Espanca, in JÚDICE, Nuno, *Máscaras do Poema*, Lisboa, Aríon, 1998.
- JÚDICE, Nuno, *Poesia reunida 1967 – 2000*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.
- JÚDICE, Nuno, A expressão do amor na poesia de Florbela, in *A viagem das palavras*, ed. Colibri, 2005, pp. 51-61.
- JÚDICE, Nuno, *Cartografia de emoções*, Lisboa, Dom Quixote, 2001.

JUDICE, Nuno, Modernidade de Florbela, in *Callipole* – Revista de Cultura, Vila Viçosa, n. 21, Número Especial: Florbela Espanca: o espólio de um mito, Vila Viçosa, Edições Colibri, 2012, pp. 223-228.

Ida Alves

JUNQUEIRA, RENATA SOARES

Professora Titular da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Bacharel, Mestre e Doutora em Letras, na área de Teoria Literária, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e Livre-Docente pela UNESP, onde desde 1994 ensina Literatura Portuguesa na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Realizou estudos de pós-doutorado na Universidade de **Lisboa** e na Escola Superior Artística do **Porto** (ESAP). Nos últimos doze anos, tem desenvolvido pesquisas interdisciplinares envolvendo **teatro, cinema** e literatura. Enquanto pesquisadora, tem um contributo relevante para a **fortuna crítica** de **Florbela Espanca**, sendo importante fonte de consulta a todos que desejam trilhar pelos caminhos da produção da poetisa. Incentivada pela professora **Maria Lúcia Dal Farra**, começa a despelotar o universo da obra florbeliana na iniciação científica, ingressando em 1988 no mestrado, que culminou com a dissertação intitulada *Sob os sortilégios de Circe* (Ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca). Na dissertação, analisou a poesia florbeliana por um viés teatral, “apontando algumas máscaras convencionais com as quais a poetisa procura integrar-se à tradição literária para chamar a atenção da elite intelectual portuguesa” (JUNQUEIRA, 1992). Junqueira mostra ao leitor, tomando por base os estudos de **Vitorino Nemésio**, **Agustina Bessa-Luís** e o prefácio do *Diário do Último Ano*, de Florbela Espanca, escrito por **Natália Correia**, que, em se tratando de Florbela “é imperioso um intercâmbio entre vida e poesia” (JUNQUEIRA, 1992). A estudiosa apontou para a persistência com que a lenda de Florbela Espanca perpassou tanto as boas quanto as más leituras da obra da poetisa, mostrando que uma abordagem psicológica seria adequada à poesia florbeliana. Vale ressaltar que a pesquisa não relaciona vida e obra de forma irrefletida, nem se utiliza da percepção romântica da relação direta entre a personalidade do artista e a sua obra; contudo, através de Junqueira o leitor é levado ao conhecimento de que a própria Florbela adotou uma concepção de arte segundo a qual a obra só é grande quando gerada pelas contingências dramáticas e inesquecíveis da vida do seu autor. O trabalho está dividido nos seguintes capítulos: “Florbela: vida e contexto”; “Acertos e desacertos da crítica”; “Aspectos trágicos de um lirismo encantado (justificações para o tipo de abordagem escolhido)”; “O rosto proibido de Eros”; “Uma freira portuguesa, com certeza”; “Sob os sortilégios de Circe”; “Os versos que sobraram”. A pesquisadora inicia seu trabalho contextualizando a vida da poetisa. Mostra ao leitor que a biografia de Florbela foi turbulenta, mas não suplantou a sua obra. Como os acontecimentos incomuns na vida de Bela, em

se tratando do início da década de 1920, foram substrato para a crítica literária da época, e para a sociedade que mais considerou a vida do que a obra da escritora. Segundo Renata Junqueira, a poesia de Florbela se distinguia das demais, produzidas por mulheres à época, “na medida em que ousava transformar em elemento de composição poética o exibicionismo recalcado da burguesia vitoriosa” (JUNQUEIRA, 1992). Em se tratando da crítica literária, Junqueira traz dados em sua dissertação que corroboram a posição de **Guido Battelli**, aquando o professor chamou atenção para o quanto a crítica literária foi dura com Florbela, não lhe dando o devido valor: “Olharam-na com indiferença irritante[,] riram-se dela[,] alfinetaram-na com as mais estupidas insinuações” (BATTELLI, 1931). No texto, também são expostos os acertos da crítica e quanto os escritos sobre Florbela passaram além-mar, indo além da dor e do bojador, inclusive chegando ao Brasil. Em 1958, Vitorino Nemésio publica na Bahia o artigo “*Florbela*”, incluído no volume *Conhecimento de Poesia*, um dos primeiros acertos críticos chegados ao Brasil, possibilitando que vários estudiosos pudessem conhecer um pouco mais da poética florbeliana.

Com efeito, os conceitos utilizados ao longo da análise de Junqueira se evidenciam a partir da identificação de um movimento dialético que expressa o conflito da quimera com a realidade; adotou-se a concepção fryeana do “patético”, trabalhando-se os “aspectos trágicos do lirismo encantado” para mostrar que a heroína lírica em Florbela chama as atenções alheias para “dar nas vistas da elite intelectual que a subestimava” (JUNQUEIRA, 1992). A leitura junqueiriana, a partir de Northrop Frye, aponta para o conceito de “arquétipo” no sentido de um “símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar a experiência literária”. Nesse viés, através dos arquétipos, a poetisa liga-se à tradição literária, mantendo um diálogo com poetas mortos, com a literatura do passado em busca de uma “identidade literária aceitável, reconhecível no interior do grupo constituído pela elite letrada do seu tempo” (JUNQUEIRA, 1992). Finalizando a análise, a pesquisadora mostra como a busca de identidade em Florbela perpassa dois aspectos: o “fenômeno literário, o esforço para obter o reconhecimento literário dos chamados homens de letras; o fenômeno psíquico, que aponta para uma desorientação de um ego fictício que não consegue integrar-se ao grupo social do qual deseja participar” (JUNQUEIRA, 1992). Como desdobramentos das pesquisas, a crítica publicou os seguintes artigos: “O embasamento arquetípico da literatura florbeliana: uma análise da poesia de Florbela Espanca à luz da psicologia analítica jungueana” (1986); “O arquétipo do herói na poesia de Florbela Espanca” (1988); “Florbela Espanca e ... ‘O resto é perfume’” (1990); “Florbela: acertos e desacertos da crítica” (1995); “Florbela entre o mito e a realidade” (1997). Ao narrar os caminhos da relação entre vida e obra de Florbela, desvelando suas máscaras poéticas, Renata Junqueira produz uma

pesquisa de fôlego, perpassando toda a obra da poetisa: no mestrado trabalhou a poesia, e no doutoramento a prosa. Ainda publicou “Florbelas e Almadas” (2001); “Morrer e renascer: a aura mítica em *Florbela*, de Hélia Correia” (2008). Ao ingressar no doutorado, analisa com maestria os **contos**, principalmente os pertencentes ao livro **O Dominó Preto**. A pesquisadora reconhece em Florbela o autorretrato como estratégia estética: “a confissão como ficção, isto é, o uso do gênero confessional como pretexto para devassar uma intimidade que também se revela, afinal, falsa, postiça, retrato que resulta de uma linguagem elaborada como sofisticação” (JUNQUEIRA, 2003). Florbela utiliza uma linguagem cheia de artifícios, permitindo a confissão – o desnudamento do eu, – o que Renata Junqueira denomina “teatralização”. Dentre os vários livros publicados pela pesquisadora está *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, em 2003, fruto da sua pesquisa de doutorado. Este divide-se em quatro capítulos, contando ainda com uma conclusão de título, no mínimo, curioso: “Qual o lugar para Florbela Espanca?”. No prefácio, **Haquira Osakabe**, tecendo uma retrospectiva da obra de Florbela, coloca a artista calipolense em um lugar destinado pela tradição da literatura portuguesa às mulheres escritoras. Esta, segundo Osakabe, está relacionada ao discurso existente na cantiga de amigo, passando pelo barroco na figura de Mariana Alcoforado, até chegar em Florbela Espanca. Nas palavras do estudioso, se Mariana Alcoforado e Teresa Botelho, figuras femininas transformadas em mito, foram inventadas por mãos masculinas, Florbela Espanca inventa a si mesma. O primeiro capítulo, “A Estética da Teatralidade”, está subdividido nos seguintes tópicos: “Decadentismo e/ou simbolismo”; “Identidades perdidas”, “O triunfo do artifício”; “Converter a vida em arte”; “A mistura de gêneros”. Neles, a estudiosa discute de forma verticalizada o que denomina estética da teatralidade, assim como demonstra qual o lugar de Florbela no espaço literário das gerações de Orpheu e Presença. Segundo Junqueira, com base em **José Carlos Seabra Pereira** (1995), a poetisa construiu uma “personalidade literária”. Florbela parece atuar como atriz de seu próprio espetáculo, num jogo literário que ora revela, ora disfarça a dor. No segundo capítulo, “A dança de Salomé”, analisa-se a coletânea de contos *O Dominó Preto*, de Florbela Espanca. A pesquisadora discorre sobre as lacunas e mistérios que envolvem a publicação da primeira obra de contos escrita por Florbela, mas a segunda a ser publicada, cinquenta e um anos após a **morte** da poetisa. Sobre *O Dominó Preto*, a única “quase certeza que podemos ter é de que o primeiro conto a ser escrito foi ‘Mulher de Perdição’, que, todavia, ficou inacabado” (JUNQUEIRA, 2003). “Sob o olhar de Medusa ou Identidades na Corda Bamba traz uma “profícua discussão” a respeito de **As Máscaras do Destino**, obra também publicada postumamente. O quarto capítulo, “Na Intimidade do camarim: a ficção da confissão”, permite ao leitor conhecer a respeito da linguagem que a

poetisa/contista utiliza no seu diário. “Pelo ensimesmamento, pela exploração das subjetividades e por não se autoreconhecer, mesmo ao refletir-se diante do ‘espelho’, a poeta, ao pintar seu autorretrato, parece demonstrar a necessidade de reconhecimento pelo olhar do outro” (ANDRADE, 2019). A estas palavras, acrescentam-se as de Junqueira ao discorrer sobre o *Diário do Último Ano*: “Florbela diz e se contradiz sem nenhum pudor, construindo assim a figura de um sujeito autoral que é regido pelo paradoxo e que deseja – ainda que a princípio o negue – mostrar-se aos outros, aos que o podem ler” (JUNQUEIRA, 2003). Em Florbela o autorretrato não é “senão uma prática esteticista” (JUNQUEIRA, 2003). Pelo relativo silêncio da crítica acadêmica sobre os contos de Florbela, o livro em questão torna-se imprescindível àquele que pretende estudar a prosa florbeliana, assim como as bibliografias aqui citadas, fruto de uma fértil pesquisa realizada pela estudiosa Renata Junqueira. Afinal, “Qual lugar para Florbela Espanca?”.

Bibliografia

- ANDRADE, Andreia de Lima, *Do dominó às máscaras: o jogo autoficcional na contística de Florbela Espanca*, tese, Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2019.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, O embasamento arquetípico da literatura florbeliana: uma análise da poesia de Florbela Espanca à luz da psicologia analítica jungueana, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 07, São Paulo, Unicamp, 1986, pp. 159-169.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, O arquétipo do herói na poesia de Florbela Espanca, in: *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 09, São Paulo, Unicamp, 1988, pp. 27-41.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*, dissertação, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1992.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, Florbela acertos e desacertos da crítica, in *Boletim de Centros dos Estudos de “Jorge de Sena”*, n. 01, Araraquara, Unesp, 1995, pp. 47-49.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, Florbela entre o mito e a realidade, in *Boletim de Centros dos Estudos de “Jorge de Sena”*, n. 02, Araraquara, Unesp, 1997, pp. 53-63.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, Florbela e Almada, in *Scripta*, vol. 04, Belo Horizonte, 2001, pp. 227-365.
- JUNQUEIRA, Renata, *Florbela Espanca: Uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora Unesp, 2003.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, Morrer e renascer: a aura mítica em Florbela, de Hélia Correia, in DUARTE, Lélia Pereira (Org.), *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*, Cotia, Ateliê Editorial; Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2008, pp. 361-380.
- NEMÉSIO, Vitorino, *Conhecimento de poesia*, Salvador, Publicações da Universidade da Bahia, 1958.

Andreia Andrade

JUVENILIA

Após a morte de **Florbela Espanca** em 1930, o professor italiano **Guido Battelli**, que se tornou amigo da poetisa ainda em vida, reuniu alguns poemas não publicados da autora em um livro que intitulou de *Juvenilia*. Neste livro, que traz também alguns estudos de Battelli acerca da obra de Florbela, estão reunidos poemas confiados à sua amiga **Júlia Alves**, anteriores à publicação de *Livro de Mágoas* (1919), sua primeira obra poética. O título dado à coletânea, bem como a escolha dos poemas, demonstra como Battelli assumiu o poder sobre a obra de Espanca após a sua morte, gerenciando também a imagem mítica da autora. Dessa forma, Leite (2018) afirma que a construção mítica de Florbela Espanca se relaciona com a figura de Guido Battelli, que ficou com o espólio da produção poética da autora logo após a sua morte. Battelli foi responsável por trazer uma outra leitura e dimensão crítica à obra de Florbela, já que antes de sua morte, a autora era lida, como muitas outras escritoras na época, pelo olhar machista da crítica que apenas buscava reduzir a autoria feminina ao rótulo de literatura menor:

A “Poetisa Eleita”, sonhada no *Livro de Mágoas*, tornou-se, pelo fiat de Battelli, real e, ao passo que ia traçando as linhas de uma dimensão humana, a reboque usava tais dados para lhe adensar o caráter elevado de escritora e, nessa equação, mitificava as duas instâncias, além de usar ao seu favor a patente proximidade que tiveram no ano de 1930. (LEITE, 2018, p. 52)

Dessa maneira, como também observou **Maria Lúcia Dal Farra** (1996), Battelli tornava-se o “porta-voz” oficial da obra de Florbela, a autoridade, o que jamais foi imaginado pela autora quando começou a trocar **cartas** com o professor no ano anterior a sua morte. A forma como Battelli debruçou-se sobre a obra de Espanca é comumente questionada por outros estudiosos que analisaram que o professor italiano havia adulterado trechos de cartas de Florbela e títulos de poemas, a fim de criar uma imagem vendável e atraente da autora para a crítica, dando os primeiros passos para a construção mítica da poetisa. Na edição de *Juvenilia - poemas inéditos de Florbela Espanca*, publicado em 1931, já é possível perceber como Battelli buscava construir a imagem da autora, manipulando a leitura de sua obra. Os estudos de Battelli que compõem o livro dão o tom e apontam para os caminhos que a crítica irá tomar logo depois na interpretação dos poemas da autora, já que na leitura do professor é possível encontrar os elementos-chave da obra de Espanca: o **amor**, a morte, a relação com a **natureza**... Além disso, os poemas escolhidos para compor essa obra demonstram bem a ideia contida no título *Juvenilia*. São poemas anteriores à publicação de *Livro de Mágoas*, carregados de

juventude e imaturidade, mas que trazem a coloração de uma aprendizagem poética:

Amei um dia...

Amei um dia... um dia... Eu já nem sei
Há quanto tempo foi que assim amei!...
E esse amor foi rir!...

Tinha talvez quinze anos, quinze apenas,
Alvorada de lírios e açucenas...
E esse amor foi rir!

Tive outro amor ainda aos vinte anos,
Amor de sonhos bons, amor d'enganos,
E já sorri apenas!...

Foi como quem rezasse a um altar,
Numa prece constante a murmurar;
E já sorri apenas!...

Amo-te só a ti, e com que amor!
Soluço triste em turbilhões de dor;
E só chorar, chorar!...

Mas afinal também os corações
Não vivem só de risos e canções;
Eu antes quer' Amar! (ESPANCA, 1931, p. 51)

A partir da leitura dos poemas de *Juvenília* é possível compreender como essa aprendizagem poética desloca-se para os temas que serão tratados em sua poesia, sendo o **panteísmo** e o amor os principais eixos condutores de uma obra intensa e singular. O embrião do tema do amor, que na obra de Florbela desdobra-se em uma “aventura de amar”, no corrente diálogo com a tradição trovadoresca, aparece em sua forma mais intensa, revelando uma Florbela apaixonada e juvenil. A natureza, concretizada nas paisagens que dialogam com o sentimento de amar nos poemas, provoca esse efeito de primavera: uma poetisa a desabrochar, como refletiu Battelli em um dos estudos que compõem o livro:

Já disse que Florbela Espanca não fez da poesia um jogo de espírito, uma amostra da habilidade em escrever versos e arranjar rimas, mas cantou chorando, derramou a sua alma no canto. A sua poesia desvairada, ululante, raras vezes equilibrada, foi o eco sincero da sua alma torturada e crucificada. (BATELLI, 1931, pp. 41-42)

Pelas palavras de Battelli, o mito da artista intensa e torturada pela vida vai se construindo. Nos estudos que compõem o livro, o professor italiano busca conduzir o leitor a enxergar nos poemas de Florbela uma mulher que

viveu os extremos da vida e da **dor**, criando uma poesia carregada de paixão. No estudo sobre *O sentimento da natureza na poesia de Florbela Espanca*, essa ideia de uma poesia feita despretensiosamente pela via da paixão e da inspiração é desenhada por Battelli ao analisar a relação da autora com os fenômenos da natureza e com a paisagem do **Alentejo**: “Ela entendia a voz misteriosa das coisas inanimadas; entendia o mistério da chuva, do vento, da neve” (BATTELLI, 1931, p. 02). Valendo-se da proximidade que teve com a poetisa, Battelli não apenas busca criar o mito Florbela, como dá a si a imagem de um amigo influente, que, como menciona nesse estudo, relata uma tarde à beira-mar com a escritora na praia de **Matosinhos**, a ler versos de Manzoni, inspirando-a a compor “Tarde no mar”, poema de **Charneca em Flor**.

Para além das conduções de Battelli, os poemas de *Juvenília* apresentam a expressão aguçada de Florbela diante da natureza que a cercava. É como se esses poemas apanhassem, na articulação de seus versos e palavras, a relação entre o eu lírico e a paisagem, a palavra e a imagem, reverberando a potência do fazer poético. Como refletiu Alfredo Bosi, “o ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo” (2000, p. 19). Os poemas de Florbela concretizam o encontro do ser e da imagem, o intervalo desse encontro, o resultado desta alteridade, a sua aparência. Cada poema de *Juvenília*, escolhido pelo tato pretensioso de Battelli, contém uma imagem que caracteriza a identidade da poesia de Florbela Espanca: desde a relação com a natureza e a paisagem do Alentejo, como podemos perceber no poema “No meu Alentejo”, ao amor e a aventura de amar em “Amei um dia”, bem como a dor e a **saudade** em “Súplica”, ao amor à **Portugal**, em “O fado”:

O Fado

Corre a noite de manso, num murmúrio,
Abre a Rosa bendita do luar,
Soluçam ais estranhos de guitarra,
Um gemido d’amor anda no ar...

Há um repouso imenso em toda a terra,
Parece a própria noite a escutar...
E o canto continua mais profundo.
Que página sentida de Mozart!

É o fado. A canção das violetas
Que foram almas tristes de poetas
P’ra quem a vida foi uma desgraça!

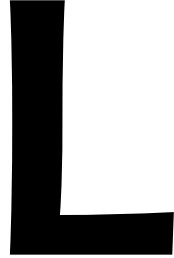
Minha doce canção dos deserdados,
Meu fado que alivias desgraçados,
Bendito sejas tu, cheio de graça! (ESPANCA, 1931, p. 54)

Portanto, os poemas de *Juvenília* incorporam, às imagens da identidade mítica de Florbela Espanca, o encontro entre o olhar de uma jovem poetisa e o espírito de um astuto professor, Guido Battelli. No olhar da jovem Florbela, os tons da paixão, da dor e da saudade desabroçam para a vida que a espera. Mal sabia ela que seus poemas se tornariam o conteúdo mágico do mito em que se transformara.

Bibliografia

- BATTELLI, Guido, O valor da obra poética de Florbela Espanca; O sentimento da natureza na poesia de Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Juvenília: versos inéditos de Florbela Espanca*, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931.
- BOSI, Alfredo, *O ser e o tempo da poesia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: um caso feminino e poético, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudos introdutórios, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Juvenília: versos inéditos de Florbela Espanca*, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931.
- LEITE, Jonas Jefferson de Souza, *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Tese, Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2018.

Rafaella Cristina Alves Teotônio



LABIRINTO CRÍTICO

De certo modo, em 2019 e 2020 encerrou-se o labirinto crítico levantado pela hermenêutica florbeliana desde o dia sua morte. Em 2019, **José Carlos Seabra Pereira**, professor na Universidade de Coimbra, publicou o monumental *As Literaturas em Língua Portuguesa (Das origens aos nossos dias)*, em cuja análise concede um espaço digno à obra de **Florbela Espanca**. De certo modo, reiterando o que afirmara no “Prefácio” às *Obras Completas de Florbela Espanca* (PEREIRA – 1992), integra Florbela no conjunto de autores do “neorromantismo vitalista” que, em parte, conflui com a experiência **poética** do **Saudosismo**, deste se singularizando pela afirmação de uma identidade feminina segundo “tendências jubilosas, sensuais e hedonistas” (PEREIRA, 2019, pp. 220-222). Seabra Pereira, ao fim e ao cabo, prossegue a visão já dada pela *História da Literatura Portuguesa* de Óscar Lopes e António José Saraiva, que classifica Florbela como “uma das mais notáveis personalidades líricas isoladas”, vendo na sua poesia a “intensidade de um emotivo erotismo feminino, sem precedente entre nós, com tonalidades ora egotistas, ora de uma sublimada abnegação, que ainda lembra Soror Mariana [Alcoforado, freira alentejana do século XVII, que escreve as famosas *Cartas Portuguesas*], ora de uma expansão de amor intenso visando Deus através dos homens, que se vai casar com a ardência da charneca [alentejana]” (LOPES e SARAIVA, s/d., p. 967). Seabra Pereira explicita, no entanto, ter sido a sua obra

escrita “à margem do Modernismo orfaico” (PEREIRA, 2019, p. 221) e, portanto, ter-se tornado alimento de todas as interpretações exteriores à revolução poética de *Orpheu* (1915).

Outros autores, como, por exemplo, **Nuno Júdice**, evidenciando a “crise do sujeito” narrativo no princípio do século XX, valoriza a vertente simbolista de Florbela Espanca, a anulação do eu empírico e a sua projeção num Outro, demonstrando uma intertextualidade com a poesia de Mário de Sá-Carneiro” (JÚDICE, 1996, pp. 42-50), invalidando, assim, a visão dominante de uma Florbela ainda mergulhada no espírito romântico e decadentista do final século XIX, como foi transmitida pelo poeta José Gomes Ferreira, seu colega do curso de Direito em **Lisboa**. Diz este: “Presa por um último fio ao século XIX, nunca tentou sequer suprimi-lo” (FERREIRA, 1965, pp. 233-240). As palavras de José Gomes Ferreira indiciam que a poesia de Florbela teria ficado encarcerada nos modelos literários mentais do século XIX, proposição não verdadeira, o que também não significa que se tivesse tornado modernista. A poesia de Florbela fica suspensa no tempo literário e o que ela reflete do século XIX é o que deste período se prolonga no século XX, como o **Simbolismo** e um certo **Decadentismo** (**António Nobre**), e o que este século traz de novo, o saudosismo (Teixeira de Pascoaes), o vitalismo (Raul Brandão, António Patrício) e um **Neorromantismo** popular. De certo modo, até pela injunção de Nuno Júdice atrás citada, todas as correntes literárias do seu tempo, até indirectamente o **Modernismo**, se reflectem na poesia de Florbela. **Renata Soares Junqueira**, em 2003, desenvolve a proposta de Júdice no que designa por “estética da teatralidade”. Segundo esta autora, jogos de intertextualidade evidenciam que o Modernismo e a obra de Florbela seriam frutos de uma mesma árvore. Seria um pecado cultural operar não só uma separação entre ambos como ostentá-los como opostos antagónicos. Possuem entre si fortes afinidades, que Renata Junqueira coloca sob o tema da “estética da teatralidade”, isto é,

um processo literário e artístico em geral que ganha origem nas últimas décadas do século XIX, quando os artistas se ressentem mais fortemente do ostracismo a que os vinha condenando a sociedade industrial, pragmática e utilitarista. O mundo de máscaras em que o escritor então se projeta *radicalmente* parece protegê-lo da hostilidade do mundo real que o oprime, ao mesmo tempo que compensa a perda de identidade que lhe advém daquela mesma hostilidade. Tal estética da teatralidade constitui, a nosso ver, o agente articulador capaz de agrupar num mesmo conjunto Florbela Espanca e os modernistas portugueses, cujas obras, herdadas do *culto do artifício* que o *fin de siècle* propôs, são afinal produtos de um mesmo contexto sociocultural. (JUNQUEIRA, 2003, pp. 18-19)

Do mesmo modo, Jacqueline Murta, em *As Máscaras Simbólicas e Intertextuais em Florbela Espanca*, defende que a intertextualidade na prosa de Florbela se dá, não no contexto do Modernismo, mas num contexto romântico e ultrarromântico (MURTA, 2008, p. 39), sobretudo no tratamento

do tema da **morte** e das suas “imagens simbólicas” (*Idem*, p. 46) numa relação próxima com a obra de Soares dos Passos.

Em 2020, Florbela Espanca é definitivamente aceite como autora do Cânone da Literatura Portuguesa. No livro coletivo *O Cânone*, Anna M. Klobucka redige o verbete “Florbela Espanca”, no qual, analisando a fortuna crítica da sua obra e o labirinto de interpretações suscitadas, conclui que

a imbricação íntima, recorrente em Florbela, entre o exercício do amor e o exercício da escrita; o desenvolvimento proto-*queer* com que o poema manipula os códigos semânticos e míticos da identidade de género; e a vocação do sublime que assiste à progressão expansiva do poema até à estrondosa imagem final da Mãe todo-poderosa (...) os usos nada ortodoxos que Florbela faz (...) da metáfora maternal apontam na direção de teorizações femininas muito posteriores... (KOBLOCKA, 2020, p. 249)

sobretudo a “vocação do sublime, tão eloquentemente encarnada em ‘Crucificada’” indiciam a possibilidade de “vermos em Florbela a grande poet(is)a romântica que Portugal nunca teve” (*Idem*, p. 250). Dois anos antes, um soneto seu, “Volúpia”, fora incluído na antologia *Os cem melhores poemas portugueses dos últimos cem anos*, organizada pelo crítico literário José Mário Silva Silva, (SILVA, 2018, p. 121).

Com as referências de Seabra Pereira e o artigo de Anna M. Klobucka, que sintetizam e são resultado dos trabalhos anteriores de **Cláudia Pazos Alonso**, **Maria Lúcia Dal Farra** e Fabio Mario da Silva, entre outros, encerra-se, assim, o período crítico turbulento da obra de Florbela, constituído por diversos momentos e várias polémicas literárias e extraliterárias. Digamos que agora Florbela é uma autora como as outras, analisada segundo os sinais literários presentes na sua obra.

Historicamente, ao longo do século XX, a poesia de Florbela foi enredada em dois labirintos que a ultrapassavam e de certo modo a deformavam, ou, pelo menos a inclinavam hiperbolicamente num sentido exterior à sua poesia: 1. – o labirinto das representações culturais portuguesas, no qual Florbela sofre da condição inferior do estatuto da mulher ao longo do regime do Estado Novo, para lhe ser feita justiça após a instauração do regime democrático em 1974; 2. – o labirinto das sucessivas disputas hermenêuticas literárias, que ora acolhiam, ora diabolizavam a sua obra.

Do primeiro, nasce a imagem de Florbela como mulher angustiada, que a **dor**, o **sofrimento** e a desadaptação social convertem genialmente em poesia lírica, exprimindo as emoções prevaletentes na natureza feminina. Esta imagem é gravada de imediato após a sua morte, em 1930, tanto por **Guido Battelli** na primeira edição de **Charneca em Flor** como por Alfredo Reguengo. Desta representação de Florbela nasce uma visão romântica da sua existência e da sua poesia, totalmente alheada do Modernismo então prevaletente na cultura literária portuguesa. Escreve Reguengo: “Ela era uma princesa do

sonho” (REGUENGO, 1932, p. 05), escreveu com a dor do seu “sangue” (*Idem*, p. 06). Em 1936, Vítor Santos publica *A Paisagem Alentejana em Florbela Espanca*, Mário Beirão e Monsaraz, no qual uma visão romântica da vida de Florbela já se encontra totalmente delineada: é “uma insatisfeita, uma incompreendida”, sobretudo em matéria amorosa (SANTOS, 1936, p. 23); a sua poesia “mostra-nos a miséria do seu drama íntimo; ama a vida mas deseja a morte, quer amar mas não encontra quem realize o seu ideal (*Idem*, p. 27).

Estava criada a imagem romântica de Florbela que, conjugada com episódios da sua vida, nomeadamente os do seu nascimento ilegítimo e dos três casamentos, frutificará no que se designa pelo “mito” de Florbela Espanca. (cf., por exemplo, LEITE, 2018, pp. 21-23). Neste, a existência pessoal cruza-se e não raro sobrepõe-se à sua poesia; estuda-se a vida para se compreender os seus livros; destaca-se a hiperbolização anormal do sentimento, base da sua poesia; face à racionalidade, alega-se que, como mulher, possui um espírito livre (frequenta a universidade, vive sozinha em Lisboa), evidenciando costumes heterodoxos (frequenta cafés, fuma, escreve para jornais e revistas) e, neste sentido, ainda que sofrendo intimamente, manifesta alguma superioridade social, o que gera um coro de maledicências. O contínuo hermenêutico mulher-escritora-obra vai sendo reconfigurado década a década segundo ao quadro das representações culturais portuguesas (acrescido, como veremos, do quadro da evolução da crítica literária em Portugal). Maria Lúcia Dal Farra confessa no “Prefácio” a *Trocando Olhares* de Florbela (ESPANCA, 1994) ser muito difícil desligar totalmente a vida da autora da sua obra, já que Florbela faz da dor e do sofrimento existencial por si sentidos e sofridos matéria da sua poesia. Ao contrário, Custódia Pereira, em *Do Sentimento em Florbela Espanca*, ainda que siga a par e passo a transposição da vida para a obra, defende que Florbela suspende “o tempo castrador” (PEREIRA, 2005, p. 162) que lhe foi dado viver e que os poemas se constituíram como o meio por que aquele tempo foi superado. Como sujeito poético, Florbela reflete a vivência e os sentimentos do sujeito empírico e se entre ambos existe uma relação implícita, que não pode ser desprezada, a palavra poética assimila, transforma e depura semanticamente a vivência do sujeito empírico, prestando-lhe um sentido novo, um sentido teatralizado.

Em artigo de jornal, Herculano de Carvalho, logo em 1931, face ao escândalo da vida pessoal de Florbela, propõe dois critérios para análise de *Charneca em Flor*: o artístico, que elogia, e o moral, que condena. Neste mesmo ano, **António Ferro** elogia Florbela: “uma grande poetisa, uma poetisa-poeta” (FERRO, 1931 *apud* ALONSO, 1997, p. 203). António da Costa Leão, na década de 1940, em *Poetas do Sul. Bernardo Passos e Florbela Espanca* e segundo uma interpretação nacionalista e piedosa da poesia de Florbela, tenta resgatar a sua existência e a sua obra evidenciando que a autora,

embora fosse uma alma atormentada, sempre fora cristã. Em 1947, **Amélia Vilar**, em *O Drama de Florbela Espanca*, considera ser Florbela “a mais extraordinária poetisa do nosso tempo” (VILAR, 1947, p. 09), não lhe regateando encômios, mas considera igualmente, devido à sua forma de vida despreconceituada e às imagens escandalosas constantes de alguns dos seus poemas, ter a sua personalidade sofrido de uma patologia, inclusive hereditária por parte da mãe (que morreu aos 29 anos tendo a certidão de óbito registado “neurose” (*Idem*, p.16), dotando-a de um “temperamento inpetuoso, histérico, absorvente, exclusivista”, provocando-lhe “desvios” e anormalidades (*Idem*, p. 19), dominada por forças instintuais antagónicas de natureza patológica. A sua poesia teria nascido como expressão dessas patologias. Porventura, o último livro que retrata esta imagem de Florbela data de 1997, do padre jesuíta António Freire, professor na Faculdade de Filosofia de Braga, *O amor lusíada em Florbela Espanca*, relevando na vida da autora a sua fé cristã e negando, em concomitância, que ela se tenha suicidado (FREIRE, 1997, p. 18).

De certo modo, Florbela Espanca estava assim resgatada pela sociedade portuguesa de meados do século apoiante do Estado Novo: era uma excelente poetisa, mas não podia ser exemplo para outras mulheres porque tinha sido uma pessoa mentalmente doente. Este é o núcleo central da imagem de Florbela face aos quadros mentais do Estado Novo: uma mulher romântica, desequilibrada, incapaz de reprimir e esconder os seus desejos sensuais femininos. Como salienta Maria Lúcia Dal Farra, Florbela, foi o “anti-modelo do feminismo” para a visão do mundo religioso defendida pelo Estado Novo “ (DAL FARRA, 2002, p. 17). Neste mesmo estudo, Maria Lúcia Dal Farra evidencia que o **erotismo feminino** presente nos poemas de Florbela contribuiu fortemente para a denegação da sua obra (*Idem*, pp. 20-32 – cf. Dal Farra sobre o tema do **amor** em Florbela, DAL FARRA, 1995, pp. 39-52; sobre a integração de Florbela no feminismo português, cf. SILVA, 2013, pp. 196-201). Florbela, ela própria, tem consciência de não ser uma mulher “normal”, seguindo padrões comuns. Ela o diz:

Eu não sou em muitas coisas nada mulher; pouco de feminino tenho em quase todas as distrações da minha vida. Todas as ninharias pueris em que as mulheres se comprazem, toda a fina gentileza duns trabalhos de seda e oiro, as rendas, os bordados, a pintura, tudo isso que eu admiro e adoro em mãos de mulher, não se dão bem nas minhas, apenas talhadas para folhear livros, que são verdadeiramente os meus mais queridos amigos e os meus inseparáveis companheiros. (ESPANCA, 1986a, p. 169)

Face a este núcleo central, desenha-se, ao mesmo tempo, uma outra imagem social que pode ser designada por contramito: Florbela tinha sido uma mulher livre, que romperia a barreira dos preconceitos conservadores, nacionalistas e tradicionalistas da sociedade portuguesa patriarcal. Em síntese,

alguns sonetos são vistos como libertinos, expressão de uma espécie de *Don Juan* feminina, outros recolhem a tradição portuguesa da mulher sofrida, inferior ao homem, esmagada pela sociedade, vivência comum à mulher urbana, popular, esposa, mãe, dona de casa. Como Dal Farra regista, Florbela, após a sua morte, “é constituída, involuntariamente, como herdeira política para a reativação de grupos feministas dissolvidos pelo Estado Novo logo em 1926” (DAL FARRA, 1996, p. XII). Porém, Florbela não se mostrou entusiasmada com os ideais da República, não por motivos políticos, mas pela situação social e política catastrófica e pela conturbada vivência nas ruas (ESPANCA, 1986b, p. 29).

Se, após a sua morte, Florbela sofre o vilipêndio de uma sociedade conservadora, e a sua obra é jogada existencialmente para a margem dos bons costumes pelas elites do Estado Novo, do ponto de vista literário a sua obra, que ganhara a afeição de um público popular, é igualmente esmagada pelas elites intelectuais e académicas, com as exceções de **Jorge de Sena**, que considera Florbela a transposição poética da complexidade do mundo feminino no seio de uma sociedade incapaz de compreender aquela complexidade (SENA, 1946), **José Régio**, que considera a obra de Florbela a expressão poética de um caso humano (RÉGIO, 1998, p. 12), e **Vitorino Nemésio**, mais preso ao valor da “comoção estética” do que às vicissitudes da existência (NEMÉSIO, 1979).

As elites do regime político preferem a leitura da obra de **Virgínia Victorino**, escritora então consagrada com o livro *Namoradas*, que, entre 1929 e 1943, sofre 14 edições, autora igualmente com peças representadas no principal teatro de Lisboa e convidada para trabalhar na emissora de rádio oficial do Estado Novo (cf. AA. VV., 2009). Representavam ambas os dois tipos de mulher portuguesa: Florbela, a leviana, a desassisada, a rebelde; Virgínia, a polida, a sensata, a integrada. Guido Battelli, em 1931, publica os primeiros estudos sobre Florbela, colando a obra à biografia, adulterando de tal modo a correspondência, diz Dal Farra, que a apresenta como católica, mulher ortodoxa dotada de fé, sem evidência de culpa ou de remorso aquando da sua morte. (DAL FARRA, 1996, pp. XVIII-XIX). Em 1947, o mito social e cultural, já formado, como vimos, encontrava-se consolidado: “Florbela, a mensageira do sentimento, foi bem a encarnação histórica da mulher portuguesa de tradições gloriosas, quer na dor, quer na alegria, na saudade e no amor” (MENDES, 1947, p. 11); “A estrada da vida foi para a autora um calvário. Tudo lhe foi adverso. Só sofrem doridamente as super-almas (*Idem*, p. 13); em compensação da realidade, “Florbela Espanca foi uma “catedral de sonho” (*Ibidem*); mereceu talvez o perdão de Deus” (*Idem*, p. 15). De um lado, espelha-se a tensão entre a imagem de uma mulher “imoral”, leviana; de outro, autora de uma poesia romântica de qualidade.

A biografia de Florbela Espanca publicada em 1979 por **Agustina Bessa-Luís** vem prestar forte consistência à segunda vertente do mito de Florbela. Agustina intenta situar Florbela no seio da sua família, evidenciando como esta era de raiz perversa: o pai vive com a esposa legítima e, noutra casa, tem uma amante, **Antónia Lobo**, mãe dos seus dois filhos (Florbela e **Apeles Espanca**), que, porém, são educados por **Mariana Inglesa**, a esposa. Depois, abandonado pela amante e divorciado de Mariana, transforma a criada de casa, **Henriqueta Pinto de Almeida**, em sua nova amante, com a qual casará após a morte de ex-esposa. De certo modo, Florbela cresce sob o império de duas mães, Mariana, a mãe moralista, e Antónia, a mãe imoralista. Mais tarde, conviverá com uma terceira mãe, Henriqueta. Por isso, Agustina classifica a personalidade de Florbela como de “degenerescência, tão comum aos artistas”, igualmente de “psicose” melancólica (BESSA-LUÍS, 1979, p. 27): “O neurótico, se é um introvertido, liga-se firmemente a uma conduta fictícia. Essa conduta fictícia é, para Florbela, a da amorosa” (*Idem*, p. 24). Agustina valoriza os dois campos do mito Florbela, mas estima mais o estético, abrindo uma nova compreensão das obras de Florbela:

Falar de coisas do mundo sem espírito conduz aos planos do Governo e à inteligência tecnocrática. Hoje, há dois tipos de sociedade: aquela em que não é bom viver, mas que conserva uma certa dose de espírito, traduzido nalgum tipo de ideal [Florbela]; e aquele em que se vive agradavelmente, mas em que o espírito se torna conformista e apenas se exhibe em trocadilhos mais ou menos estéreis. Muita coisa de que se tem dito de Florbela, está marcada por essa ausência de espírito que reduz toda a estruturada realidade a uma dimensão mesquinha, semelhante a um estado de pânico. (*Idem*, pp. 148-149)

Diferença abissal face ao Estado Novo – Agustina compreende, explica e não condena, como se Florbela, movida pelo “ideal” não pudesse ter tido outra vida. O labirinto literário é mais complexo. Com efeito, se Florbela passa ao lado do primeiro Modernismo cultivando uma poesia neorromântica e saudosista, a sua poesia é recuperada por José Régio, o grande autor e teórico do segundo Modernismo e criador (com João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca) da revista *Presença* (1927 – 1940). Em texto avulso de 1944, publicado em livro em 1964, Régio aplica a Florbela a sua teoria estética expresionista, que recusa tanto a “literatura livresca” (retórica, eloquente à século XIX) quanto a visão social objectiva como ponto de partida para se atingir o coração estético da obra literária. Considera Florbela um caso singular de grande poetisa: “Florbela é a expressão poética de um caso humano”, e feminino, “as mulheres [possuem um] talento vocabular e métrico para talharem um soneto como quem talha um vestido, ou bordam imagens como quem borda missanga” (RÉGIO, 1980, p. 12).

De certo modo, elogiada por José Régio e eminentemente lírica, a obra de Florbela Espanca segue por arrasto a crítica posterior que a *Presença* e Régio sofrem das novas gerações poéticas a partir das décadas de 1950 e 1960. Sobreretudo da nova vertente poética portuguesa, nascida nos anos 1950, em

torno de António Ramos Rosa (1924 – 2013), diretor das revistas *Árvore* (1951/1953), *Cassiopeia* (1955) e *Cadernos do Meio-Dia* (1958/1960), que intelectualiza a inspiração poética, atribuindo a esta um valor ontológico, minimizando as obras emotivas e existenciais como a de Florbela. Ainda na década de 1950, David Mourão-Ferreira, poeta e professor universitário, classifica a revista *A Águia* (Teixeira de Pascoaes e o Saudosismo lusitano) como de tendência “rural”, “rústica” e a *Presença* como “provincial”, enquanto *Orpheu* seria urbano e moderna (“Caracterização da “presença” ou as Definições Involuntárias”, revista *Tetracórnio* (dir. José-Augusto França, fevereiro de 1955) (FERREIRA, 1977). Na década de 1960, nasce o movimento “Poesia 61” (Gastão Cruz, Fiamé Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge, outros), que prossegue a intelectualização da literatura num sentido anti-discursivo e anti-lírico. Em 1960, culminando esta vertente de crítica literária, Eduardo Lourenço publica no jornal *O Comércio do Porto*, o artigo “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo Português”, cujas consequências foram tão controversas que o próprio autor decidiu posteriormente apor um ponto de interrogação ao título. Neste texto, Lourenço considera não existir uma continuidade poética entre *Orpheu* e *Presença*, tendo esta remontado à tradição lírica portuguesa e, portanto, no campo da hermenêutica, assumido uma posição “contrarrevolucionária” face à “revolução” (a instauração do Modernismo) de *Orpheu* (LOURENÇO, 1974). Como se constata, Régio torna-se o diabo negro da poesia portuguesa a partir da década de 1950, e Florbela, com idêntica poesia lírica, embora de âmbito feminino, é arrastada pelo descrédito (injusto) da obra de Régio. Se os jovens poetas e críticos das décadas de 1950 e 1960 não admiravam a poesia de Régio, cumulada de lírica, provinciana, antiquada, menos ainda admirariam a de Florbela, embora pudessem venerar o seu pendor existencial de mulher livre.

Em 1944, no alvor do neorrealismo, **Manuel da Fonseca**, poeta vinculado a esta corrente de literatura de expressão social, dedica um poema a Florbela, “Para um poema a Florbela” (FONSECA, 1984, pp. 134-144), e, em 1949, Eugénio de Andrade, poeta sem vinculação a uma corrente específica, dedica-lhe um texto, “Na varanda de Florbela” (ANDRADE, 1980, p. 267). Em 1961, assinado por Urbano Tavares Rodrigues, a poesia de Florbela é elogiada num verbete do *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira e Galega*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho, o mais completo dicionário de literatura publicado até àquela data. Assim, contra o desagrado das elites sociais, regista-se um cortejo de poetas e críticos que elogiam Florbela: Nemésio, Régio, Sena, Manuel da Fonseca, Eugénio de Andrade, Urbano Tavares Rodrigues. Seis autores de tendências literárias diferentes convergem na admiração a Florbela Espanca. Outros, no período entre as décadas de 1950 e 1980, cultivando uma poesia de natureza mais intelectual e ontológica e menos sentimental, não admiram Florbela Espanca. Contra este voluntário silêncio

sobre a poesia de Florbela, levantar-se-á, em 1981, **Natália Correia** e, em 1994, Joaquim Manuel Magalhães.

Atravessando e cortando com a dupla imagem da obra de Florbela, Natália Correia, outra grande poetisa, publica, em 1981, um importante prefácio, “A Diva”, à edição de Florbela Espanca do **Diário do Último Ano**. Vinculando a sua obra, não ao Romantismo tardio e ultrapassado, não à defesa e imposição de uma identidade social feminina oprimida pelo masculino em tempos em que era proibido fazê-lo, mas à assunção de um permanente paradigma arquetípico feminino, seja na vida existencial, seja no simbolismo poético, como se Florbela, rompendo barreiras sociais e mentais, tivesse encarnado o arcano do feminino. Este prefácio marca todos os estudos académicos posteriores que integram a vida e a obra de Florbela na mitologia de tradição histórica femininista. Neste sentido, Helena Vasconcelos Nascimento integra a obra de Florbela nos mitos judaico-cristãos de Eva e Lilith, cruzando-os com o mito de “Soror-poetisa” (Mariana Alcoforado), “altiva e isolada do mundo (NASCIMENTO, 2016). Do mesmo modo, mas segundo uma perspectiva clássica, **Zina Bellodi**, analisa a obra de Florbela cruzando o discurso retórico (fundamentado na *Poética* de Aristóteles), evidenciando assim uma dupla escrita, igualmente trabalhada por Cláudia Pazos Alonso: a construção de uma “imagem de si” e o discurso que a refuta, como se fosse um discurso do “outro”. Da tensão dialética entre os dois discursos é construída a poesia de Florbela. A este nível, analisado do ponto de vista retórica, acresce o estudo de um nível “psicológico” (SILVA, 1993, p. 04), para o qual a autora convoca os conceitos de “consciente”, “consciente individual” e “consciente coletivo, o “arquetipo” (*Idem*, pp. 06-07).

Em 1994, no centenário do nascimento de Florbela, o **Grupo Pró-Évora** organizou nesta cidade um conjunto de conferências sobre a sua obra, de que já ressalta-se a de Nuno Júdice. Salienta-se agora a de Joaquim Manuel Magalhães, então professor na Faculdade de Letras de Lisboa, cujo texto da conferência foi publicado no seu livro *Rima Pobre* (1999), que se evidencia, historicamente, como uma chamada de atenção para o limbo a que as recentes gerações literárias, nas últimas “três décadas”, tinham jogado a obra de Florbela. É quase um grito de revolta:

Com Florbela Espanca, todos já alguma vez sentiram, pelo menos todos os que de algum modo estão ligados à vontade de falar sobre literatura, esta situação estranha de estar perante um dos poetas portugueses mais lidos, e um dos poetas portugueses de quem se tem mais (até certo ponto), como direi... vergonha de falar. Há uma espécie de pudor em dizer que se gosta dela, ou de pudor em dizer que ela representa um papel central na poesia deste século. (MAGALHÃES, 2012, p. 188)

Na mesma página, o autor focaliza temporalmente o seu pensamento: “E acontece que Florbela definitivamente não era, nem é, um poeta que se possa, seja de que modo for, aliar às convenções que, para os modos de

pensamento de há três décadas, instituíam a poesia do século XX. Ela é, por excelência, uma acumulação de *falhas* em relação a essa convenção” (*Idem*, 190). “... todos os processos inovantes transmitidos do século XIX – monólogo dramático, persistente impessoalização lírica, técnicas citacionais, insistentes alusões, rarefacção discursiva – como que são predominantemente ignorados” (*Ibidem*) por Florbela, que opta por uma segunda vertente do Romantismo: “Aquele em que o domínio acentuado do artificialismo retórico e prosódico é descurado; em que obstinadamente se deixa influenciar por obras muito reconhecidas no tempo, do passado imediato” (*Ibidem*).

Assim, a sua poesia dificilmente deixa de ser pensada como fácil, ausente de qualquer força de versatilidade, tecnicamente anacronizante, excessivamente presa aos ritmos já típicos do decassílabo e da sua organização estrita e passadista em sonetos, desses apenas assentes em esquemas prosódicos monocordicamente repetitivos. Esquecemo-nos de que essa monótona simplicidade seja o seu principal efeito de captação, que pode residir aí uma das intensidades pelas quais a linguagem exige ser chamada poesia. (*Ibidem*)

Florbela é, assim, resgatada – com fundamento – da insinuação de ser autora de uma poesia fácil, simples, que fala a linguagem das pessoas, e integrada numa vertente legítima da história da poesia portuguesa do século XX, a que escapa

à conversão da poesia portuguesa a uma quase exclusiva tradição [modernista, orfaica]: a tradição da não-identidade do sujeito e de quem escreve, a tradição do fingimento, a tradição da multiplicidade daquilo a que chamamos heteronímias, a divulgação desse ímpeto que se centra na *Orpheu* [feita] pela *Presença* e a necessidade política de exacerbação de temáticas de caráter ideológico. (...) E o que há em Florbela neste contexto? Há apenas falha. Tudo isto falha em Florbela. Não está lá. Falha a alusão, falha a aflição da identidade, falha a sobreposição do ideológico, a sua poesia parece ser uma orgia de falhas. (*Idem*: 193)

Para além do livro de Joaquim Manuel Magalhães, publicado em 1999, **Adília Lopes**, a mais provocadora e desconcertante poetisa portuguesa viva e um dos mais importantes poetisas da nova geração, autora de versos aparentemente fora de toda a literatura tradicional, publicou o pequeno livro *Florbela Espanca Espanca*, onde glosou, escandalosamente, o conhecido soneto de Florbela “Amar”, com o verso “Eu quero foder foder...”. Constituiu, de certa maneira, a penetração da poesia de Florbela entre uma geração de novos e jovens leitores (Adília Lopes, 1999).

Em 2007, o poeta português Amadeu Baptista publica o livro *Outros Domínios (Clamor para Florbela Espanca)* (Prémio Literário Florbela Espanca, Câmara Municipal de **Vila Viçosa**, 2007). O primeiro título evidencia tratar de “domínios” não patentes nos habituais temas da poesia portuguesa, trata-se de um diálogo poético muito bem conseguido com a vida e a obra de Florbela.

Em novembro de 2020, **Ana Cristina Silva** reedita o seu romance *Bela* nos 90 anos da morte de Florbela Espanca, lançado em 2005. Em **Portugal**, é o melhor romance sobre a vida desta autora, ombreando sem favor com a sua biografia (romanceada) da autoria de Agustina-Bessa-Luís lançada em 1979. Com efeito, Ana Cristina Silva oferece-nos um belíssimo e real retrato de Florbela, cruzamento de um lirismo à flor da pele, um contínuo terramoto de emoções, com a assunção do tragidismo que foi a sua existência, desde o nascimento até ao suicídio no dia do seu aniversário, com 36 anos.

Nenhum outro escritor português foi tão teatralmente dramatizado quanto Florbela: **Augusto Sobral**, **Hélia Correia**, **António Cândido Franco** e Odette Branco publicaram peças sobre a sua vida e obra nos últimos trinta anos.

Augusto Sobral escreveu *Bela-Calígula. Impromptu Teatral*. Nas suas peças, Augusto Sobral, arquiteto, uma dos dramaturgos mais intelectualizados surgidos na cena teatral portuguesa a partir da década de 1960, desenvolve uma “exploração das ambiguidades referenciais” (FADDA, 2001, p. 23), unindo o mito de Florbela ao mito de Calígula. Mito e Poder estatuem-se como o horizonte dramatúrgico de Sobral. Com efeito, o mito biográfico das personagens desloca-se para uma interpelação e interrogação sobre o Poder e para a “carga simbólica” das personagens (*Idem*, p. 24). Neste sentido, inspirada na leitura da peça *Calígula* (1938) de Albert Camus, em *Bela-Calígula* Sobral experimenta os limites do Poder, Calígula como personagem do poder político, elevado a tirania, Florbela como limite do poder familiar, individual e existencial: o incesto (pelo menos como desejo) de Florbela por Apeles, seu irmão, e o **suicídio**. Em síntese, segundo Maria Cristina Cruz, em *Bela em Palco: imagens de Florbela Espanca na dramaturgia portuguesa*, *Bela-Calígula* instaura no palco uma “forte tensão teatral, um (des)encontro de personagens, de momentos históricos, de universos psicológicos, de textos” (CRUZ, 2008, p. 59), desenvolvida a partir de “mito-biografias que se entrelaçam pelos fios do incesto, do suicídio e da megalomania” (CRUZ, 2008, p. 60)”, jogando na representação entre os limites do poder (Calígula) e vulnerabilidade (Florbela).

Em 1991, Hélia Correia, conhecida escritora portuguesa abundantemente premiada, publica a peça *Florbela*. É uma Florbela existencial, mulher comum, que se depara com a Guia, uma personagem provocadora, antagonista e hostil. A Guia é assim descrita na didascália: “(...) uma mulher idosa, ou sem idade, claramente inumana, esquálida, sinistra. Dá-nos a impressão da beleza, da sabedoria e da intransigência. Deve ter a androgenia dos anjos, porque é um anjo, e a memória do feminino...” (CORREIA, 1991, p. 61). Florbela é assim desenhada, na peça de Hélia Correia, segundo o **imaginário** da mitologia greco-romana ou, como refere Maria Cristina Cruz, é confrontada com as “máscaras mitológicas” da história do feminino da Europa Ocidental (CRUZ,

2008, p. 91). É este subtexto que anima o que Jonas Leite considera esta peça uma “(des)mitificação” de Florbela. Em suma, “a peça de Hélia desaciona o imaginário mítico que circula em torno da imagem de Florbela, dismantelando, a cada investida da Guia, a senda do mito erigido a partir da escritora. (LEITE, 2018, pp. 87-88).

A *Primeira Morte de Florbela Espanca*, de António Cândido Franco, “drama mágico”, é publicada em 1999. Transfere a representação para o pós-morte da autora, julgada por um conjunto de santos e doutores da Igreja Católica (os “juízes celestiais”), condenando-a às penas do inferno, de modo semelhante à condenação social que tinha sido feita pelos seus representantes na terra. Entre os “juízes” encontra-se um “janota”, o diabo (FRANCO, 1999, p. 53). Florbela defende-se, mas não consegue o perdão. É-lhe concedido um recurso. São chamados Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, doutores da igreja, que confirmam as acusações e a condenação. Florbela apela à Virgem Maria e a Maria Madalena, esta não vem e a primeira repete a sentença. Já não há apelo, Florbela é condenada às penas do inferno por toda a eternidade. Florbela protesta, surge inesperadamente um psicopombo, e a nova existência de Florbela ganha uma dimensão existencial exemplar (CRUZ, 2008, p. 111), que Cristina Cruz sintetiza muito bem: Florbela reivindica

o direito ao livre arbítrio, enfatizando o valor das obras e a centralidade ética da intenção na ponderação dos atos. Torna-se, assim [Florbela], porta-voz de um ideal de santidade próximo de uma espiritualidade neo-franciscanista, esteada em valores evangélicos intemporais – a bondade caritativa, a abolição das diferenças sociais e a apologia do amor por todas as criaturas, animais incluídos. (CRUZ, 2008, p. 107)

Em 2018, Odette Branco publica na Bélgica, a peça *Florbela. La Soeur du Rêve*, com importante prefácio de Maria Graciete Besse, professora na Universidade Sorbonne IV, tematizando “a paisagem psíquica de Florbela. A sua peça, escreve-se no Prefácio, “constitui-se em torno de um corpo solitário, no limiar da morte, num duplo movimento que restitui, de um lado, certas presenças do passado para melhor as apagar, e, do outro, o peso de uma falta inelutável que não pode solucionar senão na morte” (BRANCO, 2018, p. 12).

Bibliografia

- AA. VV, (org. LOPES, Óscar, et alii.), *A Planície e o Abismo*, Atas do Congresso sobre Florbela Espanca, Évora, Vega, 1997.
- AA. VV., *Catálogo de Face a Face. Florbela Espanca / Virgínia Victorino*, ed. Galeria de Exposições do Mosteiro de Alcobaça, Alcobaça, 2009.
- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

ANDRADE, Eugénio de, *Poesia e Prosa*. 1949 – 1979, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980.

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

BRANCO, Odette, *Florbela*. La Soeur du Rêve, Bruxelles, Ed. Orpheu. Livraria Portuguesa e Galega, 2018.

CORREIA, Natália, A Diva, prefácio à edição de Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, Vendas Novas, Bertrand, 1981.

CRUZ, Maria Cristina, *Bela em Palco: imagens de Florbela Espanca na dramaturgia portuguesa*, Aveiro, Universidade de Aveiro, texto policopiado, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia Dal, O amor na poesia de Florbela Espanca, in PAIVA; José Rodrigues de (org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela, *Cartas. Obras Completas*, vol. V, org. Rui Guedes Lisboa, Dom Quixote, 1986a.

ESPANCA, Florbela, *Cartas. Obras Completas*, vol. VI, org. Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986b.

ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, 29ª edição, ed. e prefácio de José Régio, Venda Nova, Bertrand 1998.

ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto*. Contos, cartas, diário, estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.

ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, organização, notas e fixação do texto por Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2015.

FADDA, Sebastiana, O teatro e os seus múltiplos, in SOBRAL, Augusto, *Teatro*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

FERREIRA, David Mourão, *Presença da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977.

FERREIRA José Gomes, *A Memória das Palavras e o Gosto de Falar de Mim*, Lisboa, Portugaláia, 1965.

FRANCO, António Cândido, *A Primeira Morte de Florbela Espanca*, Famalicão, Quasi Edições, 1999.

FONSECA, Manuel da, *Obra Poética*, Lisboa, Caminho, 1984.

FREIRE, António, *O amor lusíada em Florbela Espanca*, Vale Cambra, Edições Municipais de Vale de Cambra, 1997.

JÚDICE, Nuno, A linguagem poética de Florbela Espanca, in AA. VV., *Conferências nas Comemorações 1º Centenário de Florbela Espanca*, Évora, Grupo Pró-Évora Edições, 1996.

JUNQUEIRA, Renata, *Florbela Espanca: Uma estética da teatralidade*, São Paulo, UNESP, 2003.

KLOBUCKA, Anna M., Florbela Espanca, in FEIJÓ, António M.; FIGUEIREDO, João R.; TAMEN, Miguel, (Orgs.), *O Cânone*, Lisboa, Tinta da China, 2020.

LEÃO, António da Costa, *Poetas do Sul*. Bernardo Passos e Florbela Espanca, Lisboa, Portugaláia, s/d.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza, *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, tese, Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2018.

LOPES, Adília, *Florbela Espanca Espanca*, posfácio de Osvaldo Manuel Silvestre Lisboa, Black Son Editores, 1999.

LOPES, Óscar; SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto. Porto Editora, s/d.

LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974.

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho, *Obra de Florbela Espanca na perspectiva da estética da recepção*, São Paulo, Edi – Bluche, 2010.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Rima Pobre*, Lisboa, Ed. Presença, 1999.

MAGALHÃES, Manuel, Posfácio, in ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, Lisboa, Relógio d'Água, 2012.

MENDES, Amílcar, *Florbela Espanca, Soror Saudade*, Braga, Livraria Editora, 1947.

MURTA, Jacqueline, *As Máscaras Simbólicas e Intertextuais em Florbela Espanca*, Lisboa, Universidade Nova, 2008.

NASCIMENTO, Helena Vasconcelos, *Por uma Estética Trágica: os desdobramentos do feminino na poesia de Florbela Espanca*, São Paulo, Liberars, 2016.

NEMÉSIO, Vitorino, *A Arte de Escrever* (composição, sensibilidade, atitude e crítica), sep. O Instituto, vol. 76, 4ª série, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1928.

NEMÉSIO, Vitorino, *Florbela*, in NEMÉSIO, Vitorino, *Conhecimento de Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

PEREIRA, Custódia, *Do Sentimento em Florbela Espanca*, dissertação, Lisboa, Universidade Aberta, 2005.

PEREIRA, José Carlos Seabra, Prefácio, ESPANCA, Florbela, in *Obras Completas de Florbela Espanca*, organização de Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1992.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *As Literaturas em Língua Portuguesa* (Das origens aos nossos dias), Lisboa, Gradiva, 2019.

RÉGIO, José, *Florbela*, in RÉGIO, José, *Ensaio de Interpretação Crítica*, Porto, Brasília Editora, 1980.

REQUENGO, Alfredo, *Florbela Espanca. Ensaio Crítico*, sep. do jornal *Aurora do Lima*, Ponte de Lima, n. 96, de 09 de dezembro, 1932.

RODRIGUES, Urbano Tavares, *Florbela Espanca*, in COELHO, Jacinto do Prado (Org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega, Estilística Literária*, vol I, Porto, Figueirinhas, 1984.

ROSA, António Ramos, *Poesia, liberdade livre*, Lisboa, Livraria Moraes, 1962.

ROSA, António Ramos, *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*, Lisboa, Editora Arcádia, 1979.

SANTOS, Vítor, *A Paisagem Alentejana em Florbela Espanca*, Mário Beirão e Monsaraz, Lisboa, Ed. de autor, 1936.

SENA, Jorge de, *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*, ed. facsimilada da conferência de 1946, Porto, Biblioteca dos Fenianos, 1946.

SILVA, Ana Cristina, *Bela*, Lisboa, Bertrand, 2020.

SILVA, Fabio Mario da, *Da Metacrítica à Psicanálise: a angústia do eu lírico na poesia de Florbela Espanca*, João Pessoa, Ideia, 2009.

SILVA, Fabio Mario da, *Cânone Literário e Estereótipos Femininos: Casos Problemáticos de Escritoras Portuguesas*, tese, Évora, Universidade de Évora, 2013.

SILVA, José Mário, (Org.), *Os cem melhores poemas portugueses dos últimos cem anos*, Lisboa, Companhia das Letras, 2018.

SILVA, Zina Bellodi, *Discurso do outro e imagem de si em Florbela Espanca*, São Paulo, Universidade Júlio Mesquita Filho, 1993.

TEIXEIRA, António Braz, Prefácio, in SOBRAL, Augusto, *Teatro*, vol. 2, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

VILAR, Amélia, *O Drama de Florbela Espanca*, Porto, Ed. Costa Carregal, 1947.

Miguel Real

LAGE, MÁRIO

Mário Pereira Lage nasce a 14-1-1893 na freguesia de São Geraldo de Loivos, em Chaves (Distrito de Vila Real), formando-se em Medicina na Universidade do **Porto**, e iniciando a carreira como médico militar, desde quando nomeado Alferes Miliciano Médico. Em 1916, em setembro, é colocado no 3º Grupo de Companhias de Saúde e, em outubro, já se encontra como Guarda-Mor da Saúde. Em 18-1-1917, embarca para a França, integrando o Corpo Expedicionário Português, para participar da **Primeira Guerra Mundial**, de onde regressa em 1919, com a Medalha da Vitória. Torna-se, então, Médico Municipal em Ovar, em 05-9-1919 e, no dia 25-3-1920, toma posse como Tenente-Médico do Destacamento de Artilharia do Porto, situado no Castelo da Foz – quase na mesma altura em que **Florbelas Espanca** e **António Guimarães** chegam para viver no dito Quartel da Guarda Nacional Republicana. Lage deixa o cargo de Médico Municipal e é nomeado, em 22-11-1920, Sub-Delegado de Saúde em **Matosinhos**. Pede dispensa da GNR em 31-7-1922, aparentemente por ter-se desentendido com António Guimarães em fevereiro de 1922, sendo que no início desse ano Florbela parte para **Lisboa** com Guimarães, para ali residirem. Consta, também, que durante novembro de 1923, na estada da poetisa em Gonça, em casa dos cunhados, ela teria recebido o médico Mário Lage como o profissional que lhe diagnostica uma colite. Nesta altura, este, de médico municipal de Ovar, tornara-se Sub-Delegado da Saúde em Matosinhos. Um mês depois, em dezembro, em carta a seu irmão **Apeles**, (29-12-1923), Florbela confessa que há dois anos tem vivido um “calvário”, e informa que está se divorciando do segundo marido António Marques Guimarães “para me casar novamente”. Que “há dois anos lutei em vão por fugir a um amor que estava a encher-me toda, e este que eu encontrei agora orgulho-me dele pois é um ser único, como eu esperava encontrar, enfim, na vida”.

Deveras, em janeiro de 1924, ela muda-se para a casa do irmão e da cunhada de Mário Lage, em Esmoriz (Ovar), onde também viviam ele e seus pais. Nesta quadra, em 04-4-1924, António Guimarães está entrando com pedido de divórcio contra Florbela em Lisboa, por abandono de lar e ofensa por injúrias graves. As testemunhas serão Joaquim José d’Andrade (sogro de Manuel, irmão de Guimarães), Alfredo Lopes (casado com Lena, irmã de **Milburgas Ferreira**, a Buja, amiga de infância de Florbela). Em 23-6-1925 é decretado o divórcio na 6ª. Vara Cível da Comarca de Lisboa, 1º. Ofício. Mário Lage casa-se com Florbela Espanca na Conservatória do Registo Civil de Matosinhos, em 16-10-1925, e, quatro meses depois, na Igreja do Bom Jesus, da mesma cidade, no dia 29-10 do mesmo ano – é o primeiro e único

casamento religioso da poetisa. **Agustina Bessa-Luís** reflete sobre a posição elevada da família Lage: o sogro de Florbela é vereador na Câmara, os cunhados são ricos, os sobrinhos encantadores, “esta cangalhada toda” (como o diz a poetisa) deixam-na “entregue a uma vaga de retraimento”. Florbela tomaria consciência, com clareza, do caráter ilegítimo do seu nascimento, dos seus passos em falso e das suas “vulgaridades opiniosas”.

Ainda em 1925, a poetisa publica na revista **Europa**, dirigida por **Judith Teixeira**. Sua madrastra e madrinha **Mariana Inglesa**, que vinha doente há tempos, falece em dezembro desse ano e, logo no final desse mês, morre a noiva de Apeles (Maria Augusta Teixeira de Vasconcelos), para grande angústia do irmão, que escreve a Florbela comunicando-lhe a decisão de se matar. O casal está vivendo, desde junho de 1926, em Matosinhos (Porto), em casa dos sogros de Florbela (Rua 1º. de Dezembro, 552), e é ali que, durante todo o mês de setembro, ela acolherá o irmão para distraí-lo do seu feto. Ela trabalha como tradutora para a Figueirinhas do Porto a partir dessa data e, em 1927, também traduz para a Civilização do Porto. Colabora no *D. Nuno de Vila Viçosa* e não encontra editor para o livro pronto: **Charneca em Flor**. Florbela prepara um volume de **contos** – **O Dominó Preto**. Mas em 06-6-1927, Apeles mergulha para sempre no Tejo com o hidroavião *Harriot 33* que comandava, quatro dias após a visita da irmã a sua casa em Lisboa, justamente para tentar demovê-lo daquele desígnio. Florbela, agora completamente inconformada e mais uma vez desesperada, se joga na escrita de um livro de contos a ele dedicado – **As Máscaras do Destino**.

Em 30-6-1927, Lage deixa as funções de Sub-Delegado de Saúde de Matosinhos para ser integrado na 1ª. Companhia de Saúde. Em janeiro de 1928, a poetisa já tem pronto o livro ao irmão. A sua relação com o marido está periclitante: **Rui Guedes**, no seu *Acerca de Florbela*, insinua que Lage teria tido tanto um passado quanto um presente muito suspeitos que, uma vez descobertos por Florbela, teriam provocado nela o efeito de uma visão amarga sobre o objetivo do casamento de ambos que, em verdade, não passaria de um escudo para desviar a atenção sobre o comportamento de Lage. A poetisa vai descansar no Hotel do Seixoso (Lixa). Consta que em julho desse ano, ela se apaixonaria por Luís Maria Cabral (Porto, 05-5-1888 – 01-12-1939), médico, notável pianista e organista – e teria tentado suicídio com soporíferos. Ela está doente, definhando; supostamente, tanto pela perda do irmão quanto pelas decepções amorosas. Em maio de 1929, em Lisboa, Florbela teria procurado o diretor de **cinema** Jorge Brum do Canto (Lisboa 10-2-1910 – 07-2-1994) para candidatar-se ao elenco de *Dança dos Paroxismos* – não tendo obtido o papel. Segue de férias para Pedras Salgadas e para o Hotel da Torre (Entre-os-Rios), onde é publicado um poema seu em homenagem ao grupo que a acolheu, em que, pateticamente, ela conclama a todos que retornem no ano que vem. De todos, certamente ela não poderia comparecer

por estar morta. Enceta o seu **Diário** em 11-1-1930, colabora no **Portugal Feminino** e na revista *Civilização*, e em julho inicia a correspondência com **Guido Battelli**, que irá conhecê-la pessoalmente em Matosinhos quando se encontram em casa da poetisa, em setembro, a amiga Maria Helena Calás Lopes (cunhada de Buja - Milburges Teixeira) e os seus dois filhos pequenos Maria Luísa e José Pedro. Em outubro, teria se apaixonado por **Ângelo Cesar** (Resende 04-3-1900 – Porto, 12-7-1972), poeta, advogado, posteriormente deputado fascista de União Nacional e dirigente do Futebol Clube do Porto (Dragões). Segundo Agustina, a paixão final por Ângelo César, que converte o problema do amor em lógica absoluta, torna-lhe a vida impossível. A partir de então, Florbela entraria num processo de paralisia hística, em que a **morte** se exerce enquanto opção passiva. De maneira que, em seguida, ela tenta novo **suicídio**, e Lage chama o colega Dr. Eduardo Torres para vir tratar da esposa.

Agustina observa que Florbela se dava mal com os sogros em casa de quem morava (embora tenham sido os padrinhos do seu casamento religioso), e sobretudo, com o pai de Lage que, na velhice (ele falece em setembro de 1930), sofria de esclerose, o que se tornara um transtorno na vida familiar de então. E que “perante Mário Lage, compreensivo até o absurdo, e que julga converter a mulher à sua própria despersonalização através dos silêncios sem censura, ela encontra-se mais do que nunca desprotegida. A sua agressividade, ponto de contacto com o real, fica inibida; excepto a agressividade contra si própria.” Sobre a morte de Florbela em 08-12-1930, Agustina interroga-se, dentre diversas hipóteses, se a condescendência do marido e médico Lage, que ela descreve “como um homem bom, mais tolerante do que firme”, não teria sido responsável por deixar ao alcance da mulher os barbitúricos com que ela se mataria. Não se entende, por exemplo, por que razão ele telefonaria, de imediato, aos amigos, para anunciar, com voz metálica e indiferente, mais como um “agente funerário” que como um marido desesperado, o suicídio dela. É bizarro também que, no atestado de óbito, assinado pelo carpinteiro Manuel Alves de Souza, e não por ele, conste que a causa da morte tenha sido “edema pulmonar”. Agustina também reclama de que ele nunca lhe financiou nenhuma edição dos poemas, mas “depois que Florbela morre, aparece como proprietário de toda a sua obra poética e rubrica todos os exemplares das edições”. Além disso, segundo testemunhos, aquando da apresentação de João Villaret num recital em Matosinhos, este, subitamente, na presença de Mário Lage, resolve dizer um poema de Florbela – ao qual o viúvo, “imóvel”, ouviu “sem um estremecimento, como se assistisse à autópsia dum desconhecido”. Em 1931, Lage deposita parte do espólio de Florbela, na intenção de fundar a Casa-Museu Florbela Espanca, a **José Emídio Amaro**, assim como também oferece algumas pertenças da poetisa à Biblioteca

Pública Municipal de Matosinhos e ao seu sogro **João Maria Espanca**. O fato é que, na ocasião da exumação do corpo da mulher, em maio de 1964, Lage, por ingenuidade, por magnanimidade (sic!), ou por desprezo ou indiferença pelas memórias da mulher – ou por um pendor de dividi-la com muitos – ascede, aos amigos de Florbela, que escolham algumas lembrancinhas das ossadas e dos cabelos de Florbela. Ou seja: parte daquilo que restara de Florbela acabou, no Cemitério de Sendim, em Matosinhos, à mercê dos ditos amigos, de maneira que a Florbela enterrada em Vila Viçosa conta com muito pouco de si no seu túmulo. Algumas de tais espantosas “amostras” fazem parte, hoje, do espólio do **Grupo Amigos de Vila Viçosa** porque, certamente, alguns dos arrependidos solicitantes resolveram ali depositá-las. Em 1931, o ano seguinte à morte da mulher, Lage se casa com Maria Antonieta Castilho, natural de Lousada, viúva do Engenheiro Lúcio Magalhães – tanto a viúva quanto o finado foram amigos de Florbela. Passa por vários lugares da administração de saúde nos Portos Marítimos, de Leixões e da Zona Norte, viaja pela Espanha e pela Alemanha. E falece em Santo Ildefonso (Porto), em 13-9-1967.

Bibliografia

- AMARO, José Emídio; ABELHO, Azinhal, *Cartas de Florbela Espanca*, Lisboa 1952.
BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
DAL FARRA, Maria Lúcia, estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Perdidamente: Correspondência Amorosa 1920-1925*, estudos de Maria Lúcia Dal Farra, prefácio de Inês Pedrosa, Porto, Quasi/Câmara Municipal de Matosinhos, 2008.
DAVID, Celestino, *O romance de Florbela Espanca*, Évora, Edições Nazareth, 1949.
ESPANCA, Florbela, *Cartas (1923-1930)*, Obras Completas de Florbela Espanca, vol. VI, organização de Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
FERNÁNDEZ, José Carlos, *A Vida e a Alma de uma Poetisa*, Lisboa, Nova Acrópole, 2011.
GUEDES, Rui, *Acerca de Florbela*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
RODRIGUES, Lopes, *Nótulas florbelianas*, Matosinhos, Papelaria e Tipografia Leixões, 1956.
SOMBRIÓ, Carlos, *Florbela Espanca*, Figueira da Foz, Ed. Homo, 1948.

Maria Lúcia Dal Farra

LEITURAS LITERÁRIAS DE FLORBELA ESPANCA

Florbela Espanca lutou por ser distinta e por chegar a ser uma boa poetisa. A sua cultura é ampla, se a comparamos com a maior parte das mulheres do seu tempo. Manifestou um gosto precoce pela leitura, estava tremendamente interessada por conhecer novos autores e novos livros. Em **Évora**, frequentava a Biblioteca Pública e há registo de que pediu ali para consultar vários livros: em 1911 - *O lírio do Vale* de Balzac, *Os três Mosqueteiros* de Alexandre Dumas, *Amor de Salvação* de Camilo Castelo Branco, *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas, *A morte de D. João* de Guerra Junqueiro. Em 1913, pede a obra de Teófilo Braga, *Garrett e o Romantismo*, e *Miniaturas* de Gonçalves Crespo. Em 1917, pede para consultar *Os Maias* de Eça de Queirós. Descobrimos a sua predilecção pela leitura e pelos autores nas **cartas**, nos **contos** e na obra **poética**. Abre o **Livro de “Sóror Saudade”** com duas composições dos autores **Américo Durão** e o simbolista belga Maeterlink. Começa o **Livro de Mágoas** com duas **epígrafes** de dois autores simbolistas. Uma de **Eugénio de Castro**, referida à necessidade de procurar a beleza, já que a vida é um punhado de areia ressecada e uma sombra que passa; já a segunda é de autoria de **Paul Verlaine**, autor por quem em várias ocasiões manifesta um grande gosto.

Por sua vez, **Guido Battelli** foi uma boa fonte de informação para Florbela sobre mulheres poetisas e sobre autores importantíssimos como Rubén Darío, citado como epígrafe em **Charneca em Flor**, que também apresenta um verso de **Camões** como abertura para uma sessão de dez sonetos. Florbela afirma que gosta imenso da poesia de Rubén Darío e manifesta ter lido *Cantos de Vida y Esperanza*.

Há um conjunto de livros em francês que pertenceu a poetisa e hoje integra o espólio de propriedade do **Grupo Amigos de Vila Viçosa**. Tais volumes indiciam o gosot da escritora pela literatura francesa. São eles: *Crapotte*, de Henry Duvernois, *Fleur d'ombre*, de Charles Foley, *L'amour est mon péché, par l'auteur de Amitié amoureuse*, *La maison morte*, de Henry Bordeaux, *La romance de Joconde*, de M. Alanic, *Le coeur est le même*, de André Lichtenberger, *L'Europe Galante*, de Paul Morand, *Le mal d'aimer*, de Henry Ardel, *Le meilleur ami*, de René Boylesve, *Le pain blanc*, de Lucie Delarue-Mardrus, *Le pardon prémature*, de André Corthis, *Le soleil dans la geôle*, de Victor Margueritte, *Les poupées se cassent*, de Pierre Villetard, *Les ruines en fleur*, de Guy Chantepleure, *Mademoiselle Don Quixotte*, de Philippe Maquet, *Morte la bête*, de Henri Duvernois, *Noblesse Américaine*, de Pierre de Coulevain, *Rédemption*, de André Lichtenberger, *Une nièce d'Amérique*, de M. Maryan. Formavam também parte da sua biblioteca as traduções de obras francesas para o

português feitas por ela para a Livraria Civilização na Biblioteca do Lar: *Mademoiselle de la ferté*, de Pierre Benoit, *A ilha azul*, de Georges Thiery, *Dois noivados*, de Champol, *Dona Quichota*, de Georges de Peyrebrune, *O canto do cisne*, de Jean Thiery, *O castelo dos noivos*, de Claude Saint-Jean, *O romance da Felicidade*, de Jean Rameau, *O segredo de Solange*, de M. Maryan, *O segredo do marido*, de M. Maryan. E também a tradução da obra de Palacio Valdés, de espanhol para português, *Maximina: romance da actualidade*.

Alguns contos de Florbela foram feitos à imitação destas traduções e do conjunto de livros em francês da sua biblioteca, muitas deles romances sentimentais de estilo róseo que tanto êxito tinham no público burguês, bem como a influência do japonismo no tratamento da **natureza** e nas descrições de ambientes com objectos e flores exóticas. A literatura e as línguas de outros países entusiasmavam Florbela. O ideal para ela é ler as obras na língua original, porque a tradução é já outra obra, um mal necessário. Florbela é amante das línguas, chegando mesmo a utilizar várias. A que melhor conhecia era a língua francesa. Do inglês devia saber bastante pois dava aulas desta língua. Afirma conhecer o espanhol, língua de que fez a tradução da obra de Palacio Valdés. O italiano é uma língua da qual manifesta gostar muito e que busca conhecer melhor quando estabelece relações com Battelli, muito embora lhe diga, em carta, que o que pretende, então, é “desaprender”.

Também de propriedade do Grupo Amigos de Vila Viçosa é uma versão de André Reis da obra do italiano, prémio Nobel, Josué Carducci, *As fontes do Clitumno*, que Reis ofereceu a Florbela. O Grupo ainda possui um manuscrito com transcrições que foram recolhidas nos últimos anos da vida de Florbela, textos de diferentes autores que Florbela devia conhecer e que lhe interessavam, a maior parte está em francês: Kessel, Cosima Wagner, Emerson, Duvernois (autor que cita várias vezes), Loti, Jacob Wasserman, Paul de Geraldty, Gerard d'Houville, Mauriac, Merejhorvsky, George Sand, Balzac, Guy de Portalès, Colette.

Comprova-se que a cultura literária de Florbela não é insignificante. Os autores que conhece vão desde os portugueses até aos autores franceses, ingleses, italianos, espanhóis, americanos, e alemães, constituindo uma lista bastante longa. Entre os autores estrangeiros, destacam os franceses que, portanto, ela lia no original. Entre os escritores que cita estão: Jules Verne, Flaubert, Anatole France, Verlaine, Samain, Victor Hugo, Balzac, Alexandre Dumas, Pierre Loti, Kessel, Bordeaux, Boylesve, Mauriac, Colette, George Sand, Victor Marguerite, Paul Morand. Da literatura inglesa afirma conhecer pouco, mas cita Oscar Wilde, autor que incorpora muitas tendências estéticas dos pré-rafaelitas, que ela pôde assumir, como o seu lema “back to nature”, ou a concepção floral da mulher. Conhece autores americanos de língua inglesa como Mark Twain e Allan Poe, autor citado por todos os simbolistas

portugueses pelo influxo decisivo que teve na literatura universal. Manifesta conhecer directamente vários escritores italianos como Virgílio, chegando a outros por meio de Battelli: Dante, Leopardi, o simbolista Gabrielle d'Annunzio, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Os autores de língua castelhana que cita são Rubén Darío, que conhece por Battelli, e que lhe causou uma profunda impressão, Juana de Ibarbourou, Santa Teresa e Cervantes, de quem cita o *D. Quixote*, e Palacio Valdés.

O sentimento de **dor** e de **sofrimento** amoroso na poesia florbiana remonta às cantigas medievais. A experiência erótica na sua poesia está intimamente unida com o misticismo. Outros escritores europeus que conhece são Goethe e Wassermann. Os autores portugueses vão desde Camões até **Fernanda de Castro** (contemporânea sua e seguramente rival em amores), passando por Guerra Junqueiro, Júlio Dantas, **António Nobre** (o mais admirado de todos), Júlio Dinis, Eugénio de Castro, Correia de Oliveira, Fialho de Almeida, Camilo Castelo Branco, **Raul Proença**, José Duro e Antero de Figueiredo. Não chega a referir autores contemporâneos muito importantes, como os artistas rebeldes de *Orpheu* e *Portugal Futurista*, nem de Pascoais, nem dos poetas ligados ao **Saudosismo**. Conhece Silva Pinto, citando, em carta, um trecho deste autor acerca do enterro de Cesário Verde, autor que Florbela já tinha manifestado conhecer. A lista completa-se com Eça de Queirós, Gonçalves Crespo e Teófilo Braga.

Para Florbela, a poesia triste, a poesia que faz chorar, é a melhor e a mais bela, coincidindo com os decadentistas e com os românticos, ao considerar que a força criadora está intimamente unida ao sofrimento; nesta linha estaria uma parte da poesia de Eugénio de Castro. Mas o poeta predilecto de Florbela é António Nobre de quem fala e a quem se dirige em vários poemas. A obra poética de Florbela parte da tradição popular oral representada na quadra, da que fala com entusiasmo, à utilização do soneto, que será o seu molde definitivo, entrando na tradição culta. **Azinhah Abelho** e **José Emídio Amaro** referem as preferências de Florbela pela leitura de escritores russos e das páginas do autor português Raul Brandão, nos últimos anos da sua vida. Para Florbela, Fialho é um dos melhores intérpretes da terra alentejana, a terra brava que tão presente está na sua obra. Florbela tinha uma cultura linguística e literária nada corrente. E além de se manifestar como uma amante da leitura, manifesta também o seu sentido crítico, valorizando a evolução dos autores e criticando o que não é, na sua opinião, literatura. Na configuração da obra florbiana, muitos destes autores e leituras exerceram uma influência directa ou indirecta, mas Florbela apresenta-se como uma individualidade original, isolada, alheia a quaisquer movimentos e participando das características de muitos. Nas suas preferências poéticas, manifesta gosto pelos escritores simbolistas e nas suas impressões exprime a preferência por um certo modo simbolista, enquanto fala da insuficiência da

linguagem, das relações entre ideia e forma, imaginação e realidade, e da necessidade de sugestão, postulando uma abertura para o vago e o misterioso nessa arte de sugerir e não dizer; neste sentido, Florbela propõe também uma leitura empenhada num acto de descoberta do próprio “eu”, o qual, mais que uma exigência estética, é uma exigência da vida e do meio que o rodeia, onde Florbela tinha que lutar para poder sobreviver tal e como era.

Não faltam na obra florbeliana tendências avançadas do século XX, que se manifestam na importância que dá aos estados inconscientes e irracionais na criação poética, coisa que a iguala aos movimentos da vanguarda. Os seus sonetos são contemporâneos da revolução do *Orpheu*, mas o **modernismo** não afectou a sua poesia porque nunca se propôs fazer uma poesia de vanguarda, ainda que tivesse compartilhado com os seus membros o problema da personalidade, e um certo escamoteio da mesma. Florbela, como ser humano e sobretudo como mulher, encontrando-se numa situação de debilidade e de discriminação, também tomou como um acto de defesa a ficção para poder sobreviver, camuflando-se: é **Sóror Saudade**, Charneca em Flor, poetisa, princesa exilada, freira, mulher fatal, amante pecadora; todos estes disfarces, uns bem acolhidos pela moral burguesa e outros criticados, são retalhos do seu verdadeiro ser múltiplo e muitas vezes contraditório. A atitude vital de Florbela não é monolítica. Toda a sua obra e o seu estilo são feitos, como ela mesma, mediante uma pugna de contrários: a obra como manifestação da vida e de um caso humano **feminino** lutando com o gosto pela estética; a atitude intimista de confissão em luta com os desejos de contenção; o desejo de manifestar-se lutando com o desejo de esconder-se; a atitude vitalista e pagã a lutar com uma atitude de procura metafísica do além; o espírito decadente em luta com o **hedonismo**; o pensamento existencial em confrontação com um pensamento das essências. Contradições que são também, muitas, do novo século XX que começava e que manifestam a íntima relação entre a mulher-artista e a obra, entre a forma e o conteúdo, entre a vida e a literatura. Florbela oscila entre tendências de finais de século e tendências avançadas do século XX, e abre tendências novas na construção de um discurso literário feminino com todos os problemas e contradições que isto implicava.

Bibliografia

ABELHO, Azinhal; AMARO, José Emídio, *Evocação lírica de Florbela Espanca*: cartas de Florbela Espanca, Lisboa, Gráfica Boa Nova, 1949.
DAL FARRA, Maria Lúcia; FRANCO, António Cândido; SILVA, Fabio Mario; VILELA, Ana Luísa (Orgs.), *Callipole Revista de Cultura*, Florbela Espanca – o espólio de um mito, número especial, Lisboa, Edições Colibri/Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2012.
DELGADO CORRAL, Concepción, *Florbela Espanca. Asa no ar, erva no chão*, Chaves, Edição Tartaruga, 2005.

ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, Lisboa, Tipografia Maurício, 1919.
ESPANCA, Florbela, *Livro de “Sóror Saudade”*, Lisboa, Comp. e imp. A Americana, 1923.
ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931.
ESPANCA, Florbela, *Cartas (1906-1922)*, obras Completas de Florbela Espanca, vol. V, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, actualização e regularização do texto por Luiz Fagundes Duarte, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
ESPANCA, Florbela, *Cartas (1923-1930)*: obras Completas de Florbela Espanca, vol. VI, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, actualização e regularização do texto por Luiz Fagundes Duarte, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
LOPES, Óscar, et al., *A planície e o abismo*, actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994, Évora, Vega, 1997.

Concepción Delgado Corral

LISBOA

A relação de **Florbel Espanca** com Lisboa estabelece a cidade como uma espécie de epicentro à volta do qual ela flutua sem nunca realmente se entregar. Tendo habitado, por diversas razões, em várias cidades portuguesas (**Vila Viçosa, Évora, Matosinhos** etc.), volta amiúde à capital portuguesa, algumas vezes vivendo lá, outras apenas para estar com o seu irmão **Apeles** ou para visitar amigos. Este movimento de translação é inevitável, pois Lisboa, como capital, é o centro cultural e literário para onde tudo e todos convergem. A cidade de Lisboa em final dos anos 10 e início da década de 1920, que é a altura em que Florbela a conhece e vivencia, é o reflexo de um país em transformação. Viviam-se o regime republicano com a sucessão de governos e de presidentes, pautada por uma instabilidade política que se manifestava em conflitos de rua testemunhados algumas vezes pela escritora. Não obstante, esta é a década também dos “loucos anos 20”, dos jazzclubs, das noites infundáveis do Maxime (instalado no Palácio da Foz, aos Restauradores), da mudança ousada no guarda-roupa **feminino**, de uma liberdade que florescia em diversos campos. Eis senão que, em 1926, acontece o golpe militar de 28 de maio, que instaura a ditadura militar e ceifa muita da liberdade que florescia. A primeira vez que Florbela visita Lisboa acontece em outubro de 1910, apenas alguns dias depois e por isso ainda experimentando a euforia da Implantação da **República**, e fica hospedada no Hotel Francfort, na Rua de Santa Justa, segundo um postal que envia a seu pai. Em 1917, ainda casada com o seu primeiro marido, **Alberto Moutinho**, entra na **Faculdade de Direito de Lisboa** que, naquela altura, estava situada no Campo Mártires da Pátria, no edifício que alberga hoje a Embaixada da Alemanha. Escreve várias vezes sobre a **memória** dos seus tempos de estudante, do edifício da faculdade e dos seus jardins, que diz não desejar voltar por já não serem os mesmos, nem o jardim, nem mesmo ela própria. A publicação do seu primeiro livro, **Livro de Mágoas**, também está inabalavelmente ligado à cidade de Lisboa e a este período universitário. Publicado em 1919 pela mão do escritor e editor **Raul Proença**, apesar de ser uma ilustre desconhecida, obtém uma boa receção do público lisboeta, principalmente no meio literário.

Com o seu casamento acusando algum desgaste e encantada pela vida boémia de Lisboa, Florbela decide divorciar-se de Alberto Moutinho, divórcio que se concretiza oficialmente a 30 de abril de 1921, já estando envolvida – mesmo durante o seu primeiro casamento – com a sua grande paixão arrebatadora, o alferes da Guarda Nacional Republicana, **António Guimarães**, com quem vive em Lisboa, a partir de 1922, no nº 24 da Rua Josefa de Óbidos, na Graça. É durante a sua relação com António Guimarães que Florbela

experiencia mais a vida lisboeta. No volume que reúne as **cartas** trocadas entre os dois amantes (DAL FARRA, 2008) lê-se muitos dos passeios que a escritora dava pela cidade, principalmente pela zona da Baixa, onde se encontrava a livraria Portugália, da qual era cliente assídua: “Eu fui ao dentista na Avenida, ao Dr. Antunes dos Santos, à Portugália, à perfumaria Balsemão, a uma casa de luvas, ao Grandela e ao Chiado” (ESPANCA, 2008, p. 95). Por outro lado, estas cartas também dão conta das suas aventuras com António Guimarães quando a relação dos dois ainda era segredo – visto ela ainda ser casada com o primeiro marido. Uma das formas que tinham de se encontrar sem ser vistos era apanharem o mesmo elétrico e percorrer toda a linha, na viagem de ida e volta, para assim conseguirem conversar. No referido volume, existe uma série de bilhetes alusivos a essas viagens “ilícitas”, como é exemplo o trecho abaixo, com data de 07 de março de 1920:

Lembrava-me para te falar, irmos ao Lumiar e a Benfica e voltar outra vez. No elétrico falaríamos; e uma vez não teremos talvez a pouca sorte de encontrar alguém conhecido. Visto que tanto me queres dizer experimentemos por uma vez semelhante processo que não é nada bom. (ESPANCA, 2008, p. 88)

Entre 1921 e 1922 foi internada na Casa de Saúde de Benfica, devido aos episódios de depressão de que sofria frequentemente. O seu segundo livro, **Livro de “Sóror Saudade”** (e último que publica em vida), é lançado a 1º de janeiro de 1923, numa altura em que Florbela ainda vive em Lisboa. Será também na troca de correspondência com o seu irmão Apeles que se tem uma ideia do seu quotidiano social na cidade de Lisboa. Em cartas trocadas durante o ano de 1923, a poetisa conta, entre outros eventos, de um almoço no Lumiar, na quinta que a amiga “Buja” (pseudónimo de **Milburgês Ferreira**, sua amiga íntima) havia acabado de comprar. Fala também das reuniões sociais noturnas em casa do amigo comum “Plantier”. Numa outra carta, fala sobre o quotidiano em Lisboa, em como vai muitas vezes à Baixa, mas, dececionada, não encontra ninguém conhecido. Fala no regresso de “Buja” a Lisboa, no dia 17 de outubro, e num chá comemorativo do acontecimento em casa da D. Anica. De assinalar também, em termos de toponímia, a Rua Florbela Espanca, inaugurada em 1948 (Edital de 19 de julho), no Bairro de Alvalade, em Lisboa, freguesia que homenageia também outras mulheres escritoras da mesma forma.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
DAL FARRA, Maria Lúcia, “De Florbela para Pessoa, com amor”, in *Pessoa Plural*: 07 (P./ Spring), 2015, pp. 116-131.
ESPANCA, Florbela, *Cartas* (1923-1930), organização de Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

ESPANCA, Florbela, *Perdidamente* - Correspondência Amorosa (1920-1925), apresentação, organização, fixação de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, prefácio de Inês Pedrosa, Matosinhos, Quasi/Câmara Municipal de Matosinhos, 2008.

GARÇÃO, João, “Raúl Proença, leitor e crítico de Florbela Espanca”, in *Triplov*, 2006, disponível em <http://triplov.com/poesia/joao_garcao/2006/Raul-e-Florbela.htm>.

GUEDES, Rui, *Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

SILVA, Fabio Mario da, “Florbela Espanca (Florbela D’Alma da Conceição Espanca)”, in ESTEVES, João; CASTRO, Zília Osório (Dir.), *Feminae*. Dicionário Contemporâneo, Lisboa, Ed. Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género (CIG), 2013.

Rosa Maria Fina

LIVRO DE MÁGOAS

A obra poética de **Florbela Espanca** traz uma interlocução constante com o universo da **dor** e a composição do *Livro de Mágoas* não poderia ser diferente. Esta obra literária consegue retratar a posição de Florbela diante da vida que é de profunda tristeza. Dirigindo-se aos leitores, ela convoca aqueles que são atormentados pela dor, porque apenas eles serão capazes de compreender seu estado anímico e de se identificar com seu **sofrimento**. Eis como Florbela apresenta a obra: “Livro de Mágoas... Dores... Ansiedades!/ Livro de Sombras... Névoas e Saudades!” (ESPANCA, 1996). A composição do *Livro de Mágoas* se apresenta num tom melancólico bem ao estilo, segundo **Cláudia Pazos Alonso**, do pessimismo do *fin de siècle*. Dos trinta e dois poemas (em sua versão final) do livro, vamos encontrar onze em que a palavra dor se associa à mágoa, à amargura e às lágrimas. Justamente por isso, Alonso afirma que “a impressão inicial que se desprende do livro é que o mundo de Florbela é povoado pelo sofrimento e pelos seus derivados: a escuridão e a solidão” (ALONSO, 1997). O *Livro de Mágoas* é isto: um livro feito de dor e sofrimento, de intermináveis lamentos, testemunhando uma “vida amarga e tormentosa”, tal como diz Florbela no poema “Pequenina”. **Maria Lúcia Dal Farra** aponta que:

A dor é, nos escritos de Florbela Espanca, tanto em prosa quanto em verso, um dos ingredientes mais íntimos e, de certeza, uma recorrência muito poderosa, o leitmotiv mais tocante. Todavia, não insufla apenas a sua obra: é componente patético de sua própria vida... (DAL FARRA, 2002)

A dor a que se alude neste livro é uma dor da alma e deriva de um sujeito que sofre tanto pelo **amor** quanto pela sua falta. Em diversos poemas, Florbela se mostra como uma poetisa romântica e “o seu sofrimento é descrito duma forma que o torna claramente *feminino*, ligando-o ao amor” (ALONSO, 1977). Florbela parece enlaçada pela afinidade entre amar e sofrer e sua insistência em falar do amor e da dor atestam um desencanto com a existência, tal como alude em seu poema “Eu”: “Alma de Luto sempre incompreendida”. A **saudade** do que foi perdido se transforma em sua escrita num estado agônico. A dor de existir foi magistralmente exemplificada pelo *Livro de Mágoas* que aponta também uma predisposição para a **melancolia**, pois transparece em alguns poemas uma expressão apática, revelando um permanente descontentamento e desinteresse pela vida, bem como uma exacerbada autocrítica e autorrecreimações, presentes nos estados melancólicos. Dal Farra fala “de uma melancolia produtiva, de uma tristeza que desafia a indiferença e a abulia. Daí que a dor de ser mulher seja,

heraldicamente, para Florbela, o seu brasão, a sua bandeira de guerra” (DAL FARRA, 2002). Florbela, neste livro, encena o confronto do sujeito com suas dores e perdas, e aponta uma repetição queixosa, perpetuando assim um estado de desgosto. A tristeza reina imperativa e soberana no decorrer da obra. Os poemas são cantos de lamento e inconformismo diante das atribulações de sua vida angustiada. Nas entrelinhas de sua poesia, encontra-se a enunciação de um vazio que não cessa de aparecer, revelando assim a experiência de um ser que, por se ver como resto, transforma-se em um eu abjeto. A respeito do *Livro de Mágoas*, disse **Ana Luísa Vilela**:

Em suma: neste livro, a Dor – monstro interior, sombra noturna, sonho doirado ou flor miraculosa – encarna o apelo poético, visceral e feminino, sentido na morada do Ser (no seu corpo) como um destino inelutável, uma evidência física, uma vocação irreprimível. A Dor torna-se assim, o modo e o local de existência do sujeito. (VILELA, 2012)

Os poemas escritos no *Livro de Mágoas* precedem um período em que Florbela finaliza seus estudos no Liceu de **Évora** e então muda-se para **Lisboa**, onde se inscreve na **Faculdade de Direito de Lisboa**. O ingresso na universidade propiciou uma oportunidade de conviver com vários novos poetas, seus contemporâneos, que tiveram alguma influência na sua poesia. De acordo com Cláudia Pazos Alonso (1997), existem afinidades entre o *Livro de Mágoas* e obras de todos poetas com que Florbela manteve contato. São evidentes as influências literárias que absorveu de poetas como: **Américo Durão**, **João Botto de Carvalho**, José Gomes Ferreira, José Schmidt Rau e Vasco Camélier. Sofreu também influências francesas, como a do poeta **Paul Verlaine** e do norueguês Henrik Ibsen. Em 1918, pouco antes da publicação do *Livro de Mágoas*, Florbela Espanca viveu momentos difíceis, sofreu um aborto involuntário (tendo que interromper momentaneamente o curso) e também ocorreu sua separação do primeiro marido **Alberto Moutinho**.

Vale ressaltar que Florbela estabeleceu um diálogo com **Raul Proença**, intelectual e crítico literário, conceituado e influente, que teve grande importância na publicação de seu *Livro de Mágoas*. O contato com o republicano, bem como o seu parecer, foram determinantes para a seleção dos sonetos que vieram a ser publicados. Parte dos poemas pertencentes ao *Livro de Mágoas* foram escritos entre 1915 – 1917, período em que Florbela preparava seu primeiro manuscrito, **Trocando Olhares**, que abre com a seguinte dedicatória: “É só teu o meu livro; guarda-o bem;/ nele floresce o nosso casto amor/ Nascido nesse dia em que o destino/ Uniu o teu olhar a minha dor” (ESPANCA, 1996). Este livro já apontava seu percurso na dor e foi também fonte para elaboração dos poemas citados no *Livro de Mágoas* que, além de se tratar da primeira publicação, foi também o primeiro em que a poetisa empregou apenas o soneto.

Em vida, Florbela conseguiu editar tão somente dois livros, dentre estes, o *Livro de Mágoas*, que foi custeado pelo pai, com uma pequena tiragem de duzentos exemplares, em junho de 1919, pela Tipografia Mauricio de Lisboa, com as seguintes **dedicatórias**: “A meu Pai. Ao melhor amigo” e “A querida Alma irmã da minha. Ao meu irmão”.

Por fim, o referido livro foi bastante publicado em diversas coletâneas poéticas da poetisa. No entanto, isoladamente, foi publicado em 2012, pela Editorial Estampa de **Portugal**, apresentando uma rigorosa reconstituição do texto primitivo, encampada pelos pesquisadores Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva.

Bibliografia

ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

BARROS, Eliana Luíza dos Santos, *Florbela Espanca: laços de amor e dor*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2014.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: Um caso feminino e poético, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX-LVI.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela, a inconstitucional, in ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto* (contos, cartas, diário), São Paulo, Iluminuras, 2002, pp. 11-77.

ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, obras Completas de Florbela Espanca, organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Editorial Estampa, Lisboa. 2012.

QUINET, Antonio (org.), *Extravios do desejo: depressão e melancolia*, Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2002.

VILELA, Ana Luísa, “À flor das ondas, num lençol d’espuma!”: a dor aquática e crepuscular do *Livro de Mágoas* in ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, obras Completas de Florbela Espanca, organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Editorial Estampa, Lisboa. 2012, pp. 41-54.

Eliana Luíza dos Santos Barros

LIVRO DE “SÓROR SAUDADE”

No *Livro de “Sóror Saudade”*, **Florbela Espanca** explora a natureza da **saudade**. Neste, que é o seu segundo livro publicado em vida, Florbela adota o pseudônimo dado pelo amigo, o poeta **Américo Durão**, e compõe uma das *personas* poéticas mais expressivas das tantas Florbelas observadas em sua poesia. Dentre essas tantas figuras femininas, conforme analisou **Maria Lúcia Dal Farra** (1985), a **Sóror Saudade** liga-se de imediato a Soror Mariana Alcoforado que, com suas *Cartas Portuguesas*, provocou furor nos séculos XVII-XVIII pela intensidade dos relatos de **amor**, desejo e **saudade** de uma freira portuguesa por um oficial francês. Mas a **Sóror Saudade** de Florbela, apesar de igualmente apaixonada, como clamam os poemas do livro, dialoga também, e talvez mais precisamente, com uma tradição lírica medieval que encontra na ideia do amor cortês um mote poético. É nesta modalidade de amor, o mesmo das cantigas medievais dos trovadores, que Florbela situa a gênese da natureza da saudade, um elemento mítico e marcante para a cultura portuguesa. Nesse sentido, os poemas do *Livro de “Sóror Saudade”* buscam, na expressão da saudade, a máxima do amor promulgado pela tradição do amor cortês e relido pela ótica feminina de Florbela. O amor cortês, como analisou Denis de Rougemont (1988), em *O amor e o Ocidente*, é a expressão do mito do amor-paixão, desenvolvido na Idade Média na cultura ocidental e que encontrou nas Cantigas dos Trovadores a sua concretização. O amor cortês revela muito mais a paixão pela aventura de amar do que o sentimento de amor. Para Rougemont, o gosto do **sofrimento** dos trovadores que cantam um amor incapaz de ser realizado, demonstra que o importante no amor cortês é a aventura de amar, a paixão do amor. É por isso que a amada nas cantigas está sempre ausente, distante, o que impede a realização, consumação deste sentimento, e faz com que o cavaleiro (o trovador) permaneça na paixão, tornando a mulher (a dama) apenas um pretexto, um objeto do amor.

Na releitura dessa tradição realizada por Florbela Espanca, há tanto a ligação com as cantigas de amigo que, apesar do eu lírico **feminino**, eram cantadas por homens, quanto uma adaptação das cantigas de amor, já que essas são cantadas originalmente no eu masculino. Florbela assume esse eu lírico feminino das cantigas de amigo, personificando o seu *ethos*, assim como transpõe o sentimento das cantigas de amor para a voz feminina. O que se percebe nos poemas da poetisa e, principalmente no *Livro de “Sóror Saudade”*, é, justamente, a assunção deste “amor do amor”, a aventura de amar, muito mais do que o sentimento em si, já que na adaptação que faz da tradição trovadoresca, o amado, assim como nas cantigas, está sempre

ausente. Outra peculiaridade dessa releitura é essa relação com as cantigas de amigo, já que os estudos mais recentes apontam que essas cantigas foram realmente produzidas por mulheres, sendo depois “usurpadas” pela assinatura dos Trovadores, o que torna a influência na obra de Florbela relevante e contundente. A ligação com a tradição lírica medieval aponta também a singularidade da obra de Florbela que surge como poetisa no começo do século XX, em meio às manifestações que pregavam o sepultamento dos mitos portugueses na busca pela instauração da modernidade em **Portugal**. Para compreender essa relação que faz com que a poesia de Florbela seja singular no cenário português do começo do século XX, é preciso observar como a escritora elabora essa dialética entre a tradição e a modernidade. A reflexão de Octávio Paz (1984) sobre a modernidade dá a chave para refletir sobre tal elaboração. Paz compreendia que o moderno não tratava apenas de uma ruptura com os valores passados, mas continuação, pelo viés da recriação e do diálogo com os antecessores, desenvolvendo uma tradição da modernidade. É isto que Espanca elabora em sua estética, ao dialogar com a Lírica Medieval, como também com o ideal de amor em **Camões** e com as formas neoclássicas. A poesia de Espanca é célebre pelos sonetos que cantam o amor, mas não somente o amor enquanto sentimento, mas também a experiência de amar, como sugerem os versos de “Amar”! Desse modo, ao celebrar a experiência do amor cortês estabelece também um diálogo com a lírica de Camões. Amar é o principal objetivo e por isso deve ser cantado e celebrado. Nessa tradução do amor dos trovadores para o feminino em sua poesia, o eu lírico coloca o homem como “objeto”, pretexto para a experiência de amar. Assim, a poetisa faz uma releitura da lírica medieval pela perspectiva da modernidade: onde a mulher canta o seu amor cortês pelo amado que está distante. Nesse sentido, a poesia de Florbela encontra a modernidade não apenas na ruptura com o passado, mas no diálogo constante com a tradição. Espanca consegue explorar, de maneira moderna, a aventura de amar a partir da ótica feminina, reelaborando o que poderia ser lido como “típico sofrimento amoroso das mulheres” ao transformá-lo em destino comum da aventura que é o amor:

Que importa?...

Eu era a desdenhosa, a indif'erente.
Nunca sentira em mim o coração
Bater em violências de paixão
Como bate no peito à outra gente.

Agora, olhas-me tu altivamente,
Sem sombra de Desejo ou de emoção,
Enquanto a asa loira da ilusão
Dentro em mim se desdobra a um sol nascente.

Minha'alma, a pedra, transformou-se em fonte;
Como nascida em carinho monte
Toda ela é riso, e é frescura, e graça!

Nela refresca a boca um só instante...
Que importa?... Se o cansado viandante
Bebe em todas as fontes... quando passa?... (ESPANCA, 1996, p. 174)

Nesse poema do *Livro de “Sóror Saudade”*, o eu lírico parece não se importar com a dor da indiferença, já que a experiência de amar tornou sua alma *fonte*. A analogia com os elementos da **natureza** demonstra essa metamorfose do eu lírico em transformação pela aventura de amar. A mesma estratégia poética é repetida no livro em outros poemas, buscando trazer ao leitor a construção da natureza da saudade, principal elemento da aventura de amar, no diálogo que a autora faz com o amor cortês. Essa transmutação, a analogia com a natureza, comum também em outros livros de Espanca, que trazem este aspecto panteísta à sua obra, compõe a alma da sua *persona* poética, a Sóror Saudade. Esta *persona*, assim como outras de Espanca, revela o feminino em conexão com a paisagem, aludindo a ideia do senso comum, reelaborando-o em uma visão panteísta, mítica, que transpõe o *mito-mulher* ao corpo do poema:

Esfinge

Sou filha da charneca erma e selvagem.
Os giestais, por entre os rosmarinhos,
Abrindo os olhos d'oiro, p'los caminhos,
Desta minh'alma ardente são a imagem.

Embalado em mim um sonho vão, miragem:
Que tu e eu, em beijos e carinhos,
Eu a Charneca e tu o Sol, sozinhos,
Fôssemos um pedaço de paisagem!

E à noite, à hora doce da ansiedade
Ouviria da boca do luar
O De Profundis triste da saudade...

E à tua espera, enquanto o mundo dorme,
Ficaria, olhos quietos, a cismar...
Esfinge olhando a planície enorme... (ESPANCA, 1996, p. 185)

Desse modo, Florbela constrói, a partir do feminino mítico, a paisagem da natureza da saudade, metamorfoseando o *corpo-mulher* em *corpo-poema*. Assim, **tradição e modernidade** encontram-se, tanto em um diálogo que se relaciona com a tradição poética portuguesa a partir da influência do amor cortês, quanto na reconstrução da paisagem portuguesa que se torna *paisagem-mulher*, a saudade mítica portuguesa. No poema transcrito, a figura

da “esfinge” representa esta oscilação do feminino dividido entre natureza versus cultura, entre o mito e a realidade, entre o corpo-animal e a cabeça-humana. Em *Livro de “Sóror Saudade”* é a natureza do mito que é explorada: do feminino e da saudade.

Por fim, o *Livro de “Sóror Saudade”*, que foi publicado em janeiro de 1923, pela Tipografia A Americana de **Lisboa**, composto de 36 sonetos, tem sua gênese no projeto intitulado de ***Claustro das Quimeras*** e a edição foi custeada por **João Maria Espanca**, pai da poetisa. Recentemente, em 2021, Márcia Filipa Mendes da Silva Francisco elaborou uma edição crítica do *Livro de “Sóror Saudade”*, fruto do seu projeto de mestrado, na Universidade Nova de Lisboa.

Bibliografia

- ALCOFORADO, Sóror Mariana, *Cartas portuguesas*, Porto Alegre, L&PM, 2007.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A condição feminina na obra de Florbela Espanca, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 5, Campinas, Unicamp, 1985.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Poesia de Florbela Espanca*, Porto Alegre, L&PM, 2010.
- FRANCISCO, Márcia Filipa Mendes da Silva, *Edição Crítica do Livro de “Sóror Saudade” de Florbela Espanca*, trabalho de mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2021.
- PAZ, Octávio, *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- ROUGEMONT, Denis de, *O amor e o Ocidente*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1988.

Rafaella Cristina Alves Teotônio

LOBO, ANTÓNIA DA CONCEIÇÃO

Antónia da Conceição Lobo, conforme livro de registro número 04 da “Freguesia de Nossa Senhora da Conceição, Matriz de Vila Viçosa, concelho da mesma arquidiocese d’Évora” é a mãe natural de **Florbela Espanca**, como está posto no registro transcrito por António Alberto Gonçalves, Prior Colado da mesma freguesia. Deu a luz à Florbela em 1894. No ano de 1895, nos livros de batismo, conta nas folhas 19 (verso) e 20, “sob o numero quarenta e um (sic) um termo do teor seguinte: - Numero quarenta e um – FLOR BELLA, filha natural de Antónia da Conceição Lobo” (Cf. folha de transcrição do registro da poetisa). Conforme este mesmo documento, Antónia da Conceição Lobo era solteira e empregada na mesma freguesia no serviço doméstico. Com **João Maria Espanca** tem, além de Florbela, outro filho, **Apeles Espanca**, nascido em 1897 e que será o vínculo afetivo familiar mais querido da poetisa. A origem familiar de Antónia Lobo é pouco conhecida, mas sabemos, através do relato de Lélío Quaresma Lobo (via email, a João Bacelar Espanca), que Antónia da Conceição Lobo foi irmã de Domingos Pedro Lobo. **Agustina Bessa-Luís** (1984), em sua biografia romanceada, aponta para a hipótese de ter sido deixada na roda de um dos conventos que recolhiam recém-nascidos rejeitados, hipótese provavelmente recolhida por Agustina através de relatos orais. É nesse caminho que também refere Fabio Mario da Silva que, após entrevistas com alguns moradores de **Vila Viçosa**, ainda em 2006, recolheu informações de que a mãe de Florbela fora abandonada pelos pais, criada por uma senhora que trabalhava nos correios de Vila Viçosa e que lhe deu seu apelido, Lobo, passando, assim, a se chamar Antónia da Conceição Lobo. Agustina Bessa-Luís também afirma que João Maria Espanca “Já casado, põe casa a uma criada de servir, a exposta Antónia da Conceição Lobo, de quem tem dois filhos” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 13). Em seguida, aponta para o possível tempo de duração da vida extraconjugal do casal: “Os amores de João Maria com Antónia Lobo duram sete anos, possivelmente. Depois, separam-se os amantes, e Antónia sai de Vila Viçosa com outro homem; volta não muitos anos depois, para morrer numa cama de hospital, em 1908” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 15). Há, por parte de **Mariana Inglesa**, a esposa de João Maria Espanca, a aceitação dessa relação extraconjugal do marido com Antónia, e, seja pelo fato de não poder ter filhos, torna-se a madrinha de Florbela, criando-a em sua casa, situação essa passível de ser aceita socialmente, principalmente no interior de **Portugal**, no caso de mulheres estéreis. Para invulgar situação, Agustina Bessa-Luís acrescenta: “É mesmo de admitir que Antónia Lobo continuasse a amamentar a criança na casa da Rua da Corredoura, recebendo, no leito da Rua do Angerino, o pai Espanca” (BESSA-

LUÍS, 1984, p. 15). A data de nascimento da mãe de Florbela terá sido 1879. O ano em que morre, 1908, é o ano em que a família Espanca se muda de Vila Viçosa para **Évora**, para que a poetisa pudesse prosseguir os estudos. Sobre sua mãe, Florbela chega a revelar, numa das únicas cartas publicadas que cita a genitora, endereçada a **Guido Battelli**, em 27 de julho de 1930, o seguinte: “Minha mãe morreu com 29 anos duma doença que ninguém entendeu; a certidão de óbito diz ‘nevrose’” (ESPANCA, 1995, p. 192). Na obra de Florbela, há um poema intitulado “A Maior Tortura”, no qual faz uma referência à figura materna associada à mágoa, característica herdada como malogro poético: “A minha pobre Mãe tão branca e fria/ Deu-me a beber a Mágoa no seu leite!” (ESPANCA, 2012, p. 95).

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca*, 2.ª ed., Lisboa, Guimarães, 1984.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, Obras Completas de Florbela Espanca, vol. I, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, Eliana Barros, Ana Luísa Vilela, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário*, organização, introdução e notas de Rui Guedes, 2ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1995.
- ESPANCA, Florbela, registro de batismo, Vila Viçosa, 1985.
- SILVA, Fabio Mario da, Alma e vida: a trajetória biográfica de Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, São Paulo, Martin Claret, 2009, pp. 87-96.

Aldinida Meideiros

Ao longo dos oitenta anos que separam Adília Lopes de **Florbela Espanca** – se levarmos em consideração que o **Livro de Mágoas** foi publicado em 1919 e o livro de Adília Lopes, *Florbela Espanca espanca*, foi publicado em 1999 – a situação da mulher diante da ampla dominação masculina mudou significativamente, porém não o bastante para que todas as adversidades sofridas pelo sexo **feminino** estejam definitivamente resolvidas. Enfrentando os grandes preconceitos e aceitando os pequenos desafios cotidianos, Florbela e Adília se lançaram incansavelmente, cada uma à sua maneira, a uma evidente tarefa de desmonte da imagem feminina, questionando os papéis pré-estabelecidos e apontando para a condição, sempre árdua e desfavorável, da mulher em meio à sociedade patriarcal. Se, em sua época, Florbela Espanca chocou a sociedade ao expressar abertamente os seus desejos e a sua sexualidade, inclusive num momento em que muitas escritoras se viam obrigadas a utilizar pseudônimos masculinos, Adília Lopes, que já surge num cenário de mudanças ventiladas pelas lutas de cunho feministas, continua a se debater com os vários clichês dos quais as mulheres ainda não se libertaram, tais como os lugares-comuns que envolvem o *sex appeal*, os padrões de beleza e os modelos de comportamento. Utilizando-se de um viés irônico, Adília Lopes aponta, no livro *A mulher-a-dias*, publicado em 2002, para a discrepância entre os lugares ocupados pela “poetisa-fêmea” e pelo “poeta-macho”, construindo uma visão do embate entre os sexos da qual Florbela certamente não discordaria: “Sou um poeta-macho/ tenho um gabinete/ sou uma poetisa-fêmea/ escrevo na retrete/ Sou um poeta-macho/ sou um badalo/ sou uma poetisa-fêmea/ calo-me”. (LOPES, 2014, p. 461). Por outro lado, o jogo de palavras proposto por Adília no título de seu livro a partir do sobrenome de Florbela – *Florbela Espanca espanca* – pode ser pensado numa ampla chave de leitura. Anna Klobucka, no artigo “Spanking Florbela: Adília Lopes and a Genealogy of Feminist Parody in Portuguese Poetry”, recupera a carta (provavelmente) escrita por **Raul Proença**, um importante escritor e amigo do pai Florbela, que faz a seguinte consideração a respeito de seus versos:

Quanto à filha do Sr. Espanca não se pode dizer que espanque a poesia. Pelo contrário: tem bastante talento e promete. As composições que me enviou não são só verso, são também poesia na sua maior parte. Creio que dará alguma coisa se continuar e se se for purificando dos vícios inerentes aos principiantes. (PROENÇA apud KLOBUCKA, 2003, p. 190)

Se, na carta de Proença, o referido *não espancamento* é visto sob um viés positivo, algo como uma espécie de atestado do talento poético de Florbela, Adília Lopes, ao jogar com as palavras repetindo o sobrenome da

poetisa, faz saltar aos olhos a potência existente no ato de espancar – um gesto de rebeldia, contestação, transgressão – que, ao contrário do que sugere o remetente da carta, passa a adquirir um valor positivo. É por esse viés que Osvaldo Manuel Silvestre se aproxima do texto de Adília: “Trata-se sim de espancar a linguagem e os seus usos mais ou menos privados — digamos: os usos poéticos — os quais supõem sujeitos que por esses usos se julgam preservados da anonímia do capital linguístico na era da globalização” (SILVESTRE, 2001, p. 24). Porém, cabe notar que, diferentemente de Florbela, Adília lança mão de uma série de procedimentos que descartam o lirismo típico dos poemas de **amor**, o que faz com que a figura de Florbela ecoe de forma dissonante na poética adiliana: por um lado, Florbela encarna a forma tradicional dos sonetos amorosos que Adília se propõe a ultrapassar; por outro, funciona como um emblema da ousadia feminina. É bom lembrar que, posteriormente, Adília Lopes alterou o título do livro de *Florbela Espanca espanca* para *Versos verdes*, revelando, numa entrevista, o seu descontentamento com o mesmo: “Penso hoje que é um mau título. Era uma brincadeira com o nome da poetisa dos *Sonetos de amor*. Era só isso. Como não gosto de violência e como acho que a brincadeira tem pouca graça, não gosto hoje desse título” (LOPES, 2005). De fato, na edição de sua obra completa publicada em 2009, o livro já havia recebido o nome de *Versos Verdes*.

Mas não devemos pensar que esse caráter de ousadia e rebeldia seja um privilégio de Adília Lopes. Cada uma dessas duas poetisas foi, à sua época, e segundo os seus próprios meios, porta-voz de uma mensagem de inconformismo. Associando poesia e vida, ambas testemunharam a **dor** e o isolamento, experimentando “em sua própria pele, as reservas que são dirigidas à mulher que se quer em posição de igualdade junto ao parceiro masculino” (DAL FARRA, 1985, p. 111), como ressalta **Maria Lúcia Dal Farra** a respeito de Florbela. Assim, *O Livro de Mágoas* já apresenta desde o início essa atmosfera de **sofrimento**: “Este livro é de mágoas. Desgraçados/ Que no mundo passais, chorais ao lê-lo!” (ESPANCA, 1989, p. 37). Do mesmo modo, o poema de Adília “Eu quero foder foder/ achadamente” (LOPES, 2014, p. 374) dialoga diretamente com o soneto “Amar!”, de **Charneca em Flor** (1930) – “Eu quero amar, amar perdidamente!” (ESPANCA, 1989, p. 137). E se ambos investem num clima libertário – “Quem disser que se pode amar alguém/ Durante a vida inteira é porque mente!” (ESPANCA, 1989, p. 137) –, a liberdade pode significar também, em Adília, uma certa aceitação do sofrimento: “eu tenho o direito/ de estar triste.” (LOPES, 2014, p. 375). No entanto, essa valorização da tristeza não deve ser encarada como derrotismo, e sim como a possibilidade de descartar o sorriso forçado que as mulheres ostentaram, durante muito tempo, a contragosto. A aproximação entre Adília e Florbela passa, ainda, pelo diálogo com Mariana Alcoforado, como ressalta Clêuma de

Carvalho Magalhães (2018). O *Livro de “Sóror Saudade”*, publicado em 1923, apresenta um clima de intensidade passional muito próximo das *Cartas Portuguesas*, permeadas por sentimentos diversos de êxtase, desalento e furor, o que ocorre também no livro de Florbela, em que o lugar da mulher/amante se destaca contra o fundo opaco do conservadorismo: “Viver!... Beber o vento e o sol!... Erguer/ Ao céu os corações a palpitar! Deus fez os nossos braços pra prender,/ E a boca fez-se sangue pra beijar!” (ESPANCA, 1989, p. 108). Não menos provocativa é a imagem de Marianna que comparece nos versos de Adília, virando do avesso a postura romântica da freira portuguesa diante do seu amado Marquês de Chamilly: “Milly chéri/ tenho coisas/ para te dizer/ de viva voz/ cartas de amor/ nunca mais/ agora só escrevo/ cartas comerciais” (LOPES, 2014, p. 433).

Tal é a tarefa dessas duas poetisas que não têm ou tiveram medo de enfrentar as convenções de seu tempo, desafiando regras de conduta, valores morais e bons costumes, e com isso produzindo uma poesia que não cessa de nos fazer refletir acerca das inúmeras lutas que as mulheres travam no seu dia a dia, pois “a revolução/ não se faz/ nas praças/ nem nos palácios/ (...)/ a revolução/ faz-se na casa de banho/ da casa/ da escola/ do trabalho” (LOPES, 2014, p. 374). Afinal, muitas são as conquistas que ainda precisam ser feitas para que as mulheres possam circular definitivamente fora das grandes esferas do poder patriarcal.

Bibliografia

- DAL FARRA, Maria Lúcia, “A condição feminina na obra de Florbela Espanca”, in *Estudos Portugueses e Africanos*, nº 5, Campinas, Unicamp, 1985, pp. 111-122.
- ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, Rio de Janeiro, Bertrand, 1989.
- KLOBUCKA, Anna, “Spanking Florbela: Adília Lopes and a Genealogy of Feminist Parody in Portuguese Poetry”, in *Portuguese Studies*, v. 19, n. 1, august, 2004, pp. 190-204.
- LOPES, Adília, *Dobra – poesia reunida 1983 – 2014*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2014.
- LOPES, Adília, Entrevista concedida a alunos, 2005, disponível em <<https://gaveta.denuvens.blogspot.com/2005/09/entrevista-adlia-lobes.html>>, acesso em 12 jun. 2019.
- MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho, *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva*, tese, Rio Grande, Universidade Federal do Rio Grande, 2018.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel, “Adília Lopes espanca Florbela Espanca”, in *Inimigo Rumor*, nº 10, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001, pp. 24-28.
- SILVA, Sofia Maria de Sousa, *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*, tese, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

Izabela Leal

M

MACEDO, HELDER

Todo escritor é um contrabandista nato. Seu texto é um espaço de intersecção de saberes. Ele escreve possivelmente menos sobre fatos do que sobre textos, o que em sentido largo seriam as tramas ou os tecidos feitos com os restos da **pintura**, da música, do **cinema** e da tradição literária que ele de modo consciente ou mesmo subliminarmente incorporou ao seu próprio **imaginário**. **Florbela Espanca** faz parte do imaginário autoral de Helder Macedo, criador de grandes personagens femininas herdeiras de um nicho cultural que ele maneja com imenso saber e cujas pistas textuais se encontram nas evocações, citações, referências só aparentemente inócuas, e sobretudo no mapa das suas **epígrafes**. Na sua abundância, elas formam como um condão indicial a exigir do leitor uma agudeza que vai da intuição inicial a um movimento necessário de retorno que, finda a leitura, beneficia dessa revisitação *à rebours*. Num Dicionário Florbela Espanca interessará sobretudo a presença dessa poetisa portuguesa que, obliterada por caminhar num diapasão diverso da rasura operada pela modernidade de *Orpheu*, vem recuperando, a justo título, seu espaço entre os grandes nomes da literatura portuguesa e da escrita feminina.

Diga-se que, na série reduzida de Autores citados por Helder Macedo – alguns deles retomados obsessivamente – se incluem, em escala de grandeza, **Luís de Camões** e Bernardim Ribeiro, Cesário Verde e Garrett, Drummond e

Machado de Assis, Camilo e Eça, e em aparições pontuais **Jorge de Sena**, **Camilo Pessanha**, Herberto Helder, Apollinaire, Müller/Schubert, Shakespeare, **Fernando Pessoa**, Vieira e Cesariny. Florbela Espanca, por duas vezes, aparece citada nas epígrafes dos seus romances para compor a figuração de duas personagens femininas: a Joana, de *Vícios e Virtudes*, e Natália, em romance do mesmo nome.

A primeira, Joana, dona de uma imensa fortaleza que lhe permite escapar ao enquadramento de imagens preconcebidas em que – com mais ou menos sutileza e inteligência e sedução – dois escritores (entre eles o Autor fingindo de si próprio) a quiseram modelar ou congelar, para servir aos seus propósitos reducionistas de autoridade masculina. O que ambos esqueceram, possivelmente, foi de se deter com mais cuidado na página das epígrafes onde teriam podido ler os versos de Florbela, perfeitamente anunciadores de um desejo “ambicioso” de escapar a todas as previsibilidades: “O amor dum homem? Terra tão pisada [...] Um homem? Quando eu sonho o amor dum deus...”. O poema “Ambiciosa” de **Charneca em Flor** é uma declaração da modernidade florbeliana, que não precisa sequer de um inventário biográfico para ilustrar sua sexualidade libertária. Se a paixão explosiva e quase temerária a habita, aproximando-a tão frequentemente do único absoluto que é a **Morte**, fim do Abismo, incorruptível por ser já o extremo da corrupção, há nela a ambição desmesurada que não se sujeita aos “fantasmas que passaram / vagabundos a quem jur[ou] amar”, sem nunca ter alçado braços para a demanda de os alcançar. Não há nela, Florbela, a mais pequena sujeição ao fado, à convenção, às leis, às regras, até porque, provocadora, sabe amar em desespero e em totalidade, mas não em eternidade. Shakespearianamente sabe ela que “Nothing can we call our own but death”, ou “bem nossa só a morte”, em fina tradução de António Patrício. Saber que o amor morre é entender a fatalidade da sua humana impotência, mas também é pressentir, insubmissa que é, a possibilidade da “luz doutra miragem fugidia”, “doutro amor impossível que há de vir!” (“Amor que morre”). A Joana de *Vícios e Virtudes* tem grandes marcas florbelianas, na sua inquietação, na sua inapetência para com qualquer coisa que lhe imponha limites, na sua capacidade de ficcionalização ou de poesia, na sua convivência com a morte (a lembrar Florbela: “Minha alma é como a pedra funerária / Erguida na montanha solitária”), de que o seu desaparecimento final é tão somente uma das metáforas. E não será por acaso que nas duas noites e um dia passadas com o escritor, no seu apartamento de onde se via o rio, a tensão erótica entre ambos se tenha mantido sem a necessidade de fisicalidades explícitas, o que a fará comentar em dois momentos: “Nada. Pensamentos estúpidos. Uma gracinha sem graça. Que tem a ver com não ser necessário ser puta para poder estar contigo”. E pouco depois, provocadora: “Já pensaste que vais ser o único homem minimamente válido em toda a Lisboa

que nunca me verá nua?” (MACEDO, 2000, p.138). Para além de referências a conventos, monjas e monges, a lembrar **Sóror Saudade** sempre a caminho de ser **Charneca** em Flor, surgem algumas piscadelas autorais que não deixam esquecer a alusão implícita a Florbela, como em: “Abrimos o vinho, adequadamente alentejano, petiscámos vagamente, sem fome, corpos adiados” (MACEDO, 2000, p.157), de tal modo que é também Florbela (e não apenas Joana) que, em movimento às avessas, passa a ocupar o lugar transitivo entre vícios e virtudes. O que, aliás, só lhe fica bem, a dar conta do seu não-lugar, da sua impossível catalogação como poeta e mulher de um turbulento início de século português.

A segunda epígrafe de Florbela, num romance de Helder Macedo, aparece em *Natália* (2009), o romance de um diário deletado por uma Autora (Natália) que transita em *mise en abyme* para a dimensão de personagem do romance de outro Autor (Helder Macedo), numa estratégia de construção reveladora do seu absoluto apagamento quer como a escritora que desejara ser um dia, quer como a protagonista que carece, ao fim da trama, de qualquer sinal de heroicidade.

Entre as epígrafes do romance aparece, desta vez, o soneto inteiro de Florbela “Morte, minha Senhora Dona Morte” que, retomado como *leitmotif* ao longo da narrativa, ocupa espaço central no capítulo 7, encimado pela data “Domingo, 5 de novembro”. Nele, a Autora do diário começa por refletir sobre a estranheza de os personagens que a cercam não serem nomeados, o que ela intui como um modo de apagamento, no caso da Avó; de poder, no caso do Avô, que fora de casa era sempre o Senhor Professor; e, no seu próprio caso, de mistério, de descentramento e até de perdição. Afinal o nome – Natália – lhe teria sido atribuído pelo assassino dos pais, ao resgatá-la da cena da execução, pela contingência de ela ter nascido na época do Natal. Tornando seu nome oficial, não deixava nunca de lhe ter sido inculcado arbitrariamente. A sua história, caberia ao Avô, espécie de gênio tutelar, contá-la, a ela, através de metáforas: “Eu, dizia o Avô, era Natália por ter sido o presente de Natal que ele trouxe da moirama embrulhado numa manta de quadradinhos amarelos e encarnados” (MACEDO, 2009, p.37). Segue-se a esta evocação – que em outros momentos será retomada literalmente através do verso de Florbela – a revelação do modo como Natália se apercebe do jogo intertextual contido nas palavras:

Só descobri que essa história de eu ter vindo da moirama e de ser filha de rei era parte de um poema quando já estava na universidade. É estranho que tivesse levado tanto tempo. Desde sempre tinha sido evidente para mim que o Avô dizia aquilo por eu ter nascido na Argélia sem ter pai nem mãe, mas de repente passou a haver também o resto do poema, o que vinha antes e depois desse verso: “Morte, minha Senhora Dona morte, que bom que deve ser o teu abraço! Vim da moirama, sou filha de rei, má fada me encantou e aqui fiquei à tua espera... Quebra-me o encanto!” A fazer medo. O poema afinal não era sobre eu ter nascido. Era a despedida de uma mulher que queria morrer. Fiquei a pensar o que poderia

ser o que o Avô me tinha estado a querer contar, o que estaria a querer dizer só para si próprio e que eu teria de descobrir sozinha. É de fato estranho que eu levasse tanto tempo a descobrir o resto do poema, é de uma poetisa muito conhecida. (MACEDO, 2009, , p.37)

Essa Natália, que se põe a escrever um diário que se tornasse talvez um romance, tem como núcleo duro da sua subjetividade a inquietação da origem, a busca de uma revelação, enfim, um projeto de autoconhecimento que, naquele momento, não corresponderiam em nada ao abraço da Morte ansiado pelo poema de Florbela, de modo que, em resposta algo provocadora ao mistério que se interpusera entre o seu presente e o seu passado pela alusão elíptica do Avô, responde-lhe ela com um outro verso de Florbela, daqueles em que num gesto de escárnio empoderado ela escreve: “Mas eu sou a manhã: apago estrelas!” (“Supremo Enleio”). Será possível acrescentar que, tal como no caso do Avô, o verso recortado parecia mais eufórico do que quando inserido no contexto da vingança de um abandono amoroso. Revertia ela o recorte do Avô com outro recorte igualmente tendencioso.

Se o soneto de Florbela transcrito na sua inteireza compromete o destino do texto, não o será, contudo, como projeto especular. Porque o destino de Natália, no romance de Helder Macedo, é o de uma anti-Florbela. Como se o seu conturbado trajeto de vida a tivesse tornado cada vez menos “manhã”, como quisera outrora, de modo que, em vez de “apagar estrelas”, é ela quem se apaga a si própria, num mar de consentimento, de convencionalismo, de incapacidade de escolher, de renúncia, enfim, numa espécie de morte metafórica que nada tem a ver com a Morte florbeliana, que é antes de tudo escolha, abraço, demanda, na poesia e na vida.

Voltando ao princípio. Todo escritor é contrabandista. E ainda bem. Está na etimologia a demonstração do processo. Ler (*legere*) tem a mesma origem de eleger (*elegere*) e de recolher (*colegere*). Uma leitura é sempre uma eleição. O autor, para tal, precisa recolher, ajuntar, reunir, mas também dobrar, enovelar, ou ainda, mais radicalmente, espreitar, tomar, furtar. Quem lê, toma para si, num roubo que dá mais do que tira, porque advém de um dobrar incessante, de um enovelamento de quem amorosamente coleciona o que mais lhe aprouve depois de ter espreitado com atenção. E o roubo que elege só pode deixar quem é roubado com a doce sensação de que muito camonianamente mais ganha em se perder. Helder Macedo colecionou sonetos de Florbela na sua bagagem de viajante. Foi o seu leitor para fazer com que eles vivessem simultaneamente outras vidas: as da origem e as suas metamorfoses.

Bibliografia

MACEDO, Helder, *Vícios e virtudes*, Lisboa, Presença, 2000.
MACEDO, Helder, *Natália*, Lisboa, Presença, 2009.

Teresa Cristina Cerdeira

MÁSCARAS POÉTICAS DE FLORBELA ESPANCA

A noção de “máscaras poéticas” alude a figuras ou *personas* presentes na produção literária de **Florbela Espanca**, que têm sido interpretadas pela **fortuna crítica** de formas diversas – como manifestações arquetípicas, transfigurações literárias ou dispositivos de despersonalização, entre outras leituras possíveis. O rastreamento de algumas dessas “máscaras poéticas” demonstra a complexidade da obra florbeliana, indiciando sua formação a partir de elementos biográficos, literários ou tradicionais. Presente no **Livro de Mágoas**, a “Castelã da Tristeza” é uma das mais potentes representações da condição de isolamento constantes da obra florbeliana. Sozinha em seu próprio castelo, identificada com a **Dor**, à Castelã da Tristeza resta contemplar o horizonte – em que não vê nada ou ninguém – e indagar por sua própria condição – sem encontrar uma resposta. A “Castelã da Tristeza” alude, por um lado, a raízes biográficas: o verso inicial, “altiva e couraçada de desdém”, remete ao “desdém terrível” mencionado por José Gomes Ferreira (1966) em sua descrição de Florbela Espanca, enquanto estudante na **Faculdade de Direito de Lisboa**; por outro lado, remete a um medievalismo frequente na poesia finissecular. Na mesma Universidade de Lisboa, Florbela Espanca conheceu **Américo Durão** (1894-1969), poeta e dramaturgo responsável pela criação de “**Sóror Saudade**” em um soneto publicado no jornal *O Século* (1919). A receptividade de Florbela a essa nomeação é indiciada já pelo título de seu segundo poemário – o **Livro de “Sóror Saudade”** –, que se abre com um soneto, dedicado ao colega poeta, intitulado precisamente “Sóror Saudade”. Dirigindo-se a um interlocutor, que a dedicatória permite reconhecer como Durão, a subjetividade lírica do poema reconhece que, ao ser chamada por aquele nome, em sua alma “o nome iluminou-se/ como um vitral ao sol”; afirma que jamais será chamada por “outro mais doce”, e que ele a tornou “bem mais triste”. A fim, nas “horas más de febre e de ansiedade”, o sujeito poético diz para si “as palavras desse nome lindo/ como se fossem pétalas caindo”. No âmbito do *Livro de “Sóror Saudade”*, essa “máscara” remete ao processo em que Florbela se reconhece como poetisa, sendo assim acolhida pelo par que a denomina “irmã”; é também notável a alusão à estética saudosista constante do nome. Note-se ainda que, no poema que abre **Charneca em Flor**, o sujeito lírico anuncia a superação dessa “máscara”.

O *Livro de “Sóror Saudade”* resulta da reformulação de **Claustro das Quimeras** – título da primeira versão da obra, reformulada após a publicação, por Alfredo Pimenta, do *Livro das Quimeras*. A obra de abertura do volume seria o soneto “Maria das Quimeras”, deslocado para uma posição mais

medial no segundo livro publicado por Florbela Espanca. Também tratado como um nome conferido por “Alguém”, em “Maria das Quimeras” a subjetividade lírica supõe que a alcunha lhe foi conferida pelos “castelos” que ergueu e pelas “flores d’ouro e azul” tecidas “a sol” “numa tela de sonho que estalou”; ao adormecer, o nome lhe fica – mas, ao despertar, percebe que “Alguém” as levou, tornando-a uma “Maria das Quimeras, sem quimeras”. Considerando-se as “quimeras” como fabulações poéticas do sujeito lírico, ver-se delas despojada implica, para o sujeito lírico, a redução a uma mera “Maria”: uma mulher com incertas expectativas “pelo mundo, na vida”, para quem os beijos não passam de sonhos. Uma terceira “máscara” presente no *Livro de “Sóror Saudade”* é a “Princesa Desalento” – nome que também lhe foi concedido por um poeta: desta feita, trata-se de **João Botto de Carvalho**, mais um colega de Florbela na Universidade de Lisboa, que dedicou à poetisa o poema “A Princesa Incompreendida”, publicado no livro *Sol Poente* (1919). O nome é aceito pela subjetividade lírica por definir adequadamente a sua alma “magoada e pálida e sombria,/ como soluços trágicos do vento”; “frágil como o sonho dum momento;/ soturna como preces de agonia”. A “Princesa Desalento” representa uma subversão do modelo patriarcal e romântico de feminilidade, o que é reiterado por sua propensão para a transgressão – evidenciada pelo hábito de vagar “altas horas da noite” e “falar de tanta coisa morta”, dispondo-se ainda a assombrar um interlocutor não identificado. Vale notar que outras “princesas” aparecem na obra florbeliana, sendo possível nisso entrever tanto um gosto medievalista quanto um diálogo com a tradição dos contos de fadas: no *Livro de “Sóror Saudade”*, o soneto “O que tu és” menciona a “Princesa Encantada da Quimera”; a imagem da “Princesa” ainda reaparece, explicitamente, em três sonetos de *Charneca em Flor* (“Versos de orgulho”, “Rústica” e “Conto de fadas”). Menor atenção da fortuna crítica têm despertado outras figuras que também poderiam ser interpretadas como “máscaras poéticas” florbelianas – como a “Velhinha” (*Livro de Mágoas*), a “Esfinge” (*Livro de “Sóror Saudade”*) e a “Mendiga” (*Charneca em Flor*), por exemplo –, o que demonstra caminhos de investigação ainda pouco explorados na obra de Florbela Espanca.

No que tange às abordagens propostas pela crítica, já **Maria Lúcia Dal Farra** (1985) propunha a noção de imagens de um arquétipo de mulher que, na obra florbeliana, constituem uma “galeria de transfigurações” – entre elas a “sóror”, a “princesa do desalento” e a “castelã da tristeza”. Também **Renata Soares Junqueira** propôs uma abordagem da produção florbeliana a partir da noção de arquétipos, desde a perspectiva crítica de Northrop Frye (1992). **Cláudia Pazos Alonso** analisou as “imagens de si” presentes na obra literária florbeliana, demonstrando que elas evidenciam as questões com as quais Florbela se deparou como mulher escritora (1997). Quanto à obra em prosa de Florbela Espanca, Renata Junqueira (2003) cunhou o conceito de

“estética da teatralidade”, enfatizando como as figurações presentes na escrita florbeliana se articulam com a estética modernista.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.
- CARVALHO, João Botto de, *Sol Poente*, Lisboa, [s. n.], 1919.
- DAL FARRA, Maria Lucia, A condição feminina na obra de Florbela Espanca, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 5, 1985, pp. 111-122.
- DURÃO, Américo, Soneto, *O Século*, 27 dez. 1919.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de “Sóror Saudade”*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2013.
- FERREIRA, José Gomes, Encontro com Florbela, in FERREIRA, José Gomes, *A memória das palavras ou o gosto de falar de mim*, Lisboa, Portugal, 1966.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Sob os sortilégios de Circe*: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca, dissertação, Campinas, Unicamp, 1992.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora Unesp, 2003.

Henrique Marques Samyn

MASCULINIDADE

O significado de masculino, até décadas mais recentes, foi atrelado ao conceito de homem a partir de uma homogeneidade imposta por um sistema social ligado ao patriarcado. Para ser homem havia o pressuposto do seu domínio sobre as outras categorias de gênero que uma sociedade compõe, categorias estas chamadas de minorias. Com o advento do debate feminista opositor à dominação masculina oriunda do patriarcado, com uma agenda ampliada pelos discursos das minorias identitárias, observou-se, nas últimas décadas, uma crescente preocupação entre os homens que se percebiam com um discurso destoante e descaracterizador do discurso vigente do masculino como centro do poder de dominação próprio de uma sociedade predominantemente patriarcal. Sobre essa questão, o sociólogo Pedro Paulo de Oliveira assevera que “o papel masculino, socialmente sancionado, era o grande vilão, pois mantinha a estressante masculinidade tradicional e, segundo alguns, apenas quando liberassem os homens de tal papel é que se poderia acabar com os desconfortos por ele criados” (OLIVEIRA, 1998, p. 93). Para as masculinidades que se produziam a partir do debate feminista, a figura do macho tradicional apegado aos preceitos dominadores é entendida como forte opositora a essa nova masculinidade. Para Oliveira,

ao requerer a satisfação de demandas emocionais, entrava em conflito com o papel masculino opressor, uma vez que este último obstruía a satisfação destas demandas ao buscar obedecer aos preceitos sociais que o sustentavam, ou seja, os preceitos machistas. (OLIVEIRA, 1998, p. 93)

O psicólogo Sérgio Gomes da Silva entende que a masculinidade contemporânea enfrenta uma crise originada a partir de um conflito identitário vivido pelo homem. Ainda para este autor:

esse conflito se constitui a partir de dois momentos distintos: primeiro, a partir da tentativa de se manter um modelo de identidade de gênero hegemônico e, ao mesmo tempo, pluralista, ora baseado em modelos tradicionais ora em modelos modernos de masculinidade. (SILVA, 2006, p. 121)

e o segundo momento ocorre “a partir da impossibilidade de sustentar essa hegemonia no que se refere às subjetividades da maioria dos homens” (SILVA, 2006, p. 121). Vê-se, pelas recentes preocupações de pesquisadores, que na sociedade contemporânea o terreno da masculinidade se encontra instável, em que se questiona o que é na atualidade ser “homem” – em esta reflexão sobre o masculino faz-se importante para compreender as diferentes

imagens de masculinidade representadas na obra de **Florbela Espanca**, notadamente em seus **contos**.

Ao analisar as imagens masculinas que desfilam na obra da escritora, deve-se ter em mente o contexto em que as personagens masculinas foram criadas. Sabe-se que a escritora não se via amordaçada pelas correias de uma sociedade machista, na qual imperava o discurso oriundo de uma hegemonia patriarcal em que determinava o homem com o poder central e absoluto de dominação sobre seus dominados. Essa constatação se faz não só pelas inúmeras publicações de diversos críticos, mas também, pela obra que Florbela escreveu. Em cuja obra o perfil mostra uma mulher que sabia o que queria e lutou para definir seu espaço na sociedade portuguesa. Para compor o *corpus* de análise em que se evidenciam os vários estereótipos masculinos representados por Florbela, são invocados personagens masculinos de contos dos livros ***O Dominó Preto*** e ***As Máscaras do Destino***, bem como na poesia. Entre essas duas obras, é possível notar uma mudança de perspectiva na construção dos personagens masculinos observados nas análises. As representações do masculino elaboradas por Florbela envolvem aspectos físicos, psíquicos, sociais, culturais quando a abordagem se faz de imagens retiradas do entorno social, da realidade circundante, portanto homens do povo que podem ser considerados homens reais; quando personagens masculinas colocadas em um espaço diferenciado e definido para estes homens que ascendem pelas suas ações, pode-se entender que essas representações são caracterizadas como heróis. Estes últimos são construídos a partir de uma concepção onírica. Outro grupo de homens que aparecem notadamente nos poemas da poetisa Florbela são os príncipes, idealizados a partir da figura de princesa que é recorrente em seus poemas. Portanto pode-se visualizar três grupos de representação masculina na obra como um todo: reais, heróis e príncipes. Tomando por base essas considerações é possível traçar alguns perfis masculinos presentes na obra florbeliana.

No conto “Mulher de perdição”, personagens masculinas representam uma classe social mantenedora dos costumes, hábitos da sociedade construída sob a égide do patriarcado. Pertencem a famílias bem-conceituadas, possuem formação condizente com o seu *status quo* e são preparados para o casamento com boas moças com a finalidade de constituírem famílias bem-posicionadas. São jovens bem-vestidos, de presença marcante, educados. Uma das características observada diz respeito ao comportamento predador, a despeito de aparente educação, zelo e decoro das personagens:

Uns metros de seda ou de chita a envolverem um belo corpo de mulher têm, na maior parte dos casos, para eles, maiores atrativos que a conquista de um império. Olham-nas

duramente, cruamente, com toda a insolência das opiniões que têm delas. (ESPANCA, 1982, pp. 03-04)

Mais evidente, essa postura aparece no trecho a seguir:

Todas as que passavam eram como mártires deitadas às feras, eram postas em farrapos, com requintes de crueldade, examinadas, analisadas, dissecadas, enquanto os chapéus se lhes elevavam acima das cabeças, curvadas respeitosa e num cumprimento chique. (ESPANCA, 1982, p. 04)

Para completar o quadro, o narrador apresenta uma descrição minuciosa sobre cada um dos quatro homens que se encontram naquele local: Horácio Farper: “Uma linda cabeça loira de adolescente, de traços acentuadamente ingleses: o queixo quadrado, a boca bem desenhada, olhos bem encaixados, direito, musculoso, dado certamente aos sports.” (ESPANCA, 1982, p. 06); o segundo, um tipo meridional bem português, pelos trajes, supõe-se ser um marinheiro: “Adivinhava-se naquele homem o domínio de si levado aos extremos e, ao mesmo tempo, no desenho quase feminino da boca, a sensualidade requintada de um fidalgo da Renascença.” (ESPANCA, 1982, p. 06) e o jovem João Bernardo, protagonista do enredo do conto: “rapaz de sociedade, destes que há centenas todos iguais, mais ou menos talhados pelo mesmo banal modelo bom rapaz, inteligente, mas que o despotismo da vida elegante levava à mais completa e plana das banalidades.” (ESPANCA, 1982, p. 07). O narrador define ainda como um jovem “riquíssimo, levava uma vida estúpida, sem curiosidades de espécie alguma” (ESPANCA, 1982, p. 07). João Bernardo seria o protótipo de jovem bom partido para moças casadoiras, para quem a família se empenhava para arranjar uma noiva que se encaixasse no modelo de uma boa esposa dentro dos padrões normativos da classe social a qual pertence. Entretanto, esse protótipo de bom moço casadoiro é substituído pelo jovem que se vê emaranhado pela sensualidade sedutora de uma dançarina. No desenvolvimento do enredo percebe-se claramente que o “predador” torna-se “presa” frente aos encantos da mulher sedutora. O papel social exigido de João Bernardo no âmbito familiar e social contradiz o desejo do rapaz que se vê entre duas situações: ou casa e assume seu papel de marido exemplar ou assume a paixão desenfreada, tornando-se um pária da sociedade. Oliveira assim se reporta frente às exigências do papel social:

O papel masculino, socialmente sancionado, era o grande vilão, pois mantinha a estressante masculinidade tradicional e, segundo alguns, apenas quando liberassem os homens de tal papel é que se poderia acabar com os desconfortos por ele criados. (OLIVEIRA, 1998, p. 93)

Para João Bernardo não haveria saída, caso não quisesse abrir mão da boa vida de “riquinho” que levava, a não ser cumprir com seu papel. Por fim,

o desfecho do conto sugere que o personagem escolhe viver a paixão: “Levantou-se e, maquinalmente, deu volta ao comutador. Uma claridade difusa insinuou-se pela porta de vitrais que separava a sala da galeria iluminada” (ESPANCA, 1982, p. 49).

Não só rapazes bonitos, bem-sucedidos, pertencentes a uma casta social são exclusivamente designados como personagens dos contos de Florbela. Homens do povo, oriundos de classes menos favorecidas, que trabalham muito para conquistar não só um espaço social melhor como também o **amor** da mulher amada. Nesse sentido, dois personagens que têm um fim trágico por conta do amor são protagonistas dos contos “O dominó preto” e “O crime do Pinhal do Cego”. Em contraste com os belíssimos, bem-sucedidos personagens do conto analisado anteriormente, Joaquim (“O dominó preto”) e Francisco (“O crime do Pinhal Cego”) não possuem a beleza, nem o encanto dos jovens socialmente privilegiados. O discurso utilizado para caracterizar essas personagens lembra o que Oliveira afirma sobre a vitimização do homem: “Situando-se a partir de uma perspectiva específica, um certo discurso reelabora o gênero masculino a ponto de, ao final de sua tarefa, apresentar-nos o homem vítima” (OLIVEIRA, 1998, p. 92). O autor ainda constata que alguns termos e expressões são recorrentes nas diferentes falas que se utilizam de tal modalidade discursiva, entre os quais o pesquisador destaca: “Solidão, sofrimento, angústia, tensão premente, fragilidade, inseguranças, problemas de identidade, opressão através do processo de socialização, inabilidade para manifestação de sentimentos etc.” (OLIVEIRA, 1998, p. 92). A descrição da personagem Joaquim evidencia o aspecto deplorável dele e revela a vida miserável que leva: “O pobre caixeirito, de mãos deformadas pelas frieiras, de larga cara bonacheirona e ingênua, ridículo no seu fato de cotim de mangas curtas, de cabeleira encrespada e sobrancelhas hirsutas, ficava a olhar para ela, esquecido do que lhe tinham pedido” (ESPANCA, 1982, p. 62). O recorrente uso de diminutivos, “rapazito”, “caixeirito”, entre outros, intensifica a ideia de menosprezo provocada pelo aspecto lastimável de Joaquim. Para completar a vitimização de Joaquim, o narrador assim o define:

Mal pago e mal alimentado, mourejou e fez vontades, foi servo de toda a gente, com a tenaz ideia fixa encasquetada a martelo no estúpido bestunto, sem querer saber de mais nada, não dando conta do que ia pelo mundo, do que se passava para além do encardido balcão de pinho, aonde lhe ia correndo a mocidade, agrilhado ao trabalho como um escravo. (ESPANCA, 1982, pp. 63-64)

Não obstante a vida miserável da personagem, o amor que nutria pela jovem Maria servia-lhe de consolo e motivo para lutar em busca de melhores condições financeiras e assim desposá-la. Para Leda Marana Bim, “Joaquim tornou-se prisioneiro de um sistema social em que não via alternativa para

conseguir atenção de Maria, que não fosse através de bens materiais (...) e pequenos luxos que poderia proporcionar-lhe (...)" (BIM, 2012, p. 30). Foi por consequência desse amor obsessivo não correspondido que o frágil Joaquim sucumbiu à vida.

Outro personagem que se encontra na mesma linha de análise de Joaquim é Francisco, do conto "O crime do Pinhal Cego". Estes personagens fazem parte do grupo que representa uma classe social menos favorecida e não apresentam um traquejo social mais apurado. São homens rudes, de atitudes grosseiras, sem nenhum refinamento, agem com certa agressividade. Joaquim se diferencia de Francisco na forma como trata a sua amada. Apesar de não ter reciprocidade, se coloca frente a ela numa posição de subalternidade. Francisco, cuja descrição define um homem alto, robusto, não se percebe alguma beleza e sim a forma grotesca com que vive e o tratamento que dá aos demais. Apaixonado, teve seu amor proibido pela família da jovem Rita por não possuir bens para desposá-la. E por esse amor correspondido, mas proibido, perde sua vida quando a família da jovem descobre que ela se encontrava às escondidas com o amado. Os personagens masculinos desse conto, segundo Leda Bim "pegam em espingardas para defender o que é seu, desde a lenha, galinha até a honra da família usando da força e da violência o que confirma comportamentos muito agregados a modelos que destacam papéis sociais masculinos." (BIM, 2012, p. 32).

O terceiro grupo de personagens masculinos florbelianos pode-se considerar aqueles cuja descrição os aproxima da figura do príncipe encantado. Essa figura constitui-se naquele que virá despertar a mulher (princesa) de um sono mágico "de uma imobilização feiticeira e, por decorrência... salvá-la (...) penetrando no que há de suspeito tanto no 'sono' quanto no beijo que vem desencantá-la" (DAL FARRA, 1999, p. 38). Embora não materializada, a evocação dessa figura está ligada à espera, ao desencontro, à idealização, quando não se configura como uma imagem onírica. Em "Sonho vago", o questionamento revela uma incessante busca pelo homem amado "Onde está ele o Desejado? O Infante?/ O que há de vir e amar-me em doida ardência?/ O das horas de mágoa e penitência?/ O Príncipe Encantado? O Eleito? O Amante?" (ESPANCA, 1996, p. 275). A ambientação dá a dimensão onírica: "E neste sonho eu já nem sei quem sou.../ O brando marulhar dum longo beijo/ Que não chegou a dar-se e que passou...// Um fogo-fátuo rútilo, talvez... E eu ando a procurar-te e já te vejo!...E tu já me encontraste e não me vês!" (ESPANCA, 1996, p. 275). O poema "Prince Charmant" traz a imagem masculina daquele que irá tirá-la do torpor, mas, a exemplo de "Sonho vago", a incessante procura reflete o desencontro ou ainda a espera daquele que não virá:

No lânguido esmaecer das amorosas
Tardes que morrem voluptuosamente

Procurei-O no meio de toda a gente.
Procurei-O em horas silenciosas
(...)
E nunca O encontrei!... Prince Charmant
Como audaz cavaleiro em velhas lendas
Virá, talvez, nas névoas da manhã!

Ah! Toda a nossa vida anda a quimera
Tecendo em frágeis dedos frágeis rendas...
- Nunca se encontra Aquele que se espera!... (ESPANCA, 1996, p. 183)

A figura do príncipe encantado inacessível está presente também no conto “Amor de Outrora” publicado em *O Dominó Preto*. Manuel de Almeida quando jovem teve um idílio amoroso com Cristina, na época com 15 anos de idade e sem mais e nem menos a paixão juvenil esvaneceu-se sem que se soubesse por que motivo:

Mas um dia, um dia morrera tudo, desabara tudo. Os fortes alicerces da sua catedral de ouro abanaram como se um ciclone sacudisse uma humilde choupana de colmo, e tudo desabara como um frágil castelo de cartas. Porquê? Sabia lá! Nem já se lembrava! (ESPANCA, 1982, p. 85)

Após vários anos, o reencontro entre os dois acontece, ele já casado e com filho e ela casada e divorciada, e como num conto de fadas o amor entre os dois renasce. Porém, as contingências da vida fizeram com que Cristina desistisse de acompanhá-lo numa insana aventura, deixando tudo para trás. Para ela restou a imagem do príncipe encantado de sua juventude que poderia ser resgatada na idade adulta, mas não saiu do plano do **imaginário**.

Dentro ainda do grupo de masculinidade, há que se destacar a figura do herói na obra florbeliana. **Renata Soares Junqueira** identifica o arquétipo de herói como figura predominante na obra **Livro de Mágoas** publicado em 1919. Além da poética da **dor**, um dos elementos-chave da temática florbeliana nesse livro, segundo a pesquisadora, “o amor e a imagem do “Tu” masculino estão implícitos em todo o livro” (JUNQUEIRA, 1987, p. 27). Estes dois elementos atingem o nível explícito da linguagem em três poemas que ela analisa em seu artigo: “Amiga”, “De joelhos” e “Em busca do amor”. Para Junqueira, os três são poemas-chave “na medida em que podem ser tomados como justificação da poética da dor. A dor é causada pela ausência de um ‘Tu’ ideal”. (JUNQUEIRA, 1987, p. 27). Os heróis da poesia de Florbela se duplicam de um “Tu” masculino – em Tu ideal (do mundo da fantasia, e portanto, com a possibilidade de fazê-la feliz) e em Tu real (que decepciona o eu lírico) (JUNQUEIRA, 1987, p. 30). A heroicização não está presente somente na poesia de Florbela. No conto “O aviador”, escrito numa linguagem poética, Florbela pincela heróis que saem da vida real para ascender como ícaros aos céus infinitos: “A vida, parada e recolhida, cria heróis nos imponderáveis

fluidos da tarde” (ESPANCA, 2015, p. 117). Mar, terra, e a imponderabilidade do ar-céu perfazem o ambiente propício e necessário para a ascensionabilidade do homem à condição de herói: “Os homens, saindo de si, borboletas como salamandras que a chama não queimara, abrem os braços como asas... e pairam! Acima do óleo pintado a chama por um pintor de génio ascende... o que? Outra gaivota? ... Outra vela?...” (ESPANCA, 2015, p. 117) Em toda a extensão do conto, o narrador constrói o herói aviador em seus detalhes, tanto em seus aspectos físicos quanto psicológicos e emocionais: “É um homem! A face enérgica. Vincada a cinzel, emerge, extraordinária de vida intensa, na indecisão dos contornos que lhe fazem, vagos e pálidos, um vago pano de fundo; a face e as mãos. É um Rembrandt pintado por um Titã” (ESPANCA, 2015, p. 118). Heróis, príncipes, homens do povo, homens da sociedade, imponentes, belos, feios, desengonçados formam uma galeria bastante eclética no que concerne à representação masculina na obra de Florbela Espanca.

Bibliografia

- BIM, Leda Marana, As imagens masculinas nos contos O crime do Pinhal Cego e O dominó Preto, in *Callipole Revista de Cultura*, Lisboa, Edições Colibri/C.M. de Vila Viçosa, 2012, pp. 27-37.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: Um caso feminino e poético, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fonte, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fonte, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, organização, notas, estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2015.
- ESPANCA, Florbela, *O Dominó Preto/Diário*, organização, notas, estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2019.
- GOMES, Elem Kássia; RODRIGUES, Wallace; SANTOS, Janete Silva dos, Imagens da mulher em dois sonetos de Florbela Espanca, in *Entreletras*, v. 10, n. 1, Araguaína, UFTO, jan/jun 2019.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, O arquétipo do herói na poesia de Florbela Espanca, in *Revista Estudos Portugueses e Africanos*, n. 09, Campinas, Unicamp, 1987, pp. 27-41.
- OLIVEIRA, Pedro Paulo de, Discursos sobre a masculinidade, in *Revista Estudos Feministas*, vol. VI, n. 01, Florianópolis, UFSC, 1998, pp. 91-114.
- OSAKABE, Haquira, Florbela e os estereótipos da feminilidade, in *Revista Estudos Portugueses e Africanos*, n. 02, Campinas, Unicamp, 1983, pp. 67-77.
- SILVA, Lígia Mychelle de Melo, *Mulheres de perdição: a construção das figuras femininas em Florbela Espanca*, disponível em: <<http://www.gelne.com.br/arquivos/anais/gelne-2014/anexos/503.pdf>>, acesso em 27 de ago. de 2019.
- SILVA, Sérgio Gomes da, A crise da Masculinidade: uma crítica à identidade de gênero e à literatura, in *Revista Psicologia Ciência e Profissão*, vol. 26, n. 1, Brasília, CFP, 2006, pp. 118-131.

Marly Catarina Soares

MATERNIDADE

Florbela Espanca e o irmão **Apeles** são filhos de **João Maria Espanca**, concebidos, não com sua legítima esposa, **Mariana Inglesa**, dita “A Loira”, mas com **Antónia da Conceição Lobo**, de quem era amante. No entanto, as crianças são trazidas para o lar oficial, onde são criadas pela madrastra que é, ao mesmo tempo, a madrinha de ambos, muito embora na certidão de nascimento, tanto de um quanto de outro, conste que sejam filhos de “pai incógnito”. Parece que para o pai Espanca, homem de ideias liberais, republicano *avant la lettre*, os papéis formais não tinham a menor importância, visto que os cria verdadeiramente como filhos legítimos, amados e mimados. Ele apenas reconhecerá em cartório Florbela, em 13-6-1949, como sua filha porque, depois da morte da poetisa, e em virtude da difamação que cercou o seu nome e a sua obra, malqueridos pelo **Salazarismo** – ele fora convencido de que a ausência dessa legitimação havia impossibilitado, desde 1931, o erguimento do busto em sua homenagem no Jardim Público de **Évora**. Aliás, a abertura de espírito que pairava sobre a casa dos Espanca pode explicar o porquê do patriarca viesse, depois (em 1906), a viver, sob o mesmo teto, com a empregada doméstica **Henriqueta de Almeida** (com quem se casará mais tarde em 04-7-1922), e que Florbela se desse igualmente bem, tanto com a madrinha e madrastra, de quem ele se divorciará afinal (em 09-11-1921), quanto com a amante do pai – o mesmo ocorrendo entre ambas as mulheres.

Como acertadamente aponta **Maria Lúcia Dal Farra** em *Afinado Desconcerto*, todas estas “vicissitudes que rodeiam os primeiros anos da vida de Florbela estão, ficcionalmente, presentes na sua obra” (DAL FARRA, 2002, p. 33). Em certos momentos, a poetisa se refere a sua mãe biológica, Antónia da Conceição Lobo, precocemente morta em 1908, aos 29 anos, como no soneto “Deixai entrar a Morte”, no qual a interroga amargamente: “Ó Mãe! Ó minha Mãe, pra que nasceste?/ Entre agonias e em dores tamanhas/ Pra que foi, dize lá, que me trouxeste// Dentro de ti?... Pra que eu tivesse sido/ Somente o fruto amargo das entranhas/ Dum lírio que em má hora foi nascido!...” (ESPANCA, 1996, p. 300). No mesmo soneto, além de se proclamar filha da Mágoa, ela implora à **Morte** – que também trata como “mãe”, como se lê nos seus sonetos finais – para lhe curar da “dor de existir”. E, em “A Maior Tortura”, ela já confessa diretamente que essa **dor** lhe veio por hereditariedade: “A minha pobre Mãe tão branca e fria/ Deu-me a beber a Mágoa no seu leite” (ESPANCA, 1996, p. 143). Portanto, a questão da “maternidade”, em Florbela, acaba por nos remeter, incontornavelmente, à acepção de Mãe enquanto sede da Dor, enquanto foco de transmissão de um

sentimento que, na sua escrita, Florbela há de cunhar como sendo próprio da mulher. Todavia, embora penosa, a Dor – a Mágoa – é traço essencial e privilégio único do **feminino**, segundo se depreende na sua **poética**. Para Florbela, a dor possuirá mais harmonias fecundas que aquelas do próprio prazer. Segundo Dal Farra, “é essa mesma Dor que, como matéria-prima, insufla a sua poesia que, ao longo da sua obra, vai sendo erigida como um traço diferencial de gênero, como uma prerrogativa essencialmente feminina.” (DAL FARRA, 2017, p. 19). É verdade que há, na literatura portuguesa, uma tradição à qual, por tais meandros, Florbela se filia quando assim procede:

as cantigas d’amigo, a *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, as *Cartas* de Mariana Alcoforado. Mas, diferente da tradição, ocorre que, pela primeira vez na literatura portuguesa, a Dor, até então expressa e tratada somente pela autoria masculina, é experienciada (por dentro) por aquela que a padece, por uma mulher que se torna sujeito e objeto dessa mesma ação, o que vai converter tal sentimento em algo próprio, testado, moldado, pessoalizado e autenticado como feminino. (DAL FARRA, 2017, p. 19)

E Dal Farra reconhece o que há de mais meritório nesse procedimento florbeliano: a poetisa

transforma, desse modo, a histórica inatividade feminina em força produtiva. A dor (com todo o aparato de recursos tanto para defini-la quanto para ultrapassá-la) fica, a partir de Florbela, cunhada como o combustível poético próprio de um gênero: o feminino. Energia herdada de uma mulher, da sua própria e mítica Mãe, através da amamentação. (DAL FARRA, 2017, p. 19)

Porém, num dos seus poemas iniciais, o dito “Filhos” (de **Trocando Olhares**), composto em 17-5-1916, e dedicado “À Exma. Sra. D. Glória Lomba”, a maternidade aparece sob outro ângulo, bem conforme à moralidade da época, reafirmando o “mito do amor materno”, apanágio exclusivamente feminino, privilégio divino: os filhos são “Mensageiros da felicidade/ Mandados pelo Senhor!” (ESPANCA, 1996, p. 67). É bizarro que esse poema, composto por cinco redondilhas maiores, enquanto se ocupe da Senhora ao qual é dedicado, nos passe essa visão tradicional recorrente, que só muda de registro na derradeira quadra quando a emissora ocupa o foco, tomando o lugar da destinatária. E é então que a peça, que até esse trecho não passava de um mero enaltecimento à maternidade, se complique, revelando um forte e patético sentimento que de repente salta ao leitor. Assoma à cena, ao primeiro plano, a impossibilidade de procriar, a figuração daquela que não pode ser mãe. De maneira que a dita homenagem acaba se revertendo numa mágoa que assim ecoa: “Eu sofro pelas saudades/ Dos filhos que nunca tive!...” (ESPANCA, 1996, p. 67). Mas, se levar em conta que este poema foi composto em 1916, pode-se inferir que, apesar da tonalidade final desalentada, Florbela não teria renunciado à esperança de ser mãe. Sabe-se

que várias tentativas de maternidade são desvanecidas ao longo da sua vida. Em 1918, a poetisa, quando ainda se encontra casada com **Alberto de Souza Moutinho**, segue para **Quelfes** (cidade próxima a Olhão), para obter tratamento das consequências de um aborto involuntário e mal curado, que teria infectado os ovários e os pulmões. Em julho de 1920, ela volta a engravidar, desta vez de **António Guimarães**. Na carta que lhe envia em 30-6-1920, Florbela reflete, entre ironia e amargura, sentindo-se abandonada, que “O tanso do nosso filho continua a fazer vomitar a mãe” (ESPANCA, 2012, p. 136). O mesmo se passa em meados de 1923 – e os abortos são sempre involuntários.

Florbela nutriu, toda a vida, especial simpatia pelas crianças, como a sua correspondência corrobora. Consulte-se, por exemplo, a carta de 27-9-1930 a Alfredo, marido de Lena, cujos filhos se encontravam passando dias em sua casa de **Matosinhos**: “a respeito da partida da malta: o caso anda bicudo por duas razões: 1.º porque me custa separar deles” (ESPANCA, 1986, p. 179). Um outro caso já é um poema seu, intitulado “Às Mães de Portugal”, que se localiza no manuscrito-matriz *Trocando Olhares*, e que também faz parte do projeto **Alma de Portugal** e da antologia **Primeiros Passos**. Ele mostra uma outra versão de Florbela, tanto na forma escolhida (trata-se de uma silva) quanto no assunto tratado (nacionalismo), deixando transparecer uma autora atenta aos acontecimentos do seu país, principalmente no que se refere ao contexto político da **Primeira Guerra Mundial**, quando os republicanos apoiavam um movimento de inserção de **Portugal** nesse acontecimento mundial. Na aceção de Dal Farra, nesse poema, Florbela exige das mães que

parem acima de toda e qualquer eventualidade, sem fraqueza, ou covardia, que nada demonstrem da aflição que as consome; para preservar a terra é preciso que sejamos dos céus, altruísmo, eis a palavra de ordem para aqueles que ficaram, para esta guerra íntima. (DAL FARRA, 1994, p. 283)

Florbela toma, assim, a Guerra como uma forma de reconstrução nacional, de “preservação materna”. Outra vertente de maternidade em Florbela pode ser apreciada no relacionamento existente entre ela e o irmão Apeles, para quem a poetisa se torna, ao mesmo tempo que irmã, também uma mãe. Há todo um arrazoado que permite supor tais elos entre ambos. Sabe-se que, biograficamente, a madrastra-madrinha de Florbela, a mulher legítima de João Maria Espanca, criou as crianças como seus legítimos herdeiros. No entanto, o vínculo que Mariana goza junto aos irmãos parece ser apenas o de afinidade familiar. “O elo genuíno, o de sangue e de estirpe, ela só encontra no irmão, no pai, e naquela Mãe desaparecida que, dentro dessa família, formam uma espécie de núcleo secreto” (DAL FARRA, 2017, p. 22). A mãe morta e ausente é aquela que lhe concerne, e é para o colo dela,

para o aconchego dela, que Florbela espera regressar – e daí que essa mãe Mítica acabe por ressignificar, para ela, aquela entidade (que é feminina) com quem se reencontrará quando se for. Esse “País Ignoto” que ela nomeia nos seus sonetos, esse “reino” de que ela se julga “Infanta”, e de onde foi expulsa – será o retorno aos braços dessa mãe, já agora compreendida como a “Senhora Dona Morte dos dedos de veludo”. O trajeto psicológico de Florbela aparenta ser o de gradativamente ir reconhecendo, na Mãe natural morta e desaparecida, a Mãe-Terra e, por decorrência, a acolhedora Mãe-Morte, que lhe dará agasalho e abrigo.

Num poema dedicado à sua terra natal, intitulado “Minha Terra” (título que **Guido Battelli** substituiu – sic! – por “Pobre de Cristo!”), Florbela, por exemplo, pede pousada por não ter “onde se acoite”. Nele, tanto a Mãe quanto o Irmão ficam aproximados à sua terra natal, **Vila Viçosa**: “Minha terra onde meu irmão nasceu,/ Aonde a mãe que eu tive e que morreu/ Foi moça e loira, amou e foi amada!” (ESPANCA, 1996, p. 251). Pois é de se convir que tal Mãe perdida e morta seja, inicialmente, aquela que Florbela pretende representar para Apeles. Através da sua correspondência, pode-se avaliar que ela mantém com ele uma relação de proteção maternal, nutrida por essa cumplicidade tácita e íntima que só a eles concerne: a do elo perpétuo com essa Mãe imaginária. Observe-se um exemplo disso na carta redigida por ela para os ex-cunhados Manuel e Lina Moutinho, dez dias após a morte de Apeles. Nela, Florbela lhes confessa que, de fato, o irmão era “o meu grande orgulho, a parte de mim mesma que vivia, que se realizava, e ao vê-lo enérgico, audacioso, cheio de nobres ambições, tinha um sorriso de mãe que vê o filho um homem” (ESPANCA, 1986, p. 75). Como Dal Farra expôs, Florbela, Apeles e João Maria compõem essa família dentro daquela outra família em que os dois irmãos são agregados:

E ela desempenha aí um papel em que é a filha do Pai e a irmã de Apeles, mas onde também é e não é a Mãe, pois que a Mãe real e morta permaneceu, dentre eles, acomodada como um segredo e um lugar ao mesmo tempo de falta e de aspiração. (DAL FARRA, 2017, pp. 22-23)

No entanto, esse contrato tácito entre os irmãos vai ser interrompido com a precoce morte de Apeles, que quebra, irrecuperavelmente, o papel materno-fraternal que ela representava para ele no seu **imaginário**. Florbela se apercebe, segundo Dal Farra, de que

ele, Apeles, simbolizava deveras o Filho, e que com ele morriam (na sua morte) todos os filhos que ela nunca teve e nem pôde ter, todos os que involuntariamente abortara. Somente então ela se dá conta do relevo psicológico que tais perdas lhe angariavam, visto que antes dessa tragédia nada ocorrera de fato que lograsse operar tal violenta evidência. (DAL FARRA, 2017, p. 23)

A morte de Apeles é, segundo Dal Farra, o enfrentamento, para ela, da perda de uma descendência, cuja linhagem, cuja estirpe, cuja ascendência já era sentida desde o princípio da sua vida como uma *Falta* irreparável e incontornável. E a carta que ela envia ao pai pouco mais de um mês após a morte de Apeles, em 13 de agosto de 1927, é disso muito esclarecedora: “É verdade, meu pai, o nosso rapaz, o nosso querido pequenino, morreu. Parece um pesadelo mas não é. Morreu. Parece que morreu tudo, que ele não deixou cá ficar nada, parece que levou tudo” (ESPANCA, 1986, p. 77). E Florbela encerra a missiva com esta pungente declaração: “E o que mais desejaria agora era que a vida fosse bem curta já, para todos nós que perdemos o melhor que tínhamos no mundo” (ESPANCA, 1986, p. 78). Segundo Anna Klobucka,

para Florbela Espanca, a metáfora metapoética da maternidade igualmente reflete uma experiência de alteridade interiorizada, alteridade que corresponde, no contexto do exercício intertextual empreendido em “Errante”, a uma tradição lírica dita universal, mas de facto distintamente matizada (para não dizer determinada) pela posição central que nela compete ao sujeito masculino. Se, porém, este soneto, de inspiração anteriana, trai a atitude de pessimismo impotente perante tal obstáculo aparentemente intransponível, os padrões românticos de grandeza maldita revelando-se proibitivos ao eu feminino, já as releituras florbelianas de António Nobre revelam o potencial transformativo que a metáfora maternal também carrega. Pois o Anto-personagem do drama lírico encenado por Florbela desdobra-se por um lado num poeta, precursor e mestre inigualável, amargamente celebrado em “Impossível!” (“Os males d’Anto, toda a gente os sabe/Os meus... ninguém...””) mas por outro num filho-amante cujo afastamento se procura anular nesta versão singular de um “noivado do sepulcro” que é o soneto “A Anto!” (“Amo-te como não te quis nunca ninguém/Como se eu fosse ó Anto a tua própria mãe/Beijando-te já frio no fundo do caixão!”). (KLOBUCKA, 1997, p. 173)

De resto, o seu ainda incipiente conto inserto no caderno *Trocando Olhares*, aquele intitulado “Alma de Mulher” (12-4-1016), ostenta a questão da maternidade frustrada (que, aparentemente, se resolve pela adoção de uma criança vítima de guerra). O seu *Diário do Último Ano*, redigido, portanto, durante 1930, também alberga esse sentimento de desaponto, de falhanço diante da maternidade.

Bibliografia

- DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, O corpo insepulto de Florbela (Apontamentos para a marginalidade feminina), in *Marginalidades Femininas: A Mulher na Literatura e na Cultura Brasileira e Portuguesa* (orgs. Luciene Marie Pavanelo; Maria Cristina Pais Simon; Osmar Pereira Oliva; Paulo Motta Oliveira), Montes Claros, Editora Unimontes, 2017, pp. 13-33.

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

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudos introdutórios e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto* (contos, cartas, diário), organização, notas e estudos introdutórios de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.

ESPANCA, Florbela, *À margem dum soneto. O resto é perfume*, seleção e estudos de Maria Lúcia Dal Farra, Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

ESPANCA, Florbela, *Perdidamente: correspondência amorosa 1920/1925*, fixação do texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra, prefácio de Inês Pedrosa, Vila Nova de Gaia, Quasi, 2008.

KLOBUCKA, Anna, Gerando poesia: as metáforas da maternidade em Florbela Espanca, in *A Planície e o Abismo* (atas do congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp. 169-175.

Mercedes Gómez Almeida

MATOSINHOS

Terra de horizontes largos, mar, dinamismo e cultura, Matosinhos destaca-se tanto pela riqueza e diversidade de seu patrimônio como pelos projetos mais inovadores. Integrando à área metropolitana da cidade do **Porto**, sabe combinar saberes, sabores e tradições. Sem dúvidas, foi a paixão que trouxe **Florbela Espanca** para o norte de **Portugal**, o que marcaria indiscutivelmente a relação da escritora com Matosinhos e vice-versa. A cidade e sua beleza cênica e natural são revelados em muitos versos dos mais pungentes da poetisa. Foi em Matosinhos, numa casa na Rua do Godinho, que primeiro morou com **António Guimarães**, seu segundo marido. Dá-se aí também seu terceiro casamento (religiosamente, o primeiro). Releve-se ainda que foi na cidade em que escreveu textos importantes de sua obra e preparou a sua última publicação, seu terceiro livro de sonetos, ***Charneca em Flor***. Em Matosinhos faleceu e os seus restos mortais estiveram aí sepultados até a sua trasladação em 1964. Após o divórcio de **Alberto de Jesus Silva Moutinho**, casou-se com Guimarães, com quem já morava, em 29 de junho de 1921, no posto de Registro Civil do Porto. Este seu segundo casamento foi o mais breve e talvez o mais conturbado, além de ter recorrentes problemas de saúde e o segundo aborto involuntário apressaram o seu fim. Dele se separou mais tarde. Desse modo, iniciou uma relação amorosa com **Mário Pereira Lage**, médico de Matosinhos, que diziam ser uma pessoa de bom coração. Em outras palavras, lhe transmitia segurança e conforto na vida. Lage foi tenente médico do mesmo Destacamento de Artilharia do Porto que Guimarães servia, da Guarda Nacional Republicana, no Castelo da Foz, até fevereiro de 1922, data a partir da qual passou a exercer as funções de subdelegado de saúde de Matosinhos. Florbela padecia de várias complicações de saúde, Lage foi seu médico, o que os terá aproximado e que os levou a se apaixonarem um pelo outro. Contraiu matrimônio com Mário Lage, no Registro Civil de Matosinhos dia 15 de outubro de 1925, e na Igreja do Bom Jesus de Matosinhos no dia 29 do mesmo mês. Associada a esta igreja está a lenda do Senhor de Matosinhos. A tradição diz que a imagem do Senhor de Matosinhos é uma das mais antigas da cristandade. Professa a lenda que foi esculpida por São Nicodemos, que assistiu aos últimos momentos da vida de Jesus. Por essa razão, é considerada uma cópia fiel da face de Cristo. Nicodemus teria lançado a imagem ao Mar Mediterrâneo, na Judeia, ido dar à praia de Matosinhos. No século XVI, a imagem foi transportada para a atual igreja, construída em sua honra.

O casal passou a morar na casa dos pais do médico, na Rua 1.º de Dezembro, 540, em Matosinhos, em junho de 1926. É, portanto, aqui que Florbela encontra finalmente um lar onde todos a tratam bem, procurando consolar os seus males do **corpo** e da alma, ou seja, a família que sempre quis, não obstante a sua postura obstinada de desafiar as convenções. Nessa época, trabalhou com outras senhoras para angariar fundos para a Cruz Vermelha. Em 1927, iniciou o seu trabalho de tradutora de romances franceses para as editoras Civilização e Figueirinhas do Porto, função que desempenhará até a **morte**. Nesse tempo, não encontrava editor para a coletânea *Charneca em Flor*. Preparava um volume de **contos**, provavelmente **O Dominó Preto**, publicado postumamente apenas em 1982. Iniciou a colaboração, em 1930, no recém-fundado **Portugal Feminino** com poemas e contos, na revista *Civilização* e no *Primeiro de Janeiro*, ambos do Porto, como atesta **Maria Lúcia Dal Farra**. Em junho do mesmo ano, dá início à correspondência com **Guido Battelli** (professor de literatura italiana na Universidade de Coimbra, a quem pede ajuda na tentativa de apressar a edição daquela que terá sido a sua última obra: *Charneca em Flor*). Florbela gostava de passar as tardes na areia dourada, admirando o mar inquieto, entre o verde das águas e o azul do céu, mulher experimentada de tantas dores... Aliás, numa das últimas cartas a Battelli (Matosinhos, 28-10-1930), pouco tempo antes de morrer, ela se preocupa em dar instruções sobre a publicação de seu livro. Orienta como quer capa, disposição dos versos na página, fontes a serem empregadas, cores... sobre a diagramação dos sonetos recomenda: “eu gostava mais de que ficassem as duas quadras de cada soneto dum lado da folha e os dois tercetos do outro lado. Fica o soneto menos duro, lê-se melhor. Assim o soneto todo numa página, dum jacto, não gosto, francamente.” (ESPANCA, 1986). Entre a carta de 18 de novembro até a última, de 05 de dezembro, apenas registra a sua preocupação pelo aspecto estético e comercial da obra que se encontra no prelo e pelas provas tipográficas, as quais chega a revisar. Convém destacar: Florbela sempre lutou para publicar seus livros, mesmo contrariando a vontade de seus maridos; não tinha dinheiro, nem editor. Com a mesma intensidade, sempre buscou firmar o seu nome no panorama da literatura portuguesa. Nessa troca de correspondências, Battelli apresentou a Florbela nomes que ela não conhecia da literatura italiana; entre eles, identificou-se com os versos límpidos e tocantes da escritora Ada Negri (1870 –1945). Não chegou a ver publicado o seu último livro. Depois da prolongada doença se intensificar e a reter em casa, faleceu na madrugada do dia 08 de dezembro de 1930, dia de seu 36º aniversário e data de seu primeiro casamento. Foram encontrados debaixo de seu colchão, dois frascos vazios de **Veronal**, barbitúrico que tomava regularmente para ajudar a dormir, foi a terceira tentativa de **suicídio**. A certidão de óbito é assinada, surpreendentemente, por um carpinteiro, com

a *causa mortis* “edema pulmonar”. Para que ninguém da profissão médica se comprometesse, escreveu José Carlos Fernández, e para que pudesse ser sepultada com todo o cerimonial religioso. Mário Lage, seu esposo e médico, num telegrama urgente e lacônico para Battelli avisa: “morreu Florbela Lage”.

Veio a falecer no ano mais produtivo de sua vida, 1930, ano em que escreveu muito, tanto poemas quanto **cartas**. Todos empapados de seus temas mais reais, ligados à **solidão** e suas facetas, à angústia, a **saudade** e o apelo da morte. No ano em que faleceu, Florbela escreveu o *Diário* (que viria a se chamar ***Diário do Último Ano*** por **Natália Correia**) e passou a colaborar na revista ***Portugal Feminino***, que reunia uma facção do extinto Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Em janeiro de 1931, após quase dois meses da morte da escritora, Guido Battelli publica *Charneca em Flor*. A obra consagra os méritos da poetisa em inédito boom editorial. Mais que isso, *Charneca em Flor* revela um eu poético marcado pelo **erotismo**, pela sedução, que surge com toda a intensidade e êxtase. Além disso, vale destacar que foi uma escritora no auge de sua maturidade **poética**. Notadamente, após a sua morte, é que a sua obra repercutirá entre leitores e crítica.

O dia em que Florbela morreu teve a intensidade de uma vida angustiante e impetuosa: Matosinhos é varrida por uma tempestade. Não foi possível fazer o enterro porque desaba sobre o cemitério uma chuva torrencial; seu corpo fica durante a noite em uma capelinha contígua à igreja. “Pálida, as pequenas mãos no peito, o vestido de seda preto iluminado pelas velas, ela tem um ar calmo” (BESSA-LUÍS, 1984), descreve **Agustina Bessa-Luís**. Foi sepultada no cemitério de Sendim, em Matosinhos. Mais tarde, em 17 de maio de 1964, seus restos mortais foram trasladados para a sua terra natal, **Vila Viçosa**, “a terra alentejana a que entranhadamente quero”. Battelli descreveu uma tarde com Florbela Espanca em seu toldo à beira mar, na praia de Matosinhos, poucos meses antes de morrer. Um dia de nuvens cinzentas com ventanias, mar bravo. Ondas explodiam estrondosamente na areia. Gaivotas esvoaçavam tangenciando ondas com as suas asas e completavam a sinfonia com seus gritos angustiantes. No final do dia, antes de se pôr, o sol incendeia céu e mar, feixes de luz avermelhados refletem-se sobre as casinhas brancas de Matosinhos. Florbela, em silêncio, pensativa, contemplava o espetáculo. Nessa noite, escreveu o soneto “Tarde no Mar”, publicado em *Charneca em Flor*:

A tarde é de oiro rútilo: esbraseia.
O horizonte: um cacto purpurino.
E a vaga esbelta que palpita e ondeia,
Com uma frágil graça de menino,

Pousa o manto de arminho na areia
E lá vai, e lá segue o seu destino!
E o sol, nas casas brancas que incendeia,
Desenha mãos sangrentas de assassino!

Que linda tarde aberta sobre o mar!
Vai deitando do céu molhos de rosas
Que Apolo se entretém a desfolhar...

E, sobre mim, em gestos palpitantes,
As tuas mãos morenas, milagrosas,
São as asas do sol, agonizantes... (ESPANCA, 1996, p., 217)

O destino levou-a a viver longe de seu amado **Alentejo**, longos anos à beira do mar que tanto amou e onde morreu: “Eu queria ser o Mar de altivo porte/ Que ri e canta a vastidão imensa!” (ESPANCA, 1996, 148). Certamente, esses momentos de reflexão à beira-mar inspiraram muitos de seus versos, que são reveladores da superioridade de seu caráter e atestam suas desilusões: “As minhas ilusões; doce tesoiro,/ Também as vi levar em urna de ouro/ No mar da vida, assim... uma por uma.” (ESPANCA, 1996, p. 140).

Pela importância indiscutível da obra de Florbela Espanca para a literatura portuguesa, há algumas significativas homenagens prestadas por Matosinhos. Em 1949, o “Orfeão de Matosinhos” colocou uma placa, em gesto de homenagem, na casa onde a poetisa viveu, trabalhou e morreu. Além da escultura (máscara) da autoria de Irene Vilar, instalada num pequeno jardim na confluência das ruas Tomás Ribeiro e Ló Ferreira, Florbela Espanca tem perpetuado o seu nome na **toponímia** da cidade e na imponente Biblioteca de Matosinhos – Biblioteca Municipal Florbela Espanca (desde 1990).

Em 2006, a Câmara Municipal de Matosinhos adquiriu o espólio da poetisa, por proposta da herdeira de venda de um conjunto de documentos de Florbela, filha da biógrafa da escritora, **Maria Alexandrina**, que havia recebido de António Guimarães este conjunto. A publicação da obra *Perdidamente* – correspondência amorosa 1920 – 1925, pela Câmara Municipal de Matosinhos, com fixação de texto, organização, apresentação e notas da renomada pesquisadora da obra de Florbela Espanca, Maria Lúcia Dal Farra, é um produto dessa notável aquisição. Por esses originais, pode-se conhecer a realidade e intimidade vivenciadas pela poetisa em determinado período de sua vida, compreender a sua trajetória vivencial e seu processo criativo, justamente no tempo de Matosinhos. Os mistérios de sua vida, de sua obra e de sua morte são paulatinamente desvendados nas entrelinhas de sua epistolografia. Os referidos documentos integram os **espólios** de Escritores dos Reservados da Biblioteca Municipal Florbela Espanca. É pertinente destacar que a Universidade Sênior desta cidade adotou o seu nome.

Bibliografia

BATTELLI, Guido, Florbela Espanca – 1894-1930, in ESPANCA, Florbela, *Juvenilia*, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931, pp. 9-32.

BESSA-LUIS, Agustina, *Florbelas Espanca*, Lisboa, Guimarães, 1984.

DAL FARRA, Maria Lúcia, estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX-LXI.

ESPANCA, Florbela, Carta a Guido Battelli, in BESSA-LUIS, Agustina, *Florbelas Espanca*, 4ª ed. Lisboa, Guimarães, 2001, pp. 192-193.

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela, *Perdidamente: correspondência amorosa 1920-1925*, Matosinhos, Câmara Municipal, /Quase Edições, 2009.

FERNANDEZ, José Carlos, *Florbelas Espanca: a vida e a alma de uma poetisa*, Lisboa, Edições Nova Acrópole, 2011.

PEREIRA, Agostinho Barbosa, *Coisas que se escrevem*, Matosinhos, Porto, Portugal, disponível em <<https://coisasqueseescrevem.blogspot.com/2012/08/florbela-espanca-e-matosinhos.html>>, acesso em 24 mar. 2021.

PINTO, Guilherme, Apresentação, in ESPANCA, Florbela, *Perdidamente: correspondência amorosa 1920-1925*, Matosinhos, Câmara Municipal/Quase Edições, 2009, pp. 09-10.

PIRES, Sandra Mendonça, Enantiódomia de Florbelas Espanca: um percurso, ao contrário, através da vida e dos lugares da poetisa, *Tinta lusa*, n.2, junho 2002, disponível em <cvc.instituto-camoes.pt/projtelecolab/tintalusa/numeros/tl3.html>, acesso em 24 mar. 2021.

SILVA, Fabio Mario da, *Da metacrítica à psicanálise: a angústia do Eu lírico na poesia de Florbelas Espanca*, João Pessoa, Ideia, 2009.

Luísa Cristina dos Santos Fontes

MELANCOLIA

Característica marcante da **poética de Florbela Espanca**, a melancolia pode ser compreendida como um estado psicológico de enorme tristeza, muitas vezes confundida com a depressão. Segundo Derivaldo dos Santos:

Nos poemas de Florbela o sujeito poético empreende uma relação reflexiva consigo mesmo e com a vida lá fora na ambiguidade entre o vívido e o indagado. Mas nessa poeta o modo reflexivo não ganha ares do pensamento categórico, é, ao contrário, ponte taciturna de melancolia e interrogação do ser na apreensão do cotidiano de cinzas da vida literária e da vida costumeira. (SANTOS, 2006, p. 15)

Costa Lima (2017) realiza um levantamento histórico do interesse da crítica literária pelo tema. Para o autor, é viver o estado melancólico ou a sua iminência que mantém o artista sensível para criar, ao provocar o ensimesmamento ou o desvario. Na poesia de Florbela, podemos destacar esse isolamento lírico do eu nos versos de sonetos como “Eu”: “Sou aquela que passa e ninguém vê.../ Sou a que chamam triste sem o ser.../ Sou a que chora sem saber porquê.. / Sou talvez a visão que Alguém sonhou,/ Alguém que veio ao mundo pra me ver,/ E que nunca na vida me encontrou!” (ESPANCA, 1996, p. 133). Durante a Antiguidade Clássica, a melancolia foi vista de maneira positiva por Aristóteles como uma espécie de dom requisito para a arte, se contrapondo à visão patológica da medicina. Durante a Idade Média, o cristianismo trata de envolvê-la na noção de pecado como sendo um castigo ou maldição, e depois é retomada a perspectiva clássica entre os pensadores do Renascimento. É no século XIX que a melancolia passa a ser envolta na áurea romântica como um estado de contemplação, chegando aos poetas simbolistas do fim do século e tendo a poesia de Baudelaire com seu *spleen* influenciado as gerações posteriores, inclusive Florbela Espanca. Na filosofia de Schopenhauer, tal estado aparece como inerentemente humano, na crítica literária é recorrentemente diferenciado do comum atribuindo-lhe a valoração da genialidade. Percebemos como esse cenário filosófico-artístico reverbera na produção de Florbela, por exemplo, na dualidade dos versos de “Vaidade”: “Sonho que sou Alguém cá neste mundo.../ Aquela 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!...” (ESPANCA, 1996, p. 132), em que o desejo do reconhecimento da genialidade esbarra no sentimento de anulação do eu: “Na melancolia, além da diminuição da autoestima, ocorre um processo de esvaziamento do eu até ficar totalmente empobrecido, desprovido de valor, incapaz de realizações e moralmente desprezível” (BARROS, 2012, p. 52). A

psicanálise freudiana afastará a pura tristeza, situada no consciente, da melancolia, incrustada no inconsciente, marcada pelos sentimentos de perda, rancor e angústia não bem localizadas num objeto específico. Freud trata dessa distinção do luto e da melancolia, que se caracteriza por um

desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda uma atividade um rebaixamento de sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2011, p. 28)

Na poesia de Florbela, pode-se falar na impossibilidade de viver o **amor** ausente, ilusório, mas não da incapacidade de amar. É, portanto, a melancolia um estado de empobrecimento do ego em função do objeto ausente, o que gera um vazio, um aniquilamento, interpretado, por exemplo, em questionamentos como “por que existo?”, com uma forte inclinação para a **morte**.

Julia Kristeva (1989) mostra como a criação artística é uma forma de sublimação do estado melancólico. Kristeva trata do **suicídio** do artista como um triunfo final sobre o nada do objeto perdido. A vida de Florbela Espanca ressoa tais leituras, pois é marcada por diversas ausências e perdas: filha ilegítima de pai incógnito, perde a mãe prematuramente, o irmão tragicamente, se envolve em diferentes relacionamentos, até se suicidar simbolicamente no dia de seu aniversário de 36 anos. Tal marginalidade é que marca a vida e a trajetória poética de Florbela como uma poetisa decadentista em plena época do vanguardismo da geração de *Orpheu* em **Portugal**. Também a aproxima da concepção de gênio, que críticos como Bloom atribuem a autores homens, seu contemporâneo **Fernando Pessoa**, por exemplo. Podemos atrelar o estudo da melancolia na poesia de Florbela Espanca com a própria inclinação portuguesa para o estado melancólico e saudosista, “tomar a si mesmo como objeto da perda, marca característica do povo lusitano, é deixar-se atingir pelas cores da melancolia” (SANTOS, 2006, p. 66). Tal sentimento é celebrado pela cultura portuguesa, como atestam diversos poetas e o fado. Some-se a isso a questão de gênero, pois a poesia de Florbela é marcadamente feminina, a voz lírica se insinua como voz de mulher ensimesmada, numa sociedade patriarcal que impele as mulheres artistas para a marginalidade e julgamento social, e, conseqüentemente, para a melancolia advinda do isolamento e das perdas decorrentes deste. Os temas repetitivos na obra de Florbela apontam para uma satisfação do desmascaramento de si mesma. Assim têm-se, ao mesmo tempo, descontentamento, autorrecriminações, anulação de si mesma e uma exacerbada autocrítica (BARROS, 2012, p. 51). Massaud Moisés (2003) afirma que o autor transforma em estético tal estado melancólico. Santos (2006) assevera que a melancolia é o modo encontrado pelo sujeito para colocar em

cena os vazios da existência. Se a melancolia e a poesia dialogam através do inconsciente, o **sofrimento** passivo é passível de ser transformado ativamente em criação literária, alcançando ainda outras dimensões, pois, se apenas ao artista é possível tal sublimação, aos leitores é possível vislumbrar o efeito catártico dessa sublimação, é o apelo que a poetisa faz no poema que abre o *Livro de Mágoas*, “Este livro”:

Este livro é de mágoas. Desgraçados
Que no mundo passais, chorai ao lê-lo!
Somente a vossa dor de Torturados
Pode, talvez, senti-lo... e compreendê-lo...

Este livro é para vós. Abençoados
Os que o sentirem, sem ser bom nem belo!
Bíblia de tristes... Ó Desventurados,
Que a vossa imensa dor se acalme ao vê-lo! (ESPANCA, 1996, p. 131)

Santos analisa em Florbela “como a linguagem poética conduz a tensão lírica a uma melancolia que reside na dúvida e no vacilo de existir” (SANTOS, 2006, p. 208). Tal dúvida melancólica é vista pelo autor como “uma atitude lírica de protesto contra a prepotência das coisas e das práticas legitimadoras do mundo” (SANTOS, 2006, p. 210). Assim,

Na tessitura lírica de Florbela Espanca a melancolia filia-se à dúvida reflexiva e ao pecado de ser no mundo. Nessa filiação, o poema é um retrato do sentimento de culpa que persegue a humanidade desde os tempos mais remotos. A alma do melancólico, mediante as suas diversas perdas, se instaura num fundo sem fundo de um vazio perdido. Mas isso é também o seu modo de ser, barrocamemente moderno, e condição humanamente contraditória absorvida pela expressão poética. (SANTOS, 2006, p. 236)

Além disso, o tema da **saudade** também marca essa poesia, pois dialoga com a melancolia no sentido de se referir a uma valorização do passado como algo perdido, o que gera no inconsciente o estado melancólico, “a diferença é que, na melancolia, as saudades se eternizam, eliminando qualquer possibilidade de esperança” (BARROS, 2012, p. 50).

Bibliografia

- BARROS, Eliana Luiza dos Santos, *Florbela Espanca: laços de amor e dor*, dissertação, Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- FREUD, Sigmund, *Luto e melancolia*, tradução Marilene Caronte, São Paulo, Cosacnaify, 2011.
- KRISTEVA, Julia, *Sol negro: depressão e melancolia*, tradução Carlota Gomes, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- LIMA, Luiz Costa, *Melancolia: Literatura*, São Paulo, Editora UNESP, 2017.
- MOISÉS, Massaud, *Criação literária: poesia*, São Paulo, Cultrix, 2003.

SANTOS, Derivaldo dos, *Dúvida e dívida melancólica: a modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca*, tese, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

Tássia Tavares

MEMÓRIA

Na **poética** de **Florbela Espanca**, a memória do eu lírico se transmuta, dentre outros temas, em uma **saudade** da cidade natal, dos dias vividos junto ao falecido irmão **Apeles**, mas principalmente no que se chama de uma consciência de sua força feminina, de sua essência. A memória, segundo Pollak, “é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 05). Assim, a poetisa, por meio de sua escrita, ao trazer recordações e memórias dos espaços vividos, sejam eles internos e externos, reafirma a continuidade de sua feminilidade e possibilita a reconstrução de sua própria história. Esses espaços não são definidos, eles são o mar, o luto, a **dor**, o céu azul ect., que se fundem às lembranças do eu lírico, em que não há a delicadeza esperada da figura feminina, mas uma espera angustiada por aquele que disse que voltaria, possivelmente o sempre esperado **Prince Charmant**. Em sua poesia, Florbela exprime as suas memórias, a sua continuidade, na amplitude de sua terra, de suas saudades, deixando latente seus desejos.

Na poesia, a memória simbolizada como saudade é observada claramente no soneto “Alentejano”, em que evoca as imagens das plantações e da moça que vive no campo, como elemento que perpassa toda cultura portuguesa “Deu agora meio-dia; o sol é quente/ Beijando a urze triste dos outeiros./ Nas ravinas do monte andam ceifeiros/ Na faina, alegres, desde o sol nascente” (ESPANCA, 2015, p. 57), e do irmão que faleceu jovem, em que a memória dele sempre permaneceria viva: “Batida por furiosos vendavais!/ – Eu fui na vida a irmã de um só Irmão, / E já não sou a irmã de ninguém mais!” (ESPANCA, 2015, p. 129).

Entretanto, no **Diário do Último Ano** (1981) e em sua correspondência amorosa para **António Guimarães**, produzida entre 1920 e 1925, organizada por **Maria Lúcia Dal Farra**, com o título de *Sempre Tua* (2012), que se nota a construção de uma voz narrativa que se alterna entre uma primeira pessoa que conta para si mesmo seus desejos e lembranças e em uma segunda que responde a primeira assertivamente, assegurando-a de sua coragem e sinceridade pelas escolhas que fez na vida e no **amor**. Essa voz narrativa seria, nas palavras de Ricoeur (2014), uma identidade narrativa nascida a partir das memórias, uma identidade que não é única, mas permeada de hábitos singulares, estabelecendo-se por meio do tempo histórico, o que daria origem a dialética da voz narrativa com a identidade da personagem. O que

possibilitaria a autora discorrer sobre suas memórias e lembranças, em primeira pessoa, no tempo presente, enquanto um segundo eu, em um tempo subjetivo, aprecia e, por vezes, até mesmo julga a sua própria vivência.

A memória acionada no presente, por meio da escrita, seja em **cartas**, diários e poesia, reflete a identidade ativa e feminina de Florbela, que não olhava o passado como histórico, mas se permitia revivê-lo em suas lembranças, registrando esses sentimentos em uma escrita sempre presente. Por exemplo, nas famosas missivas trocadas entre a escritora e Guimarães, aparece uma Florbela mais prática, que se preocupa com as finanças do casal, que quer muito voltar a viver junto do homem amado no mesmo espaço, que discorre sobre as dificuldades dos primeiros meses de gravidez, e que cobra a presença constante do marido.

No *Diário do Último Ano*, a escrita intimista representa o luto e o desejo de **morte** que se estabelecem a partir da memória. A autora se debruça sobre a sinceridade de seus atos, falas, poesia, amores, procurando não simplesmente organizar imagens do passado, mas olhando para si mesma, com seus sentimentos, com as lembranças e vozes de outrora, daquilo que comentavam sobre ela. Busca comprovar, justificar-se, discorrer sobre a proximidade da morte, que a cada página se aproxima dia a dia de sua cabeceira. No diário, não há o desejo de viver, como na coletânea de cartas ao amado, mas uma consciência de ter visitado toda a sua história e experiência, de se deixar levar pelo tempo, e ao observar sua vida se vê como vencedora, corajosa, que vivenciou tudo que lhe foi imposto pela vida sem titubear. Em seu último ano de vida, a escritora, já consciente de sua essência e imersa em dores do passado, traz a descrição de suas memórias que revelam a sua intensidade diante do amor e da morte: “Não sinto deslizar o tempo através de mim, sou eu que deslizo através dele e sinto-me passar com a consciência nítida dos minutos que passam e dos que se vão seguir” (ESPANCA, 1981, p. 33).

A memória representada na escrita de Florbela é a representação dos espaços citadinos, da infância e da juventude com o irmão, mas também continuidade de sua essência como mulher. Em sua escrita intimista, nas cartas para Guimarães, a memória é a forma de reviver os momentos passados com o amado de maneira presentificadas, onde a autora descreve as minúcias de seu cotidiano para o amado, possibilitando que ele participe de sua vida como se estivessem vivendo juntos, embora a dificuldade social os impossibilitasse de estarem a sós. E em seu diário, a melancolia se sobrepõe as lembranças de tempos idos, onde é possível compreender um diálogo de duas personalidades, a do passado, que transcreve suas escolhas, seus medos, suas angústias, e uma outra que mais experiente, ouve com atenção e responde: “O que tu foste, só tu o sabes: uma corajosa rapariga, sempre sincera consigo mesma” (ESPANCA, 1981, p. 35)

Bibliografia

- ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, Edição fac-similada, Amadora, Livraria Bertrand, 1981.
- ESPANCA, Florbela. *Sempre Tua: Correspondência amorosa 1920-1925*, apresentação e organização Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Antologia poética de Florbela Espanca*, São Paulo, Martin Claret, 2015.
- POLLAK, Michael, Memória e Identidade Social, in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 05, 1992, pp. 200-2012.
- RICOUER, Paul, *O si-mesmo como outro*, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- SARLO, Beatriz, *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, São Paulo, Companhia das Letras, Belo Horizonte, UFMG, 2007.

Joy Afonso

MESQUITA, LORENNNA; TORRES, FABIO BRANDI

Lorennna Mesquita é atriz, escritora, produtora cultural e jornalista. Fabio Brandi Torres é dramaturgo, tradutor e produtor cultural. Juntos desenvolveram *Florbela Espanca a hora que passa* (2014), dramaturgia composta a partir de trechos de poemas, **contos**, do *Diário do Último Ano* e das **cartas** de **Florbela Espanca**. Esse caráter composicional vai ser observado por Jean-Pierre Sarrazac, no início dos anos de 1980, através do conceito de rapsódia, em alusão ao sentido literal que palavra que remete à “costura”. Para Sarrazac,

Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor – componere é ao mesmo tempo juntar e confrontar -, segundo um processo criador que considera a escrita em seu devir. Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do “texto-tecido”. (SARRAZAC, 2012, p. 153 – grifos do autor)

É assim que se dá a constituição de um monólogo dessa personagem, no dia do seu aniversário de 36 anos, na sua sala de estar, na altura da uma hora da manhã, ou seja, momentos antes de sua **morte**. A constituição do cenário é bastante econômica, composta apenas de uma *chaise-longue* e de um par de sapatos que a personagem calça no início do ato e descalça ao final. A estrutura monológica, econômica também em rubricas – três no total –, cria um ar de coisa estática, como se o efeito dos barbitúricos que Florbela tomou dessem à peça o ritmo gradual de seu efeito. No entanto, a personagem, na ação do texto, não manipula os remédios que, de fato, a escritora tomou. A informação está implícita e é justamente sobre um jogo de implícitos que o texto de Mesquita e Torres se sustenta. O ambiente, a sala de estar com a *chaise-longue*, já indicia a intimidade e reforça a ideia dos últimos momentos de vida da artista que a peça quer transmitir, sendo, portanto, um signo que conecta as entrelinhas de uma história que se quer já sabida com a fala teatral que vai se erigir. Dessa maneira, não é possível se chegar a um efeito de (re)criação biográfica, pelo menos de forma direta e patente, pois a estratégia de construção da personagem é baseada tão somente na constituição de uma ótica voltada para textos de Florbela, recortados e colados no fito de produzir uma aproximação entre a Florbela real e a figura que decorre dela no palco: o olhar dos autores se dilui nas próprias palavras de Florbela, apresentada como uma mulher que sentiu e viveu diversos sentimentos da condição humana, demasiadamente orgulhosa de si. A ausência de cenas e de falas que remetam a referentes biográficos de leitura imediata na ação cênica, dimensiona o texto para um

lugar de iniciados: os dados biográficos não se materializam, mas estão sutilmente implícitos dentro do perfil **feminino** resultante da seleção e colagem de textos. Temos, no palco, uma mulher que amou e experimentou os arroubos e as decepções amorosas; uma mulher escritora e com a consciência de que seus textos partem do influxo pulsante de transformar em literatura as contingências experimentadas e, principalmente, uma mulher muito orgulhosa do que viveu e do que julgou ter sido. Ou seja, elementos coadunados aos traços sentimentais deveras demarcados por Florbela em sua vida e em sua obra, ou melhor, na fusão dessas duas esferas.

Dito de outra forma, não estão presentes na peça os dados biográficos de uma ordem mais positivada (nascimento, implicações familiares, casamentos, divórcios...), mas elementos de uma biografia de ordem mais sentimental e subjetiva que se adensa, pela colagem das próprias palavras da escritora, ao imaginário mítico da personalidade da poetisa, evidenciada pelo “não-aparta-se da emoção, assumindo os sentimentos como mola propulsora amalgamada e refeita no ato poético” (NORONHA, 2001, p. 28). É, em síntese, uma (re)criação biográfica indireta e implícita, acionada pelas compreensões anteriores acerca da biografia de Florbela Espanca. Tudo isso na clara tentativa de exprimir a “verdade” da escritora, uma vez que são as próprias falas e os textos dela que são encenados. Porém, a aparente simplicidade constitutiva da peça esconde um caminho ficcional engendrado, justamente pela disposição e escolha de excertos para a montagem de um quebra-cabeça discursivo e temático. Com efeito, o uso dessa estratégia vai tecendo um fio à medida que os textos de Florbela vão se deslocando do seu contexto original e vão ganhando uma nova dimensão discursiva, a serviço da constituição da personagem. Não se trata de mera replicação de escritos, em virtude da deliberada vontade dos autores de embaralhar falas e, com isso, por exemplo, chegar a outras possibilidades que o texto original não concebia, alargando o seu espectro de compreensão: o início do monólogo é composto com a fala que abre o diário de Florbela Espanca, o excerto do dia 11 de janeiro de 1930, visto por Paula Morão (1994, p. 113) como uma espécie de programa de abertura do diário, onde se afirma o lugar do eu e se instala a virtualidade de um possível interlocutor – “Para mim? Para ti? Para ninguém. Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões, impressões, ideias, maneiras de ver, de sentir” (ESPANCA, 1987, p. 123). O excerto se transforma agora em uma introdução ao monólogo – dessa maneira, aproveita-se o caráter programático e inaugural do excerto, todavia transformando-o em elo coesivo entre a alegoria reproduzida do conto “A oferta do destino” e o restante da peça –, e instaura a dimensão de um sempre possível interlocutor à cena teatral e contribui também para essa espécie de

manutenção do canal entre a personagem e o interlocutor, traço sempre presente durante toda a peça, em virtude de a maioria dos textos selecionados e justapostos serem de cartas da escritora, o que pressupõe, tradicionalmente, a presença de um tu.

Em última análise, a “linda colcha de retalhos” (MESQUITA, 2014, p. 12), resultante da montagem/colagem é um processo de transpor textos de suportes diferentes (poemas, diário, cartas, contos) para o teatro, fenômeno denominado por Irina Rajewsky ([2005], 2012) de transposição midiática – “processo ‘genético’ de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia” (CLÜVER, 2011, p. 18). Logo, os textos que antes estavam em suportes variados são escolhidos e formam um todo coeso. Em suma, a seleção e montagem desses textos e a sua transposição para a esfera do drama também é uma maneira de se conceber uma personagem ficcional, assim, o fio ficcionalizante, que conduz o texto, reside nessa pilastra de criação – não inventiva do ponto de vista da escrita, mas que resta inventada pelo seu resultado.

Por fim, salienta-se que a relação inicial de Lorena Mesquita com a obra de Florbela Espanca deu-se com a criação da costura teatral denominada de *Endiabrada Bela*, texto que deu origem, tempos depois, à dramaturgia *Florbela Espanca a hora que passa*, escrita, conforme dito, em conjunto com Fabio Brandi. A autora também escreveu *Eu quero amar*, costura teatral que reúne cerca de 70 poemas e cartas da poetisa alentejana. Por fim, a título de informação, o primeiro romance de Mesquita chama-se *Leite seco*, que versa sobre temáticas femininas.

Bibliografia

- CLÜVER, Claus, Intermedialidade, in *Pós*, Belo Horizonte, v. 1, 2011, pp. 08-23.
- ESPANCA, Florbela, *Obras completas de Florbela Espanca: contos e diário*, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- LEITE, Jonas, *De Florbela às Florbela: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Recife, EDUPE, 2021.
- MESQUITA, Lorena; TORRES, Fabio Brandi. *Florbela Espanca: a hora que passa*, São Paulo, Giostri, 2014.
- MESQUITA, Lorena, Prefácio, in MESQUITA, Lorena; TORRES, Fabio Brandi. *Florbela Espanca: a hora que passa*, São Paulo, Giostri, 2014, pp. 09-12.
- MORÃO, Paula, Florbela: o Diário de 1930, in LOPES, Oscar, et al., *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora de 7 a 9 de dezembro de 1994*, Évora, Vega, 1997, pp. 109-118.
- NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de, *Entreretratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*, São Paulo, Annablume, 2001.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, Léxico do drama moderno contemporâneo, São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- RAJEWSKY, Irina, A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade, in DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André

Soares (Orgs.), *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*, Belo Horizonte, Rona Editora, 2012, pp. 51-74.

Jonas Leite

MINHA TERRA, MEU AMOR

Projeto poético que expõe e tenciona faces distintas da escrita de **Florbela Espanca**, *Minha Terra, Meu Amor* verte-se em pendores nacionalistas, telúricos e amorosos. Envolto em um momento de instabilidade social e de transformações políticas, com a eclosão da **Primeira Guerra Mundial** e a chegada da **República** em **Portugal**, a obra de Florbela perspectiva tais fatores, através de uma sensibilidade e agudeza poéticas. *Minha terra, Meu Amor* conjuga 26 textos, retomados de projetos anteriores, como ***Alma De Portugal*** e ***O Livro d'Ele***, e exhibe o trabalho da então jovem poetisa alentejana para definir mais precisamente a sua linguagem. Este projeto também pode ser entendido como o trabalho em que a poetisa tenta alinhar as suas diferentes posturas, detectadas pelo crítico **Raul Proença**. É por meio da leitura e perspectiva do crítico português que, de acordo com **Maria Lúcia Dal Farra** (1994), Florbela melhor compreende a heterogeneidade de sua linguagem e a delinea de forma fluida e consciente em *Minha Terra, Meu Amor*.

Sobre as leituras de Proença em relação à escrita de Florbela, é válido esclarecer que foi em análise ao manuscrito ***Primeiros Passos*** que o crítico aponta três poemas-síntese daquilo que deveria ser buscado e maturado pelo labor da artista. Como expõe Dal Farra (1994), a atenção telúrica de uma voz nacionalista e sua eclosão junto a um discurso lírico-amoroso, faces de uma mesma moeda na prática **poética** de Florbela, podem ser vistos em poemas como “Às mães de Portugal”, “Meu Alentejo” e “De joelhos”. A veia apaixonada, através da qual ficou mais comumente conhecida, pode ser observada em *Minha Terra, Meu amor*, mas agora também direcionada à própria pátria, em pendores e louvores às insígnias de Portugal. Mesmo não estando situado dentre as obras de maior consciência de linguagem da autora, o projeto de *Minha Terra, Meu Amor* antecipa traços de uma personalidade poética, que viriam a ser desenvolvidos em livros posteriores, uma vez que este projeto só será publicado postumamente, na organização de Maria Dal Farra, ***Trocando Olhares***.

Presenças que costuram o **imaginário** lusitano, como suas relações com as águas, o espaço do campo e as guerras são elementos presentes em poemas como “Paisagem”, “Vozes do mar” e “Às mães de Portugal”, conferindo o teor nacionalista/telúrico ao trabalho de Florbela. A poetisa segue em diálogo estreito à tradição da poesia portuguesa que compreende a força da expressividade marítima nas representações artísticas, normalmente, aliadas ao louvor das figuras heroicas nacionais. Como é sabido, são às águas que as muitas vozes líricas trovadorescas entoam o canto de **saudade** e a queixa pela partida à guerra do seu amigo-amado; são às

ondas do Atlântico que os barões assinalados camonianos desbravam mares nunca antes navegados; é também em pleno mar que o marinheiro português ganha vida no repertório da música popular, como na performance lírica dos fados em Amália Rodrigues. Em *Minha Terra, Meu amor*, como apontado anteriormente, a face nacionalista marca presença no projeto, traduzindo a tradição das expressões do alto garbo lusitano. Contudo, aqui, tal reconhecimento não é direcionado apenas ao grande herói, ao ilustre peito lusitano. Em poemas como “Às mães de Portugal”, podem ser vistos o chamado e o louvor às mulheres, aquelas que ficam em terra e sofrem pela partida do filho, naqueles mesmos mares. Se o canto pelas provações dos grandes heróis rege parte da tradição artístico-literária portuguesa, pode-se ver também as provações e a valentia das mulheres que vivenciam as suas próprias dores em nome da nação, como exposta nas estrofes:

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

Calai as vossas mágoas, vossas dores!
Longe na crua guerra
Vossos filhos defendem, vencedores,
A nossa linda terra! (ESPANCA, 1996, p. 69)

A terra que é linda e nossa, de acordo com o poema, é defendida pelos filhos, que já são vencedores. Eles, os “heróis do mar”, combatem em campos longínquos, em nome dessa terra de “estrelas e tomilhos”. O choro daquelas que ficam, por outro lado, precisa ser calado, enterrado dentro do peito. Aqui, em função deste ato, de entrega e sofrimento, as mães adquirem adjetivações numa efusão divina, num excesso heroico e celestial, pois são “doloridas”, mas também “misericordiosas”, benditas e “piedosas”. Percebe-se que aquilo esperado das mães, destas mulheres que sentem a partida dos seus filhos, é uma ação inumana, divina, numa correlação de **dor** paralela à ótica cristã da própria Maria, que sofre pelo filho, mas que compreende a sua função messiânica. As lágrimas tristes, portanto, devem ser colhidas, contidas em nome de uma ação maior, a soberania portuguesa, como mostram os versos:

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

Pela terra de estrelas e tomilhos,
De sol e de luar,
Deixai ir combater os vossos filhos
Ao longe, heróis do mar! (ESPANCA, 1996, pp. 69-70)

Num movimento de fluxo e refluxo de versos, com alternâncias melódicas em decassílabos e hexassílabos, as quadras de “Às mães de Portugal” movimentam o texto em ondas, num embalo das águas em idas e vindas, avanços e recuos ritmos que estruturam a dinâmica sonora e visual numa correspondência ao próprio motivo temático disposto. Foram pelas águas do mar que os filhos partiram, e é no balanço das ondas que o poema dispõe um quase acalanto melódico para as mães. Vale salientar ainda que entre o movimento oscilante dos versos, a voz lírica é imperiosa, quando diz “calai”, “esmagai”, diante da dor materna, não resta, portanto, alternativa a elas:

Por isso ó mães doridas, pelo leito
De morte, onde ajoelhais,
Esmagai vossa dor dentro do peito,
Ó mães não choreis mais!

A pátria rouba os filhos, mas é mãe
A mãe de todos nós
Direito de a trair não tem ninguém
Ó mães nem sequer vós! (ESPANCA, 1996, p. 70)

“Às mães de Portugal” carrega em si o a dicção nacionalista que integrará o projeto, ao lado de outros poemas, como “Vozes do Mar”, que trazem versos como “Donde vem essa voz, ó mar amigo?.../...Talvez a voz do Portugal antigo,/ Chamando por Camões numa saudade!” (ESPANCA, 1996, p. 78). A ênfase numa postura ativa e combatente segue paralela a uma atmosfera divina e celebratória que caracteriza a terra e as gentes portuguesas. É sabido que o momento histórico por que passa Portugal à elaboração dos poemas de Florbela conciliam as vozes e as atenções sobre a empreitada de Portugal. A verve patriótica pulsante em “Às mães de Portugal”, portanto, mantém um elo entre a força da tradição lusitana e a contemporaneidade do século XX em suas primeiras décadas, e a face telúrica aguça esta relação, como pode ser observado nos poemas “Cravos Vermelhos” e “No Meu Alentejo”.

Ao lado do movimento das águas que constroem os imaginários lusitanos, a soberania portuguesa é disposta em jogos metafóricos e fanopaicos como elemento que salta às vistas em *Minha terra, Meu amor*. Se a bravura sobre os mares e guerras afirma a nobreza de Portugal e do homem lusitano, as movimentações solares em sua potência também constituem a áurea dessa terra. Em “Meu Alentejo”, por exemplo, pode-se perceber a pintura dourada em torno da região portuguesa em todo o seu esplendor. Abrindo-se ao “meio-dia”, a projeção dos raios de sol sobre o **Alentejo** dá o tom do poema em tomadas modernas de cinematografia que banham de sensual leveza o solo e a sociedade. Diferentemente do que se pode pensar pela leitura do primeiro verso que diz “O sol a prumo cai ardente”, a presença da irradiação não constitui mera sensação de calor, mas de uma iluminação,

ou ainda, de uma cintilação que invade terra, ar e os versos do poema. Já nos primeiros trechos, a ardência do fulvo sol é contrastada com a aparente leveza dos aspectos que montam e pertencem a esse mesmo lugar, como vemos na primeira estrofe: “Meio-dia. O sol a prumo cai ardente,/ Doirando tudo...Ondeiam nos trigais/ D’oiro fulvo, de leve...docemente.../ As papoilas sangrentas, sensuais...” (ESPANCA, 1996, p. 64).

Aqui, nota-se como a imprecisão das reticências e a conjugação dos termos pelas rimas ardente/docemente exibem a atmosfera de sutileza e leveza conjugadas à explosão do ouro, da invasão solar nas terras de trigais. Em movimentos de ondas, em livre expansão, o dourado dá o tom da plantação e dos ares locais que se confundem com as moças, na beleza e rutilância da mulher, como dizem os versos: “Andam asas no ar; e raparigas,/ Flores desabrochadas em canteiros,/ Mostram, por entre o oiro das espigas,/ Os perfis delicados e trigueiros...” (ESPANCA, 1996, p. 64).

As raparigas em sua máxima beleza, desabrochadas pela luz do dia, em cada canto desse lugar refletem, tal como os trigos, o dourado, a luz, o “oiro das espigas” na delicadeza de seus perfis trigueiros, numa jogada de luminescências e espelhamentos. As moças-flores são trigueiras, morenas, maduras tal qual o próprio trigo nutrido pelo sol. E nesses paralelos, a sensualidade também se sustenta entre as papoilas sangrentas e o desabrochar das flores que “mostram”, exibem a sua beleza acima e entre as espigas. A ação do sol e a presença da luz nas primeiras estrofes são exibidas desde a utilização do verbo em gerúndio no segundo verso “doirando tudo...” e são coadunados pelas tônicas de “prumo”, “tudo” e “fulvo”, que sulcam o poema e tingem a tessitura do próprio texto. Ouro e luz, assim, marcam o tom dos quartetos deste soneto, que aponta nas primeiras estrofes as cenas e as riquezas que montam esse lugar, e dispõe nos tercetos as conclusões sobre a bonança daquela terra:

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

Onde há artistas de saber profundo,
Que possa imaginar coisa mais bela,
Mais delicada e linda neste mundo?! (ESPANCA, 1996, p. 64)

Em “tudo é tranquilo, e casto, e sonhador...” a demarcação insistente do “e” em soma, numa topicalização da prosperidade, ao mesmo tempo, projeta a especulação de um futuro promissor. E diante das constatações, a pergunta retórica que corrobora a magnitude da beleza e resplendor da terra portuguesa: “Onde há pintor...”. Como se vê, a abordagem nacionalista e a força telúrica são elos dos poemas do projeto e demonstram, como afirma Furlan (2014), “uma artista que, muito além da competência em moldar

sonetos, mostrou-se capaz de criar uma expressão lírica extremamente fervorosa e apaixonada pela sua pátria”. Ao lado de uma voz lírica atenta à terra, em *Minha Terra, Meu Amor* abre-se uma face mais amorosa, e igualmente, repleta de efusão. Se poemas como “Às mães de Portugal” trazem um discurso cheio de vigor diante da nação portuguesa, em textos como “O teu olhar” e “Escreve-me”, tal efusão lírica será redirecionada a outro objeto de **amor**. O discurso apaixonado se faz presente desde os títulos, como se vê também em “Oração de Joelhos”, numa indicação de entrega e prostração ao outro. O excesso da paixão marca a entoação dos sujeitos líricos, como pode ser observado abaixo, através de uma linguagem exortativa e apelativa, carregada de exclamações e repetições à altura da intensidade do sentimento amoroso:

Bendita seja a Mãe que te gerou!
Bendito o leite que te fez crescer!
Bendito o berço aonde te embalou
A tua ama pra te adormecer!

Bendito seja o brilho do luar
Da noite em que nasceste tão suave,
Que deu essa candura ao teu olhar
E à tua voz esse gorjeio d’ave!

Benditos sejam todos que te amarem!
Os que em volta de ti ajoelharem
Numa grande paixão, fervente, louca!

E se mais que eu, um dia te quiser
Alguém, bendita seja essa mulher!
Bendito seja o beijo dessa boca! (ESPANCA, 1996, p. 96)

Aqui, a voz poética exhibe, numa repetição incansável, a bênção por aspectos vários envolvidos ao outro, do seu nascimento à coadunação da natureza em nome desse mesmo sujeito. “Oração de Joelhos” abre-se nessa ferocidade apaixonada, mostrando um eu rendido entre o desejo e a veneração, de forma muita próxima à voz presente em outro poema do livro, “Humildade”, como comprovam os versos “Toda a terra que pisas, eu qu’ria, ajoelhada,/ Beijar terna e humilde em lânguido fervor” (ESPANCA, 1996, p. 95). Como pode ainda ser visto em “Oração de joelhos”, a anáfora dos primeiros versos enfatiza o júbilo pela existência do amado. Contudo, o amor e toda sua aparição exagerada dão lugar também à consciência de outros amores presentes na vida do sujeito amado. Assiste-se, portanto, à celebração de uma intensidade amorosa, inclusive, em suas formas livres, como afirmam os versos “Benditos sejam todos que te amarem!./Os que em volta de ti ajoelharem,/ Numa grande paixão, fervente, louca!” ou ainda em “bendita seja essa mulher!/Bendito seja o beijo dessa boca!”.

O perfil amoroso delineado em “Oração de Joelhos” chama a atenção, dentre os demais poemas amorosos da série, por apresentar imagens e perspectivas que serão caras a trabalhos posteriores e mais maduros da poetisa. As flexões apaixonadas, mas que são amalgamadas a instantes de delicadeza e imprecisão sugestiva, como os versos da segunda estrofe exibem, formam expressões amplamente salientadas pela crítica especializada posteriormente à **morte** da poetisa. Se o soneto petrarquiano liga a autora a determinadas tradições líricas, a forma como vê o amor pode apontar para uma perspectiva moderna no tratamento ao tema, índice para a percepção do **corpo** e do erótico, bem como à incompletude do sujeito, caracteres formadores da dicção futura da poetisa.

Minha Terra, Meu Amor exhibe em seus poemas as bandeiras nacionais e amorosas por meio de fortes laços de afeição. Do louvor aos símbolos portugueses, às cores nacionais até as pulsões íntimas de desejo ao amado, as poesias inscritas nessa obra, como afirma Dal Farra (1994), têm no afeto o “amalgama da sua matéria prima”. Neste projeto, a celebração da pátria é disposta em projeções pictóricas, quadros dispostos para a **natureza**, em projeções imagéticas dispostas pelo cuidado de quem preza pela apresentação do objeto referido; paralelamente, a mesma paixão da apresentação de Portugal ganha vazão nos ensejos de amor pela voz de um sujeito lírico em desenfreada paixão.

Bibliografia

- DAL FARRA, Maria Lúcia, Da interlocução com Raul Proença para *Minha Terra, Meu Amor*, in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994, pp.85-106.
- ESPANCA, Florbela, *Melhores Poemas*, seleção Zina C. Bellodi, São Paulo, Global, 2005.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- FURLAN, Vivian Leme, A poesia em tempos de guerra: algumas reflexões em torno de *Trocando Olhares*, de Florbela Espanca, in *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto, n. 31, 2014, pp. 143-152.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1998.

Raíra Costa Maia de Vasconcelos

MITO LITERÁRIO

As possibilidades de definição do mito não são, em virtude de múltiplos contextos de produção, passíveis de precisão. No âmbito da arte, os mitos encontram força propulsora, para crescer e se expandir, desde a representação narrativa e pictórica até a confusão deliberada entre a figura do artista e a de um mito que se inventa a partir dessa personalidade. Portanto, na instância artística, o mito serve como inspiração para obras que o formalizam esteticamente, por exemplo, os poemas árcades que dialogam e utilizam a mitologia grega e romana como motivos literários já bastante convencionados. Mas, a seara artística atua também como alicerce e veículo para que novos mitos surjam a partir desse *locus*, exatamente o caso de **Florbela Espanca** enquanto uma figura que, a partir de certas circunstâncias, foi mitificada. Nesse contexto de certezas vacilantes, haja vista a dificuldade de conceituação do mito, uma única premissa se sustenta: todo mito nasce de um discurso e é sempre uma narrativa sobre algo e/ou alguém. Assim, a Literatura, como arte da palavra, torna-se terreno fecundo para a criação, expansão e representações de mitos, seja através da atualização de elementos míticos antigos, como o profícuo diálogo literário entre os mitos da tradição grega e latina, aproveitados na tessitura de *Os Lusíadas*, de **Camões**, ou via concepção de novos mitos, como o *Don Juan*, de Tirso de Molina, pois “numa sociedade dessacralizada, a produção literária representa ainda um dos campos privilegiados onde o mito pode exprimir-se” (DABEZIES, 1997 in BRUNEL, 1997, p. 735). Nessa direção, o mito literário se perfaz como uma amálgama que une, através da potência da Literatura, elementos de diversas ordens (simbólicos, históricos, políticos, culturais etc.) plasmados em uma forma literária (**poética**, narrativa, teatral) e que tem impacto sobre uma comunidade leitora. Destarte, na literatura, o mito pode ser encarado como

um relato (ou uma personagem implicada num relato) simbólico que passa a ter valor fascinante (ideal ou repulsivo) e mais ou menos totalizante para uma comunidade humana mais ou menos extensa, à qual ele propõe uma explicação de uma situação ou uma forma de agir. (DABEZIES, 1997 in BRUNEL, 1997, p. 735)

Com efeito, na obra literária, os mitos ganham a possibilidade de ser recriados ou inventados. Especialmente nessa última hipótese, o aglomerado de discursos acerca de algo e/ou alguém vai, paulatinamente, revestindo-se de um caráter simbólico capaz de vincular um grupo de leitores (de forma negativa e/ou positiva) a um **imaginário** decorrente das narrativas míticas. Assim, os tantos discursos que afluíram a respeito de Florbela Espanca, logo em seguida da sua **morte**, revestiram essa personalidade em um invólucro

simbólico: seus livros, por exemplo, passaram a ter um valor fetichizado – a que se junta um misto de curiosidade e comiseração –, muito conduzido pela direção argumentativa sugerida por **Guido Battelli** nos diversos textos que fez circular em “favor” dos livros de Florbela, conforme se verá logo em seguida, atingindo, conseqüentemente, leitores ávidos por entender as circunstâncias pessoais que orbitaram a vida dessa escritora. Este valor fetichizado (que vai se tornando importante capital no mercado literário) se soma à questão dos **bustos**, que fez de Florbela uma personalidade conhecida nacionalmente em pouquíssimo tempo, na medida em que os discursos produzidos por Battelli e outros críticos e biógrafos transformaram a poetisa em um mito e, por causa disso, a escritora não ficou famosa e lida apenas por sua obra (consequência mais natural no meio literário), mas por sua biografia, começando a ser alçada às esferas do mito literário. Apesar de Florbela ter demonstrado, por muitas vias, que “sabia escrever” (via uma produção conseqüente e em diálogo com autores portugueses consagrados, patentemente Camões e **António Nobre**, além do uso competente de formas literárias privilegiadas, como o soneto, executando o resgate de temas lusitanos, inclusive da tradição oral), o seu nome foi inscrito no conjunto a que chamamos de Literatura Portuguesa muito mais pela tessitura de sua narrativa biográfica (muito colada à sua obra, por certo modo de ler) do que pela sua recepção estritamente literária. É claro que essa última dimensão foi importante, mas ficou sublimada pelo mito literário que foi sendo erigido em volta da figura da poetisa. Os elementos colecionados por Dabezies (1997, p. 735) para definir um mito literário envolvem, assim, um relato simbólico de valor fascinante para uma comunidade mais ou menos extensa, e eles podem ser encontrados no caso que transforma a autora Florbela Espanca em um mito literário: as inúmeras mistificações que circularam sobre a artista, os detratores e aficionados da sua obra e da sua biografia, a repulsa e a defesa de uma homenagem plasmada em bustos erigidos em sua **memória** na terra do **Alentejo**, seu rincão natal, bem como as imagens de autocaracterização que a escritora fez destilar em seus escritos – todos esses expedientes dizem de um discurso, um relato revestido de simbologia que tomou proporções nacionais, na medida em que a história decorrente da não autorização referente à aposição do busto no Jardim Público de **Évora** ganhava, principalmente pelas diversas notícias veiculadas nos jornais da época, conhecimento em todo o país, propiciando também a divulgação da sua obra. Dessa maneira, Florbela encampa um papel ambivalente no espectro literário português: como escritora, atua na literatura, com a publicação de livros e estudos críticos a partir da sua obra, e, pela literatura, age como mito, transformada em uma espécie de visão em que a escritora seria a “embaixadora de um modo de ser e de estar, o que lhe granjeou o estatuto de uma figura lendária” (SEVERINO, 2012, p. 311), dentro de um paradigma que inaugura uma condição inédita na

literatura portuguesa – a criação de uma entidade poética feminina e independente, mas também confundida com o sujeito autoral, embaralhando as dimensões do viver e do escrever –, mas que também dialoga com uma faceta lítero-cultural em que se tece a

memória das vozes femininas das cantigas, de Mariana [Alcoforado], vêm a menina dos rouxinóis do Garrett, a Teresa Botelho do Camilo, a Luíza do Eça. Todas, à sua maneira, fazendo parte de uma galeria de seres em que a ficção constitui paradoxalmente uma impressionante prova de realidade. (OSAKABE, 2003, p. 13)

Com a fixação de Florbela no âmbito do mito literário, outro fenômeno de relativa recorrência tem fortalecido a tessitura mítica concernente à poetisa: de 1930 até 1979, Florbela respondia como escritora de uma obra poética tida como sentimental e feminina, restando ao seu redor um espectro amplificado pelas narrativas de cunho mitológico que tinham se adensado à sua imagem, como a de Diana, do Templo de Évora, ou a de Palas Atena, em referência à relação paterna. Quase no cinquentenário da morte da escritora, **Agustina Bessa-Luís**, no afã de apreender uma imagem desmitificada da artista, lançou uma biografia que, em vez de apenas levar ao conhecimento do leitor os fatos mais notórios da vida de Florbela – horizonte mais ou menos esperado em se tratando de textos biográficos –, transformou a poetisa em uma personagem de ficção da sua própria história, contrariando certa expectativa biografante, mas, de outro lado, abrindo uma rica possibilidade artística de invenção a partir de um referente real mitificado, pois “Agustina Bessa-Luís, (...) acabou por escrever não uma biografia, como se propunha, mas uma bela ficção em que Florbela acaba por entrar para a galeria de tipos femininos de que a literatura portuguesa, como já se viu, é tão pródiga” (OSAKABE, 2003, p. 13).

Depois disso, muitos foram os escritores que tomaram a imagem de Florbela como mote literário, para a criação de romances, peças de teatro, filmes e seriados de televisão, além, claro, de poemas: a partir de um discurso de ordem mítica, revestido de certo simbolismo e condizente ao lapso temporal relativo, a imagem mitificada da escritora passa a existir nos mais variados contextos ficcionais, mas, de uma forma ou de outra, conectados à história inicial e tutelar da origem desse mito, que é a sua trajetória vivencial e literária. É possível afirmar, portanto, a partir da observação dessa recorrente presença de uma personagem-escritora, erigida na esteira do processo mitificante da poetisa, que a mitificação de Florbela a transformou em um produto cultural, repositório e inspiração para escritores que a utilizam como material de trabalho. Dito de outro jeito: a consolidação de Florbela Espanca como um mito literário no imaginário das letras portuguesas permitiu e propiciou o alargamento daquele mito, transmutando a escritora em uma personagem ficcional de sua própria história (mas também das

narrativas de outrem), mas com balizas e contornos ditadas pelas vontades e engenhos de cada escritor que se debruçou sobre este arsenal mítico produzido desde 1930.

Ademais, naquilo que toca o mito literário, é salutar destacar uma especificidade proposta por André Siganos, ao estudar a presença do mito do Minotauro na literatura (MELLO, 2002, p. 41): para ele, há uma distinção entre o mito literário e o mito literarizado, em decorrência justamente da possibilidade que existe na literatura de atualizar os mitos antigos, bem como de criar novos mitos. Desta feita, o mito literário constitui-se a partir de texto fundador não fragmentário, criação literária que determina retomadas posteriores (*Don Juan*; Fausto), enquanto o mito literarizado é aquele cujo fundador é um texto não-literário, criação coletiva, oral, decantada pelo tempo (Minotauro). Contudo, segundo Siganos, um texto como *Édipo Rei*, de Sófocles pode ser considerado um híbrido: é um mito literarizado, na medida em que vem de uma tradição oral e é literário porque condiciona as retomadas posteriores na literatura (MELLO, 2002, p. 41). Na esteira dessa concepção, o mito florbeliano poderia ser encarado com uma espécie de mito híbrido, porque provém de um discurso criado a partir da figura referencial e histórica de Florbela Espanca e, posteriormente, incorporado à literatura como matéria-prima de obras literárias, compostas por diversos autores. Ou seja, era um mito que orbitava o campo da literatura, na disputa pelo lugar de autora (mediante concepções modernas de entendimento desse lugar de produção de discursos) e, gradualmente, tornou-se objeto de representação pela literatura – isso se observarmos de forma global o itinerário do mito florbeliano até o presente momento. No entanto, se a observação for mais apurada e didática, o primeiro momento do mito (1930-1979), de feição crítico-biográfica, seria aquele em que irrompe um mito literarizado, fruto de uma criação coletiva ao longo de um tempo consideravelmente razoável; já o segundo momento, de aspecto crítico-ficcional, seria o que vê surgir um mito literário, em virtude da sua patente manipulação no seio da literatura e com frequente recorrência. Seja como for, o mito florbeliano nasce da força da literatura e daquilo que a rodeia (a crítica, os leitores, as manipulações textuais, os valores epocais...) ditados pela estranheza causada por uma mulher que, no início do século XX, fazia versos e estava imersa em uma trajetória de vida nada convencional para os padrões vigentes naquele momento. Tudo isso resultou em uma recursividade mítica agora ladeada pelas inúmeras possibilidades do universo da ficção. Diante disso tudo, é preciso ainda ressaltar que,

o texto literário não é em si um mito: ele retoma e reedita imagens míticas, ele próprio pode adquirir valor e fascínio mítico em certas circunstâncias, para determinado público durante certo tempo. Igualmente, ele pode perder o seu valor mítico quando o público ou as circunstâncias mudam. (DABEZIES in BRUNEL, 1997, p. 734)

Todavia, o mito florbeliano, até os dias que correm, não perdeu força, pelo contrário, resistiu à voragem do tempo e se redesenhou como possibilidade de criação artística que mantém e expande a narrativa mitológica sobre Florbela Espanca, compreendido nesse estudo em dois momentos distintos, mas complementares.

Bibliografia

- DABEZIES, André, Mitos primitivos a mitos literários, in BRUNEL, Pierre (org.), *Dicionário de mitos literários*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1997, pp. 730-735.
- LEITE, Jonas, *De Florbela às Florbelas: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Recife, EDUPE, 2021.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de, *Poesia e imaginário*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2002.
- OSAKABE, Haquira, Prefácio, in JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora UNESP, 2003, pp. 11-15.
- SEVERINO, Isa Margarida Vitória, “Florbela Espanca, um eu que se retrata, ocultando-se”, in *Callipole – Revista de Cultura*, número Especial: Florbela Espanca: o espólio de um mito, n. 21, Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2012, pp. 311- 320.

Jonas Leite

MODA

Agustina Bessa-Luís, ao escrever sobre a vida de **Florbela Espanca**, assegurou que a sua biografada valorizava a indumentária justamente por sua capacidade de comportar ritos e de agir “nas pessoas como uma persuasão encantatória” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 09). Ainda que a narrativa de Agustina seja uma biografia romanceada, os registros fotográficos, os relatos de conhecidos, as **cartas** e a obra literária de Florbela, de fato, parecem comprovar que a poetisa considerava e empregava o vestuário como forma de expressão. De modo tal que certos acessórios, considerados como ícones atemporais da moda, fazem parte da imagem da escritora fixada no **imaginário** dos seus leitores por meio de suas fotografias mais divulgadas e conhecidas. Seus chapéus, seus casacos de pele e, sobretudo, seu indefectível colar de pérolas estão presentes até mesmo em caricaturas e em outras representações iconográficas da escritora. Sobre o uso desses adereços, Agustina conceituou: “com a sua capeline e o seu colar”, Florbela fixara um tipo social, “a vagabunda letrada” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 09).

A moda ganha destaque também nas muitas lendas e nos muitos boatos veiculados sobre a poetisa que virou, para o bem e para o mal, uma personagem, um mito. De acordo com alguns desses rumores, Florbela, em sua juventude, teria sido destratada por desfilar no Passeio Público de **Évora**, vestindo uma saia-calça, uma novidade francesa, que, naqueles idos, seria avançada demais para a mentalidade de seus conterrâneos (RODRIGUES, 1956, p. 21). Já em outros testemunhos, a poetisa aparece trajando uma saia travada, a *entravée*, que começava a ser moda no início do século XX (RODRIGUES, 1956, p. 21) e a fazia dar passinhos miúdos: “o reitor do liceu censurou-lhe o ‘passo de dança’ que contribuía para que chegasse com atraso às aulas” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 96).

A correspondência íntima de Florbela indica que ela era uma mulher atenta à moda, mesmo que lidasse com isso de maneira irônica. Em uma passagem de uma carta enviada a **Júlia Alves**, redigida em Évora, em 30 de junho de 1920, a jovem remetente comenta que a demora no envio de um retrato seu fora causada pela necessidade de esperar que um traje mais adequado, encomendado a uma modista, ficasse pronto. Tudo isso porque Florbela não gostaria de dar à amiga lisboeta a impressão de ser uma camponesa perdida nas charnecas do **Alentejo** (ESPANCA, 2002, p. 210). Em uma carta anterior a essa, escrita em Pavia, em 12 de agosto de 1916 e igualmente endereçada à Júlia, Florbela descreve a imagem do que seria uma tarde agradável ao lado da amiga e, mais uma vez, um elemento de vestuário ganha destaque: “Seríamos enfim dois Tartarin... e isso agradecer-me-ia.

Vestidos tailleur, um livro de belos versos debaixo do braço, um livro que nos fizesse sorrir...” (ESPANCA, 2002, p. 220). Em uma missiva escrita em **Lisboa**, em 18 de novembro de 1922, e destinada ao irmão **Apeles**, que estava no Brasil, Florbela, com certo humor, mostra que nem mesmo problemas financeiros a impediram de cuidar de sua *toilette*. A remetente pede ajuda para saldar a dívida contraída com o cunhado Manuel, por conta de um vestido. Mesmo que a alfaiate tivesse cobrado um “preço razoável”, Florbela afirma não dispor dinheiro e ainda brinca dizendo desejar que Apeles tivesse muitas viagens de trabalho, para que a roupa em questão não fosse a última peça oferecida “à mana pelintra” (ESPANCA, 1995, p. 134). Em uma outra, escrita anteriormente, no dia 25 de março de 1922, comenta que é muito interessante que o aviador traga da África penas de *aigrette* (garça) para lhe enfeitarem um chapéu (ESPANCA, 2002, p. 182).

A configuração das *personas* poéticas ou dos cognomes florbelianos também têm estreitas relações com a indumentária. Em uma carta ao amigo **Américo Durão**, redigida em **Vila Viçosa**, em 05 de janeiro de 1920, Florbela comenta ser a própria **Sóror Saudade**. A pele e a boca muito pálidas, as grandes olheiras roxas e a cabeça envolvida com ligaduras brancas, por conta de dores fortes, a faziam encarnar a Sóror Saudade, cognome criado em interlocução com o poeta, sendo o mais conhecido de Florbela (ESPANCA, 2002, p. 233). Ainda nessa mesma carta a Durão, a poetisa salienta que é interessante o fato de estar sempre vestida de verde ou de roxo nos dias em que eles se encontravam, talvez denotando o sentimento de amizade ou cortesia, no caso da cor verde, e tristeza ou luto, no caso da roxa. O uso da cor lilás para descrever fisicamente a Sóror Saudade e para denotar a sua **melancolia**, segundo **Cláudia Pazos Alonso** (1997, p. 136), é um recurso amplamente empregado pela poetisa em vários de seus sonetos, ultrapassando, assim, a questão do vestuário. Inclusive esse seria a cor preferida de Florbela ao ponto de que as missivas enviadas por ela, incluindo essa remetida a Durão, teriam sido escritas em papel desta cor. Sóror Vitral, outro cognome florbeliano, mencionada em carta a **Augusto D'Esaguy**, redigida em Vila Viçosa, em 05 de janeiro de 1920, também tinha uma vestimenta especial. A translúcida “monja Arte Nova” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 109) só podia trajar um vestido em tons “cinzentos de madrugada” e com “rendas prateadas” de luar (ESPANCA, 2002, p. 237). Além da imagem das religiosas, Florbela também empregou a *persona* da Castelã da Tristeza, presente no **Livro de Mágoas**. A mulher reclusa em seu próprio castelo, que, como o claustro da Sóror, representava um ambiente de exílio ou de afastamento de uma sociedade que costumava marginalizar as mulheres em geral e as transgressoras em particular, chorava e lia toda de branco, como é mostrado no soneto com o mesmo título (ESPANCA, 1999, p. 167). Segundo Michelle do Nascimento, a vestimenta branca estaria, neste caso, associada à

pureza, à clareza, à poetisa eleita que de alguma forma está ligada a um mundo de sonho e perfeição (NASCIMENTO, 2009, p. 380). Mas o isolamento e a renúncia ao mundo exterior sucumbem frente à experiência do desejo e da sexualidade em *Charneca em Flor*. Como afirma Alonso (1997, p. 175), nos sonetos deste livro, há uma redefinição do eu que se apresenta completamente receptivo ao mundo e ao amado, renunciando a todas as formas de isolamento e adotando uma atitude amoral, pagã. A *persona* desses textos que, invadida por “uma febre ansiosa”, despe a mortalha e o burel da Sórór Saudade (ESPANCA, 1999, p. 211), e passa a usar “Um vestido de chita bem lavado,/ Cheirando a alfazema e a tomilho...” (ESPANCA, 1999, p. 211), muito mais adequado à mulher que se descobre “na pronta aceitação de sua sensualidade” (ALONSO, 1997, p. 178). Observando todos esses vestígios, é possível comprovar que Florbela não era “refratária a questões de elegância” e que de fato se rendia à porção de arte que cada vestido, que cada chapéu, pode conter (ESPANCA, 2002, p. 207).

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.
- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca*, Lisboa, Guimarães Editores, 1984.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário*, Introdução, organização e notas de Rui Guedes, Lisboa, Bertrand Editora, 1995.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto*, estudo introdutório, estabelecimento de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do, “O Claustro e o Transbordamento: o feminino na poesia de Florbela Espanca”, in *IX Semana de Letras da PUC/RS*, Porto Alegre, Edipucrs, 2009.
- RODRIGUES, Lopes, Nótulas florbelianas, in *Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos*, Matosinhos, 1956.

Andreia Castro

MODAS & BORDADOS

A 14 de fevereiro de 1912, chegou às bancas portuguesas o primeiro número da revista *Modas & Bordados*, como um suplemento do popular jornal *O Século*, e teve uma vida longa, pois permaneceu em distribuição até 1977. **Florbela Espanca** colaborou com este semanário ilustrado em 1916, sendo de assinalar que esta publicação ultrapassou as fronteiras portuguesas e também circulou no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, em Santos, no Recife e no Pará. Na sua apresentação aos leitores, dizia-se que a revista *Modas & Bordados* seria “um mestre pronto sempre a orientar a educação artística da mulher, a rasgar-lhe os horizontes mais amplos da vida espiritual, a ensinar-lhe praticamente os segredos que encerram os embelezamentos e a felicidade da casa”. Ou seja, era o estereótipo “mulher-mãe-esposa que é difundido” (ALVIM, 2005, p. 28), pois a publicação versava sobre assuntos femininos: sugeria receitas, fornecia figurinos, conselhos de **moda** e provia o espírito com a publicação de poesias das “artistas de letras” do país. Acessível a todas as carteiras, foi nessa revista que Florbela Espanca divulgou algumas poesias, sendo de assinalar que assinou sempre com o sobrenome do primeiro marido – Moutinho, com exceção da primeira publicação, em que usa como pseudônimo o nome da sua madrinha e madrastra “Mariana Espanca”. Verifica-se que no dia 22 de março de 1916 foi publicada a poesia “Crisântemos”, no mês seguinte, no dia 26, foi impressa “Cantando”. A poesia “Rosas” foi publicada no dia 16 de agosto de 1916; “O teu olhar” veio a lume no dia 23 de agosto de 1916 e “Junquinhos” está impresso no número 248, publicado a 08 de novembro de 1916. Assinalamos ainda que, segundo a análise de Fabio Mario da Silva (2014), as poesias publicadas no periódico foram alteradas em relação ao manuscrito original.

A redação, administração e oficinas de composição e impressão estavam localizadas na rua do Século, número 43, em **Lisboa**. A propriedade pertencia a J. J. da Silva Graça, e o editor era Álvaro António Garcia. A publicação fazia parte de um importante grupo editorial que englobava (além do jornal *O Século*) títulos como a *Ilustração Portuguesa*, *O Século Agrícola* etc. Este influente grupo económico possuía uma sede imponente, ampla, estilo *belle époque*, destacando que o próprio periódico se intitulava como “o jornal de maior circulação em Portugal”. Na redação inicial da revista *Modas & Bordados*, destacava-se o nome da diretora Isabelle Carizey de Carvalho, figura emblemática que assinava a secção intitulada “A correspondência das nossas leitoras”, como Madame Carvalho, onde respondia um elevado número de pedidos de esclarecimentos sobre a vida doméstica, civilidade e costumes, como, por exemplo, o que deve a noiva levar no seu enxoval, como

proceder para a cerimónia do pedido de casamento, o que vestir e como agir nesta ou naquela situação social (ALVIM, 2005, p. 25). Florbela Espanca também lhe pediu ajuda, pois estava insegura em relação à qualidade das suas poesias. Mas, para **Maria Lúcia Dal Farra**,

trata-se de uma interlocução muito pobre, visto que Madame, nos seus palpites e nas suas correções, desenvolve um estilo que transparece nas cartas endereçadas a Florbela ou em outras constantes das colunas do próprio jornal, que é um prodígio de escrita elegante e impessoal, daquelas que elogiam sem elogiar. (DAL FARRA, 2002, p. 195)

Interessante é notar a opinião de Alvim que qualifica Madame Carvalho como “a receptora sem rosto dos mais íntimos segredos” e que para muitas leitoras atingiu o estatuto de “mito” (ALVIM, 2005, p. 19). Detenhamo-nos agora à correspondência trocada entre Madame Carvalho e Florbela. Destacamos a carta datilografada, com papel timbrado, com a data de 14 de janeiro de 1915, onde a Madame elogia a escrita florberliana, mas sugere alterações: “na poesia ‘o Teu olhar’ deve substituir a palavra *fatal* de exagerada acepção para o caso, pela palavra *ideal*” (Biblioteca Nacional/ BN Espólio. N10/15). Oportuno é sublinhar o género de críticas que a revista *Modas & Bordados*, através da secção “correspondência”, assinada por Madame Carvalho, divulgou sobre o trabalho enviado por Florbela. No número 207 (ano V), de 26 de janeiro de 1916, na página 02, encontrámos a seguinte mensagem: “tanto o soneto, que é lindo, como as quadras, após ligeiras emendas, merecem inserção e tê-las-ão”. Curiosa é a mensagem que consta no número 209, de 09 de fevereiro, ano V, página 02: “são também interessantes, mas uma delas ‘Num postal’ é vulgar nas imagens e na linha geral. Exceto esta, serão publicadas. Mas tenha V. Ex^a. a bondade de não nos enviar mais, por enquanto, porque temos muita matéria literária a dar à estampa”. Ao que tudo indica, Florbela não deu ouvidos ao pedido de trégua no envio de poesias. De facto, no número 219, de 19 de abril, página 02, há outra mensagem dirigida a Florbela: “(...) Enquanto ao conselho que lhe deram os tais... jornalófobos, achamos que os não devia seguir. Se quer vir a prezar o seu nome literário e se tem consciência da originalidade das suas produções poéticas não deve tomar agora um pseudónimo”. No dia 10 de maio de 1916, no número 222, na página 06, são vários os elogios: “Tanto as quintilhas como o soneto são admiráveis. Vamos jubilosamente dar-lhes inserção, logo que nos seja possível. V. Ex^a., pelas suas magníficas qualidades de poetisa (...) terá sempre o nosso melhor acolhimento”. O recado do dia 31 de maio, número 225, é longo:

Registamos o seu agradecimento (...) O seu livro não seria um insucesso, porque conteria versos muito apreciáveis. Mas seria preciso que tivesse unidade entre as poesias, um pensamento essencial a torná-lo uma obra ligada e harmoniosa. (...) Relativamente ao

nosso nome, ele vale pouco para apadrinhar tentativas como a sua. Com a nossa boa vontade nos conselhos sobre as suas obras de poetisa, pode, porém, sempre contar.

No dia 14 de junho de 1916 (número 227, página 06), a crítica acompanha os enaltecimentos:

(...) Os versos que nos mostram são magníficos e revelam o seu talento autêntico de artista inspirada, principalmente os que se chamam “No meu Alentejo”. Na passagem há no último verso da primeira quadra uma imagem futurista que poderia substituir. A alusão de Mozart não é própria no “Fado” esta ligação germânica e lusa destoa naquele assunto tão nosso, tão pátria. O primeiro verso das “Mães” está errado. A parte estes senões ligeiros que V. Ex^a. facilmente removerá, o espécime do livro, que tivemos agora o prazer de examinar garante-lhe um certo sucesso.

De facto, através da carta de maio de 1916, dirigida ao suplemento *Modas & Bordados*, temos conhecimento que a autora enviou para a apreciação da revista as seguintes poesias: “Do meu Alentejo”, “Paisagem”, “O Fado” e “As mães de Portugal”, que apesar de terem sido alvo de crítica, nunca chegaram a ser publicadas no suplemento. O que é interessante sublinhar é o papel que a revista *Modas & Bordados* acabou por adquirir na vida de Florbela Espanca. Para a jovem, nascida e criada no interior alentejano, ouvir os conselhos de alguém cosmopolita e do mundo das letras foi, sem dúvida, uma oportunidade aliciante. Tal conjuntura não foi desprezada, e Florbela Espanca tornou-se confidente da (suposta) subdiretora da revista, **Júlia Alves**, e num tom confessional de anseios revelou medos, dúvidas, ambições e sonhos ao longo dos anos, em diferentes **cartas** que hoje em dia nos ajudam a compreender o universo florbeliano. Cabe, então, a pergunta, qual era a identidade da subdiretora de *Modas & Bordados*? Não há elementos suficientes para responder à questão. Enfatiza-se, no entanto, a opinião de Maria Lúcia Dal Farra que sublinha que a identidade de Júlia Alves se confunde com a de Madame Carvalho. Independente da identidade de Alves e de Carvalho, recorde-se que são, sem dúvida, duas figuras femininas que participam no *Modas & Bordados* e que tiveram um papel importante na vida de Florbela Espanca. Eram, pois, múltiplos os laços de criados entre Florbela e o *Modas & Bordados*.

Bibliografia

ALVIM, Maria Helena Villas-Boas, *Do tempo e da moda: A moda e a beleza feminina através das páginas de um jornal, Modas & Bordados - 1912-1926*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.
CARVALHO, Madame, *Carta de Madame Carvalho a Florbela Espanca*, 1915, disponível em <http://purl.pt/272/2/n10/n10_item14/index.html>, acesso em 08 abr. de 2019.
CARVALHO, Isabelle Carizey de; GRAÇA, J. J. da Silva, *Modas & Bordados*, N° 204 (05 de janeiro de 1916) a N° 255 (27 de dezembro de 1916), Lisboa, 1916.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, apresentações, organização e notas”, in *Florbela Espanca, Afinado Desconcerto* (contos, cartas, diário), São Paulo, Iluminuras, 2002.

ESPANCA Florbela, Crisântemos, in *Modas & Bordados*, nº 215, Lisboa, 22 de março de 1916, p. 04.

ESPANCA Florbela, Cantando, in *Modas & Bordados*, nº 220, Lisboa, 22 de abril de 1916, p. 06.

ESPANCA, Florbela, Rosas, in *Modas & Bordados*, nº 236, Lisboa, 16 de agosto de 1916, p. 02.

ESPANCA, Florbela, O teu olhar, in *Modas & Bordados*, nº 237, Lisboa, 23 de agosto de 1916, p. 04.

ESPANCA, Florbela, Junquilhos, in *Modas & Bordados*, nº 248, Lisboa, 08 de novembro de 1916, p. 02.

ESPANCA Florbela, *Cartas e Diário*, organização, introdução e notas por Rui Guedes, Venda Nova, Bertrand Editora, 1995.

ESPANCA, Florbela, *Espólio Florbela Espanca*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Lisboa, 2003, disponível em <<http://purl.pt/272>>, acesso em 8 de abr. de 2019.

SILVA, Fabio Mario, A lírica de Florbela Espanca em *Modas & Bordados e Portugal Feminino*, in *As mulheres e a imprensa periódica*, coordenação Laura Areias e Luís Pinheiro, Lisboa, Clepul, 2014, pp. 125-138.

Adriana Mello Guimarães

MODERNISMO PORTUGUÊS

Poderá dizer-se que o Modernismo, num sentido lato, inclui três gerações: duas preparatórias e anunciadoras, a dos simbolistas (nascidos em 1867: **Camilo Pessanha**, **António Nobre** e Raul Brandão) e a dos saudosistas (Teixeira de Pascoaes, 1877, Leonardo Coimbra, 1883), seguindo-se-lhes a dos modernistas propriamente ditos (**Fernando Pessoa**, 1888, **Mário de Sá-Carneiro**, 1890, Almada Negreiros, 1893). **Florbela Espanca**, nascida em 1894, é contemporânea deste terceiro momento, e, assim, a sua literatura, embora nada tenha de experimental, aproxima-se, pela sua intensidade retórica e erótica, de um Modernismo entendido como revolução de todas as regras. Pois, tal como o exemplificam a infracção do tabu da homossexualidade, sobretudo nos casos de Raul Leal ou **António Botto**, ou a celebração das liberdades éticas e estéticas em Pessoa, Almada e Sá-Carneiro, o movimento modernista constitui uma vaga desestabilizadora que não conhece limites.

Entretanto, é de notar que a grande experiência modernista portuguesa, cujos pólos, em perfeita sintonização com as vanguardas europeias, são *Orpheu* em 1915 e *Portugal Futurista* em 1917, antecede o próprio conceito de Modernismo, que é formulado e se desenvolve apenas na década seguinte, a partir de diferentes posições críticas. A pluralidade, que faz parte da sua matriz **poética**, projecta-se em todos os quadrantes da análise crítica.

Cronologicamente, o primeiro afloramento marcante do conceito surge em 1921, quando **António Ferro**, na apresentação que faz da conferência *A Invenção do Dia Claro*, designa com essa palavra a arte do conferencista Almada Negreiros, reunindo-o aos nomes de Santa Rita Pintor e Mário de Sá-Carneiro. Ganham nesse instante uma definição grupal os mesmos que, na década anterior, eram considerados “loucos” pelos jornalistas e intelectuais do regime. Mais tarde, o próprio Almada Negreiros realiza em 1926 uma outra conferência, intitulada *Modernismo*, em que define por esse termo um conjunto de artistas idêntico ao da apresentação de António Ferro, acrescentando-lhe os nomes de Fernando Pessoa e Eduardo Viana.

Entretanto, dá-se o gesto decisivo de **José Régio** em 1925. Na realidade, é a data marcante na história do Modernismo como categoria: a publicação em livro, nesse ano, de uma tese universitária em que José Régio fala de literatura, mesmo sem curar do facto significativo de se tratar de um movimento artístico múltiplo. No primeiro plano é colocado o “Mestre” Mário de Sá-Carneiro, e depois surgem Fernando Pessoa, Almada Negreiros, e, por fim, António Ferro e António Botto. Além disso, toda a descrição proposta por Régio assenta na oposição entre a tendência nacionalista e a cosmopolita na

arte portuguesa, sendo os modernistas representantes da tendência cosmopolita, contra a tendência “nacionalista” de Pascoaes.

Assim sendo, o Modernismo definido por Ferro e Almada configura certas movimentações artísticas, no arco temporal da segunda década do século XX, que se podem caracterizar como vanguardistas. A própria *Contemporânea*, que se inicia em 1922, é já por Almada Negreiros definida, na citada conferência, como uma “repetição sem o fogo sagrado” do momento anterior (opinião corroborada por Pessoa numa carta a Côrtes-Rodrigues de 1923). Portanto, pode dizer-se que, em 1926, o momento heróico do Modernismo vanguardista teria já terminado. Quanto àquele que é definido nos termos de José Régio, aparece antes como uma revalidação dos valores da inspiração, remetendo a originalidade essencial dos poetas modernistas para uma temática psicologista da sinceridade, e antecipando um futuro desenvolvimento da arte moderna. Neste contexto, as páginas da revista *Presença* (de que Régio é a figura mais forte – e se publica a partir de 1927) dão todo o espaço à modernidade europeia da segunda metade do século XIX e primeiro quarto do século XX. No conjunto, esta visão recupera da deflagração vanguardista os eixos de uma novidade por vir, como se dos “excessos” da geração de 10 fosse preciso escolher o que cabe para reencontrar e continuar a tradição moderna que o Romantismo inaugurara.

Se, em relação ao conceito vanguardista de Modernismo, Florbela não parece adequar-se, já em relação ao Modernismo definido pela *Presença* a sua consonância é evidente. Não é um acaso que Régio tanto tenha escrito sobre Florbela. Mais ainda, haverá que reiterar a forte proximidade da sua poesia com a sobredeterminante exigência contemporânea de *libertação*, literalmente e em todos os sentidos, que atravessa as décadas de 10 e de 20.

Por outro lado, a questão marcante do Modernismo, a do sujeito poético, coloca-se nela – de um modo que, aliás, se opõe a Régio – com uma inesperada e forte tonalidade pós-romântica, por exemplo: “Sou talvez a visão que Alguém sonhou”. É como se em Florbela também se desse a rebelião das imagens que define a Vanguarda, figurações desprendidas da sua vocação mimética e ganhando vida própria, perturbando a clareza da representação – que acaba por se tornar impossível. Nesse torvelinho, o que subsiste é a energia libidinal pura, sem razão nem sentido, que abre para um espaço de dispersão e de caos. A dispersão emblemática de Sá-Carneiro é também própria da poesia de Florbela, mesmo que não colocada no mesmo ponto fulcral. Mais ainda, versos como: “Sou a roupagem/ Dum doido que partiu numa romagem/ E nunca mais voltou!”, poderiam muito bem ser de Sá-Carneiro, ou até próprios daquilo a que se chama Paulismo. Diferentemente da dramatização heteronímica de Pessoa – aliás, inimitável – mas coerentemente com uma pesquisa essencial da psique e seus labirintos, Florbela participa, de algum modo, da aventura modernista.

Mas, por outro lado, há ainda na poesia florbeliana um sabor turvo de **saudade**, um pendor para António Nobre e para o dilaceramento expressionista de Raul Brandão. Tudo referências que a colocam num espaço que é o de um Modernismo múltiplo, contraditório, bem situado na encosta viva e progressista da arte do seu tempo.

Fernando Cabral Martins

MONARQUIA

Florbela Espanca nasce e passa sua infância em **Vila Viçosa**, na região do **Alentejo**, no sul de **Portugal**. Nessa data, 08 de dezembro de 1894, reinavam em Portugal o Senhor D. Carlos e a Senhora D. Amélia de Orleans e Bragança, que estavam a dominar o destino dos portugueses. A França, em destaque, influenciava o mundo com sua cultura e língua. A Rainha, que era tida como uma mulher de muita elegância e bom gosto, usava a alta costura francesa, dando o tom da moda à sua corte. Todos os jornais estampavam anúncios franceses. Foram épocas de encantamento e de uma **Lisboa** romântica com vários teatros, circos e bailes de máscaras.

Com efeito, Vila Viçosa era pacata, possuía as casas claras, muitas igrejas e alguns conventos. O que movimentava a pequena vila eram as visitas reais: foram inúmeras as vezes que os reis foram visitar a Vila Ducal, lugar que vivia a família Espanca.

Sendo assim, por Vila Viçosa abrigar o Santuário da Padroeira Nacional, a pequena Florbela teve a oportunidade de ver em alguns momentos os reis e tudo o que envolvia o encantamento da corte. A pequena ainda sonhava com príncipes encantados, conforme relata **Agustina Bessa-Luís** no início de *Florbela Espanca*, de 1979. No primeiro postal que se conhece dela, datado de meados de 1906, escreve ao pai: “Hoje que chega Sua Majestade, está um dia péssimo de chuva e vento”. Por certo não seria um dia ideal para que se pudesse ver e participar de toda a suntuosidade que requeriam essas ocasiões. Sua majestade, contudo, sempre vinha para a feira de janeiro, quando a pequena Vila Viçosa virava um lugar de festa, onde todos podiam se reunir para fazer negócios com cavalos. Ciganos e lavradores se misturavam à procura de bons negócios. Florbela morava exatamente na rua da Corredoura, muito concorrida por ser lá onde havia as corridas de cavalos. Já era uma tradição, e desde 1892 os soberanos vinham para participar desse evento, onde eram comprados os cavalos para o exército. Uma vez viu Florbela a Rainha e ficou encantada com seus trajes: a vestimenta trazia um encantamento, por conter peças de seda, colar de ouro e tiara. A menina tinha em seu **imaginário** toda uma alma de princesa, agradava-lhe muito a arte e a beleza dos veludos, do brilho, do tilintar das indumentárias. Os reis, príncipes e convidados pertenciam a uma corte pobre, naquela altura, onde os serviços acabavam se misturando nas conversas dos nobres, já não tinha a riqueza de outrora. Florbela, porém, era muito sensível ao luxo que a corte ostentava e, no mesmo ano de 1906, escreve à madrinha **Mariana Inglesa**, quando está na praia de Nazaré, que mesmo as meninas na praia se vestem com luxo.

Demonstra assim a admiração pelo estético e pelo que lhe causa prazer, revelando uma valorização da pessoa a partir das roupas que usa.

Apesar disso, com a monarquia em decadência, a menina mesmo pequena percebia e sentia todas as mudanças em sua volta. Diz Agustina Bessa-Luís que Florbela desde miúda encontra uma maneira mágica para se proteger da realidade e ganhar a imunidade e “Primitiva, Florbela tenta obter, por intermédio do elemento mágico da poesia, proteção contra o mundo exterior” (BESSA-LUÍS, 1979).

Em 1908 são assassinados o Rei D. Carlos e o príncipe herdeiro do trono, o que trouxe consequências graves e decisivas para a vida da pequena corte. Assume D. Manuel II e, nos dois anos que reinou, mudou sete vezes o ministério. A grande revolução que acabou dando fim à Monarquia se deu em 05 de outubro de 1910: o rei é destituído e parte para o exílio, tomando posse Teófilo Braga em um governo republicano provisório. Portugal, naquela altura, jamais poderia supor que estava convivendo com uma das maiores poetisas de os tempos.

Bibliografia

BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca: a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto: Contos, cartas, diário, estudo introdutório, apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra*, São Paulo, Iluminuras, 2002.
LOPES, Óscar, *Literatura Portuguesa II*, Col. História Ilustrada das Grandes Literaturas, vol. III, Lisboa, Estúdios Cor, 1973, p. 218.
NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do, *Por uma estética trágica: os desdobramentos do feminino na poesia de Florbela Espanca*, São Paulo, LiberArs, 2016.

Iracema Goor

MORTE (TÂNATOS)

A **poética** de **Florbela Espanca**, como, de resto, toda obra literária significativa, apresenta alguns temas fortes e recorrentes em torno dos quais se constroem sua singularidade e seu valor. Entre eles, a temática da morte, ainda que não seja a de maior presença explícita na obra florbeliana (como a do **amor**, por exemplo), pode ser indubitavelmente arrolada entre as de maior relevo. É possível dizer que a morte, como tema implícito e simbólico, ronda toda a obra de florbeliana, posto que o amor e a própria vida têm, na morte, seu antípoda complementar. A morte, em última instância, é uma impossibilidade existencial: enquanto se vive, não se experimenta (pessoalmente) a morte; e a morte, ao se dar, já não pode ser vivida. Claro está que há dimensões da morte que vivenciamos enquanto seres humanos: em primeiro lugar, reconhecemos a morte dos outros seres; também reconhecemos a morte como finitude na qual nos projetamos e com que nos identificamos. Em Florbela Espanca, a dimensão biográfica da morte, ou seja, a ligação que se têm realizado entre a vida da poetisa e a questão da morte, tanto a de seu amado irmão **Apeles**, como o seu próprio fim, têm sido amplamente exploradas bibliograficamente ao longo do tempo e nem sempre com resultados diretos para a ampliação e aprofundamento da leitura de sua obra. Quanto ao irmão, o estudo que melhor transita entre o biográfico e a interpretação propriamente ficcional de sua figura, é o de Fabio Mario da Silva, intitulado “Algumas facetas do heroísmo em *As Máscaras do Destino*” (2015). Com o amparo do conhecimento da tradição clássica que, na acertada visão do ensaísta, dá sustentação à criação dos **contos** de Florbela enfeixados nesse volume, desde a dedicatória voltada ao irmão (“A meu irmão, ao meu querido Morto”), explicitamente constrói o percurso do herói morto e do discurso fúnebre elogioso da figura que, em certa medida, ultrapassa a própria morte. Entretanto, sobretudo a leitura a partir da maneira como se dá o falecimento da própria Florbela, soa como um anacronismo, pois, obviamente, tudo quanto escreveu pertence aos tempos vividos. Parece ser caminho mais frutífero, portanto, observar a dinâmica da temática da morte em sua carga simbólica e criativa, uma força que opera na produção de sua obra. **Maria Lúcia Dal Farra** (2010), em um estudo acerca do romance *Natália*, de Helder Macedo, aponta certeira para essa dimensão: ensaio escrito para um dossiê acerca da obra de Helder Macedo, de modo irretocável, apercebe-se da complexa relação entre a personagem título do romance e Florbela Espanca. Nesse contexto, Maria Lúcia Dal Farra sugere como o olhar paródico de Macedo insinua potencialidades interpretativas à vida e à poesia de Florbela em sua obra de ficção, assim como, através da poetisa, constrói sua personagem. A morte, na obra de Helder Macedo, ressignificada pela leitura de Dal Farra, está inteira

e inextricavelmente urdida à vida. Em dois dos poemas arrolados, a temática da morte é indubitável e explícita: “À Morte” e “Deixai entrar a Morte” deixam entrever como a morte habita a vida. *Leitmotiv* de Florbela, a “indesejada das gentes” de Manuel Bandeira, é a desejada da poetisa portuguesa, um lenitivo às dores do existir, ou seja, um consequente ponto final a encerrar o vivido. Deste ponto de vista, o poema de Florbela constrói-se ainda sob o signo do desejo e, portanto, como impulso de vida que se manifesta como criação, reflexão poética sobre a morte, indubitavelmente, contígua à vida, fundida a ela. Neste passo, parece-me inevitável, enquanto recurso interpretativo, recorrer aos conceitos freudianos de pulsão de vida (Eros) e pulsão de morte (Tânatos) que, intimamente ligados um ao outro, muitas vezes têm sido afastados: mérito da poetisa que, ao invés de reprimir a pulsão de morte, enfrenta-a como fonte de sua criação, encarando-a, via de regra, para além da negação ou de soluções meramente transcendentais aplacadoras da realidade da finitude humana. Em alguns de seus versos acerca do tema, como “Morte, minha Senhora Dona Morte/ Tão bom que deve ser o teu abraço! (...) Má fada me encantou e aqui fique! À tua espera... quebra-me o encanto!” (ESPANCA, 1996, p. 300) do poema “À Morte”, ou ainda, “Deixai entrar a Morte, a Iluminada,/ A que vem para mim, pra me levar./ Abri todas as portas par em par/ Com asas a bater em revoadas.” (ESPANCA, 1996, p. 301). A primeira estrofe de “Deixai entrar a morte”, o enfrentamento cabal da morte, concebida como alegoria feminina, possibilita a leitura em chave psicanalítica, mas também, em qualquer outra chave como exercício inequívoco do conhecimento da morte, encarada, ainda que com espanto, em sua inevitabilidade e integrada à vida, fonte inesgotável da criatividade poética de Florbela Espanca.

Bibliografia

- BANDEIRA, Manuel, *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, No desfiladeiro de incertezas: Natália, de Helder Macedo, in *Outra Travessia*, n. 10, Florianópolis, UFSC, 2010, pp. 91-96.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- FREUD, Sigmund, Pulsões e destinos da pulsão, in FREUD, Sigmund, *Escritos sobre psicologia do inconsciente: obras psicológicas de Sigmund Freud*, vol. I, Rio de Janeiro, Imago, 2004.
- FREUD, Sigmund, Além do princípio de prazer, in FREUD, Sigmund, *Escritos sobre Psicologia do Inconsciente*, vol. II, Rio de Janeiro, Imago, 2006.
- MACEDO, Helder, *Natália*, Lisboa, Editorial Presença, 2009.
- SILVA, Fabio Mario, Algumas Facetas do heroísmo em *As Máscaras do Destino*, in ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, obras completas de Florbela Espanca, vol. IV, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2015.

Marlise Bridi

MOTA, MÁRIO

Mário Mota nasceu em **Lisboa**, a 20 de agosto de 1916, e faleceu em 1981. Foi jornalista, poeta e ensaísta. Estreou-se no meio literário aos dezenove anos com *Traço de União* (1936). Seus principais trabalhos poéticos são: *Retrato* (poema – ensaio psicológico) e *Três tábuas* (de que se desconhecem as datas); *Dom Alentejo* (1939); *Os troncos e as raízes* (1954); *Gonga: poemas de Angola e Angola, eu quero falar contigo* (1962); *Humanidade* (1977); *Poemas para Florbela d’Alma e Verdura: Poemas a Sintra* (1979). Parte da sua poesia está traduzida para diversas línguas, especialmente o poema “A Palavra”, incluído, por exemplo, nas antologias *Phalanstere de la Poesie* (Bélgica) e *International Anthology* (Reino Unido). Mário Mota publicou, em 1939, a coletânea *Dom Alentejo*, dedicada à memória de **Florbela Espanca**. Decorridos quarenta anos, ele novamente homenageou a poetisa ao lançar, em 1979, *Poemas para Florbela D’Alma*, fascículo do *Cadernos de Poesia*, composto por cinco poemas que estabelecem um franco diálogo com a autora de **Charneca em Flor**. O poeta expressa além da admiração, uma espécie de irmandade com a poetisa. Nota-se que ele sente-se à vontade para tratá-la por “Tu”, dada à íntima ligação com sua poesia: “Tratar por Tu um Poeta/ será conviver de perto com a sua ansiedade e vida;/ será entender o mistério da sua Poesia” (MOTA, 1979). O escritor ressalta o influxo da lírica de Florbela sobre sua atividade **poética**, tratando-a como um seu par:

A partir de então, Florbela d’Alma,
as palavras da distância,
todo o teu inesperado, do éco da planície,
rebrilharam em mim a anunciar-me a tua fala
numa voz-viva de pureza feito alvoroço,
esse alvoroço no tempo que agora te dirijo,
este meu falar de vocação aberta
de Poeta para Poeta! (MOTA, 1979)

Os poemas prosseguem numa alusão à leitura dos livros de poesia de Florbela, os quais são referidos como um reflexo do ser íntimo da poetisa: “O Livro de ‘Sóror Saudade’,/ tem essas lembranças.../ É bem um livro de amor!/ É bem um livro só teu, na emoção/ e na tua intimidade.../ Tua alma que se desencanta!” (MOTA, 1979). Ao longo dos poemas, a imagem da poetisa é constantemente associada ao **Alentejo** e a sua gente simples, aproximando-se talvez da figura mitológica que emerge dos versos de **Manuel da Fonseca**: “E vejo-te vestida de mondadeira,/ no montado além, em festa,/ junto dos ceifeiros...” (MOTA, 1979). Mas a leitura que fazemos é que o poeta exalta a ligação de Florbela com o Alentejo como algo essencialmente poético: “És o

Sol da Charneca em lume/ a cantar dentro do peito!// És o teu Alentejo iluminado/ na sua realidade mais bela...// A Charneca no amanho da terra,/ indo até às raízes...” (MOTA, 1979).

Mário Mota dedica o último poema à **memória** do poeta e amigo **Azinhais Abelho**, “grande florbelista”, “e a todos os outros ‘Poetas de Florbela’”. A dedicatória deixa clara a importância que o nome de Florbela assume no meio literário da época e a existência de um diálogo intertextual com a obra da escritora, de modo que sua **fortuna crítica** passa a ser integrada também por textos que compõem sua “recepção produtiva”.

Bibliografia

MOTA, Mário, Poemas para Florbela d’Alma, in *Cadernos de Poesia*, n. 2, Cacilhas, Gráfica Progressiva de Cacilhas, 1979.

Clêuma de Carvalho Magalhães

MOUTINHO, ALBERTO

Alberto de Jesus Silva Moutinho nasceu em Santo Antão, Distrito de **Évora**, em 09-11-1893 e faleceu no hospital de Coimbra em 21-1-1961. **Florbela Espanca** o conheceu em Évora, ainda muito jovem, no tempo do início do Liceu, quando se tornou sua colega. Mais tarde, casa-se com ele no dia do seu aniversário de 19 anos, a 08 de dezembro de 1913, na Conservadoria do Registro Civil de **Vila Viçosa**. Todavia, é difícil afirmar se a relação amorosa de ambos fora consistente desde o princípio, posto que Florbela, em setembro de 1912, fica arrebatada por um rapaz natural de **Redondo**, João Martins da Silva Marques (1894-1978), que ela conhece em Figueira da Foz, aquando de uma temporada de praia na casa do padrinho Daniel da Silva Barroso. Pelo que escreve de lá, em 23-9-1912, a **João Maria Espanca**, seu pai, vê-se que ela não tem vontade de retornar a Évora depois dessa convivência com pessoas tão especiais na Foz – e cita o Dr. Macieira (que foi Ministro da Justiça), uma senhora próxima dele, os Pereiras, “o luxo distinto” da praia, e “um rapaz muito nosso amigo e muito *chic*” – certamente João M.S. Marques. E a carta também sugere que ela teria, então, obtido do pai a promessa de que iria mudar-se para **Lisboa** doravante. Ora, a indicação de comprometimento com Alberto apenas surge na resposta a uma das muitas **cartas** de João que, para não ser identificado futuramente, fica nomeado como “José” na pouca correspondência publicada. Sabe-se então que ela está “noiva” – palavra que ela saca para que o destinatário possa avaliar a sua reputação, expondo assim a lealdade que deve ao outro ausente, em face da declaração amorosa que lhe endereça João que, conhecendo-a há apenas oito dias (carta de 24-9-1912), a corteja com tanta insistência. No entanto, a exposição dessa circunstância parece esconder outra: o seu **orgulho** ferido! Na mesma carta, a poetisa declara ter sabido que a mãe do rapaz “o tinha quase proibido de falar comigo” e que, portanto, ele que faça a vontade da mãe! E pontua, com grande ironia: “Eu nunca senti o que há de santo no amor de uma mãe boa como é a sua”! No entanto, a relação entre ambos continua ainda mais ferosa, visto que Florbela lhe escreve versos e até mesmo uma quadra (em francês) de declaração de **amor**, e que tal correspondência persistirá, assídua, quando ela retorna a Évora, com convite para que ele venha a sua casa falar com o pai, que já o conhece e o aprecia, muito embora a razão aventada para tal seja a de conversarem sobre **Apeles**, seu irmão. Todavia, algo inesperado e muito grave ocorre. Pela carta de Florbela de fevereiro de 1913, sabemos que o pai lhe escrevera e que o casal se separa. Ela recebe de volta as cartas que lhe endereçara e as destrói. Ao mesmo tempo, pede o socorro do pai junto a si – “quero ver o meu pai querido, estou doente”! – para resolver a

situação e “acabar com este inferno”! No entanto, ela não quer mais voltar ao Liceu e não quer mais permanecer em Évora – que a mandem para Lisboa ou mesmo para Vila Viçosa.

A missiva em pauta é dúbia: tem como destino **Henriqueta Pinto de Almeida**, aquela que será o segundo casamento do pai, empregada na casa de João Maria Espanca, mas vivendo maritalmente com ele debaixo da complacência de **Mariana Inglesa**, sua esposa e madrinha de Florbela. E talvez a carta seja ambígua de propósito, talvez porque Henriqueta seja a criatura mais próxima ao pai nesse momento, podendo interferir a seu favor; talvez mercê da “cabeça doida” que a rege nessa aflição, por causa da “febre” de que muito reclama; talvez por causa da ascendência que, como filha do pai, Florbela exerça sobre Henriqueta. De maneira que ficamos em dúvida se “o inferno” diz respeito a João ou a Alberto, ou se é porque ela se sente puxada, ao mesmo tempo, por ambos, incapaz de tomar uma decisão apaziguadora. Além de tudo, há uma notícia que veio por intermédio de João Maria Espanca, a qual desconhecemos, mas que deve ser forte e veemente mercê das ações que ela efetua em seguida ao recebimento da carta do pai. Ela refere: “Ele era o meu melhor amigo”; e, ao mesmo tempo, “Ele escreve-me cartas que me fazem medo. Que dó que tenho dele, nem calculas!”. Há, portanto, aqui, um mistério, pois já sabemos que a família de Marques desde o princípio não aceita o namoro; e que é provável que tal desfeita faça Florbela se dar conta, dolorosamente, de que não passava de uma “filha ilegítima” e de “neta do sapateiro de Borba”, como observa **Agustina Bessa-Luís**. Por outro lado, ela se achava “noiva” de Alberto. O que terá sido levado a João Espanca, que se encontrava provavelmente em Lisboa (há menções disso), uma vez que a carta dele à filha é que provoca a crise? No entanto, não é possível avaliar se ela designa apenas a um dos dois pretendentes ou aos dois ao mesmo tempo, porque a carta não identifica nem a um nem a outro. O que fica claro em suas palavras é que Florbela quer, por todos os meios, sair do **Alentejo** para ir viver em Lisboa. Talvez por esse índice se possa sugerir que ela não pretenda mais manter relações com... Alberto!

O fato é que, meses depois, ela se casa com o próprio, deixa o Liceu, e, em seguida, em janeiro de 1914, vai, com ele, residir em Redondo – a terra dos pais de Moutinho e de João M.S. Marques. João que, ao que tudo indica, vive naquele tempo em Lisboa, formar-se-á em Letras e em Direito, tornar-se-á docente de Paleografia na Universidade de Letras de Lisboa, diretor da Biblioteca Nacional e diretor da Torre do Tombo. É tido como importante intelectual e autor de várias obras históricas, dentre as quais os 05 tomos dos *Descobrimientos Portugueses*, publicados a partir de 1944. Quem sabe, não teria sido, ele, o par perfeito para Florbela – talvez o tão aguardado “Prince Charmant” da sua **poética**?!... Mas agora, em 1914, o recente casal funda, em Redondo, uma escola onde ambos atuam como explicadores, na casa da Rua

da Botica (hoje Manuel Joaquim da Silva), sendo que, entretanto, em setembro de 1915, ambos se transferem para Évora, para a casa do pai de Florbela (Largo de Camões 39), passando a lecionar no colégio “Nossa Senhora da Conceição” (Rua Diogo Cão 40). No entanto, voltam a viver em Redondo em final de abril de 1916, de onde a poetisa começa a se corresponder com Madame Carvalho, a diretora do *Suplemento Modas & Bordados de O Século* de Lisboa (primeiramente com o pseudônimo “Mariana Espanca”, nome que ela toma emprestado à madrastra e madrinha) para encetar suas primeiras publicações e, depois, com **Júlia Alves**, provavelmente assessora da Madame Carvalho (ou a própria, como se suspeita). Com esta derradeira correspondente, Florbela desenvolve uma cordialidade e depois uma amizade que persevera na epistolografia que ainda se mantém durante o tempo em Évora (final de junho de 1916), em Pavia (final de julho de 1916), para onde a nossa poetisa segue, permanecendo, até final de agosto, na casa de Manuel Moutinho (seu cunhado), mudando-se depois para Vila Viçosa (setembro de 1916), e, em outubro, para Évora, onde retoma seus estudos no Liceu para, em fevereiro de 1917 encontrar-se em Lisboa, em casa de Edmond Plantier Damião (amigo de João Espanca), depois em Évora (abril de 1917). Data de 05-4-1917 a última carta à Julinha, sendo que as amigas epistolares jamais se conheceram. Em outubro de 1917, Florbela inscreve-se na **Faculdade de Direito de Lisboa**.

Na capital, o casal fica hospedado em casa de Edmond Plantier Damião, à rua do Poço do Borratém, cada qual sustentado por seus pais. Mas em março de 1918, Florbela sofre um aborto involuntário, e o casal parte para **Quelfes** (cidade próxima a Olhão, no Algarve), e se hospeda na casa de Dorotéia (irmã de Alberto e amiga de Florbela), onde ela segue intenso tratamento por cerca de três meses – por causa de febre e da fraqueza dos pulmões, segundo se diz, decorrente do aborto. É dessa cidade que ela continua a se corresponder com **Raul Proença** (07-5-1918), que lhe envia os pareceres sobre trinta e cinco poemas que ela lhe destinara para apreciação – e vê-se que já está sendo embrionado o **Livro de Mágoas**, que Florbela publicará em junho de 1919. Alberto consegue ficar lecionando em Olhão, mas, em junho de 1918, ocorre o desentendimento final entre ambos, e Florbela retorna sozinha a Lisboa, de onde responde a Alberto (13-9-1918), que se encontra em Faro, rogando-lhe humildemente “tréguas”, porque a única coisa que quer é “respirar”. Que ele a poupe de “mais mágoas, que é uma obra de caridade”. Ela suplica-lhe que resolva a vida dele e que lhe diga o que quer que ela faça. Florbela se matricula no segundo ano de Direito em 25-9-1918.

Alberto que, entretanto, encontrara emprego em Portimão, no Banco Nacional Ultramarino, vai ser admitido nos quadros efetivos a partir de 28-5-1920. A separação definitiva do casal só ocorrerá pela intermediação do pai

Espanca (vê-se que as situações de constrangimento ou de responsabilidade ficam todas sobre os ombros deste), invocado por Florbela para socorrê-la. Na altura de julho de 1920, correspondências são trocadas entre Alberto e o ex-sogro, em que aquele justifica a postergação dos tratos de divórcio, numa carta que é um primor de deslizes mal disfarçados. Explica, então, Alberto ao Pai Espanca, que vendera (aliás, sem que Florbela fosse sequer consultada!) o patrimônio que juntara com ela, para investi-lo em negócios de “sardinha estivada”, a fim de que ela recebesse mais do que tinha. Todavia, “o azar que me tinha esquecido, lembrou-se de mim naquela noite de eclipse da lua, e o mar que me tinha dado todo o dinheiro afundou-me o barco onde tinha toda a minha pequena fortuna, e matou-me três homens. Fiquei sem vintém” (16-7-1920). Pensara, por isso, em começar de novo para recompensar “materialmente o prejuízo que por ventura [Florbela] tivesse sofrido com o casamento” ou então em se matar, de maneira que por isso postergara o divórcio. Mas que, agora, sabendo que estava “noiva” em Lisboa, sendo Florbela uma “criatura que, mesmo casada, namora”, ele se sentia “sacrificado moralmente”. E, no sentido de zelar pelo seu nome para que não fosse “amesquinhado”, ele se interessa, pois, em correr com o divórcio. Assim, a carta implícita (nobremente!) uma troca de favores: ele gastou o dinheiro dela e ela gastou-lhe a honra – daí que estejam agora quites. De maneira que Florbela já pode assacar como causa do divórcio “abandono do lar” por parte de Moutinho – é o que ele lhe autoriza! Mas, pequeno detalhe: dias antes, em 09-7-1920, em carta de Portimão para Florbela, ele mesmo havia sugerido que ela assim procedesse: “que requeresses acção contra mim por abandono de lar, arranjando tu as testemunhas precisas” – porque seria o meio mais rápido de obtenção dos papéis...

Ninguém suspeita, mas, nesta altura, Florbela se encontra grávida de **António Guimarães**, e a tudo há de ceder. E, de fato, em 30 de abril de 1921 sai o divórcio no Cartório do 3º. Ofício da Comarca de Évora. E ela se casa, então, no **Porto**, com António José Marques Guimarães, em 29-6-1921, enquanto Alberto, muito mais tarde, em 15-4-1936 (depois da morte de Florbela), se casaria com Maria Cáneva de Magalhães, professora liceal, de quem terá três filhos. Nessa altura, Moutinho já fora transferido, de Portimão, para Faro, e depois para Santarém, sempre trabalhando no Banco Nacional Ultramarino, e iria se mudar, mais tarde, para Coimbra, onde viria a se aposentar, por doença, em 1951, passando a família a residir em Monte-Redondo, próximo a Leiria. Ficamos a saber, através de Agustina Bessa-Luís, que uma das filhas de Moutinho se dedicava (sem muito espírito, aliás) ao estudo da obra da ex-esposa do pai. Florbela vivia com Alberto em Redondo, em 10-5-1915, quando começara a escrever poemas que depois reaproveitará para um projeto que denominará **Trocando Olhares** – manuscrito inaugural da poetisa, que será conhecido apenas em 1985, quando o espólio que ela deixará na casa de

António Guimarães, ao abandoná-lo em dezembro de 1923, será comprado pelo empresário **Rui Guedes** e vendido ao Estado Português.

Bibliografia

- AMARO, José Emídio; ABELHO, Azinhal, *Cartas de Florbela Espanca*, Lisboa 1952.
- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, estudos introdutórios, in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, Lisboa, INCM, 1994.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela Espanca. Perdidamente. Correspondência Amorosa 1920-1925*, prefácio de Inês Pedrosa, Porto, Quasi/Câmara Municipal de Matosinhos, 2008.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela Espanca. Afinado Desconcerto*, 2ª edição, São Paulo, Iluminuras, 2012.
- DAVID, Celestino, O Romance de Florbela, in *A Cidade de Évora*, n. 15-16; n. 17-18, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1949.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas (1906-1922)*, Obras Completas de Florbela Espanca, vol. V, organização de Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudos introdutórios, notas e fixação do texto de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, INCM, 1994.
- RODRIGUES, Lopes, Nótulas Florbelianas, in *Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos*, n. 03, agosto de 1956, pp. 03-51.
- SOMBRIÓ, Carlos, *Florbela Espanca*, Figueira da Foz, Ed. Homo, 1948.

Maria Lúcia Dal Farra

MULHERES NO MODERNISMO PORTUGUÊS

O panorama canônico do **Modernismo** português, configurado enquanto tal pelas histórias de literatura, manuais de ensino, dicionários e enciclopédias, entre outros veículos de construção do conhecimento, e propagado pelos diversos meios da sua popularização para além da academia, revela-se como uma formação quase exclusivamente masculina, tendendo a aglomerar-se à volta das duas revistas exemplares dos chamados “primeiro” e “segundo” Modernismo, *Orpheu* (1915) e *Presença* (1927-1940). Ao mesmo tempo, é justamente na época modernista no sentido *lato* que se verifica uma expansão espetacularmente robusta da autoria literária feminina, principalmente em forma de poesia, no mercado editorial português (PEREIRA, 1986; ALONSO, 1997, pp. 23-49), que, por sua vez, foi apenas uma das facetas do alargamento do protagonismo **feminino** nas esferas profissional, artística e política nas primeiras décadas do século vinte. Para dar apenas um exemplo preliminar, a décima segunda edição da exposição anual da Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1915 – o ano do *Orpheu* –, contava com 16 mulheres em 78 artistas só na categoria de pintura a óleo, “um número significativo que contrasta com a sua invisibilidade na história de arte” (VICENTE, 2015, p. 129). Não obstante a história e a agência das elites femininas na Primeira **República** (1910-1926) se encontrarem razoavelmente bem documentadas (CASTRO *et al.*, 2011), este mapeamento tem exercido influência muito limitada na representação canônica do período modernista.

Por conseguinte, produzir um resumo estruturado e consensual do tópico deste verbete representa, na presente conjuntura, uma impossibilidade epistémica. Mesmo no que diz respeito à poesia lírica – o principal veículo da expressão literária de **Florbela Espanca** – a autoria feminina na época modernista tem resistido a uma sistematização histórico-literária aprofundada. É possível, no entanto, registrar algumas constatações que emergem de uma perscrutação panorâmica do protagonismo cultural das mulheres portuguesas ao longo das primeiras décadas do século vinte.

Em primeiro lugar, importa notar que a atividade literária, artística e, mais globalmente, intelectual das mulheres modernistas (alargando-se aqui o sentido deste adjetivo a criadoras e criadores culturais ativos no período modernista, independentemente de terem aderido ou não aos padrões estéticos definidos como próprios do *estilo* modernista) existiu sempre em contraponto dialógico com as reações, por vezes fascinadas, frequentemente antagônicas, provocadas pela sua visibilidade dramaticamente aumentada no campo público. Uma ilustração sintomática deste fenómeno pode ser procurada no caso de Violante de Cysneiros, a poetisa inventada cuja

colaboração no *Orpheu* 2 constituiu a única representação da autoria feminina nos três números (dois impressos e o terceiro que só chegou à fase de provas tipográficas) da revista paradigmática do Modernismo português. Esta pseudo-inclusão, ao mesmo tempo que afirmava a homossexualidade masculina, neste caso com recurso ao *drag* feminino, como o princípio da constituição do (futuro) cânone modernista, referenciava também indiretamente o ambiente cultural da época, no qual o protagonismo literário das mulheres emergia como um fator cujo reconhecimento se impunha (KLOBUCKA, 1990; 2015). Mas a expressão deste reconhecimento pelos autores modernistas do sexo masculino não raro enveredava por uma atitude de misoginia pura e dura, como terá sido o caso de **António Ferro** a descrever “letras de mulheres” em **Portugal** como “tagarelice sem consequência, grulhar melodioso, borbulhagem que passa”:

Dos muitos versos de mulheres que surgem, frequentemente, pelos nossos *magazines*, aproveitam-se, quando são bonitas, os retratos das autoras. (...) Os versos são pretextos, são as legendas das fotografias. A arte das mulheres portuguesas é, quase sempre, o reclame dos seus corpos. (FERRO, 1921, p. 29; FERREIRA, 2007)

Ironicamente, dez anos mais tarde, será o mesmo Ferro a elevar o valor da escrita **poética** da recém-falecida (e sempre muito fotografada) Florbela Espanca no artigo da primeira página do *Diário de Notícias*, embora sem perder a oportunidade de rebaixar, em simultâneo, o coletivo anónimo das suas contemporâneas “poetisas de colmeia” (FERRO, 1931). A metáfora da colmeia, apesar da intenção misógina que a animava, revela-se útil na medida que permite realçar a importância das redes de sociabilidade e colaboração que frequentemente potenciavam a produção literária e artística das mulheres modernistas. Assim, por exemplo, **Fernanda de Castro**, esposa de Ferro e poetisa bem sucedida no seu próprio direito (com quatro volumes lançados entre 1919 e 1928), foi também autora de vários livros para o público infanto-juvenil, o primeiro dos quais, *Varinha de condão* (1924), foi escrito em colaboração com Teresa Leitão de Barros (autora de *Escritoras de Portugal*, a única história da autoria literária feminina em Portugal publicada até hoje) e ilustrado, num estilo iniludivelmente modernista, pelas irmãs Mamia (Maria Emília) e Raquel Roque Gameiro. As múltiplas colaborações entre as escritoras e as artistas modernistas, principalmente na área do livro infantil, apenas muito recentemente começaram a ser mapeadas e contempladas como um acervo integrante do repertório artístico da época (MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN, 2018). No que diz respeito às artistas, estes projetos eram em boa parte motivados pela sua subalternização no campo cultural da época, condição que lhes dificultava o cultivo de géneros artísticos mais prestigiados; assim, a pintora Sarah Affonso, que também ilustrou vários livros de Fernanda de Castro, e que se notabilizou pela sua “transversalidade

criativa” (transitando entre artes gráficas, bordados, cerâmicas, azulejaria, pintura de móveis etc.), fê-lo em parte por “pragmatismo financeiro”, nunca em vida tendo conseguido obter uma única encomenda de pintura (FERREIRA, 2019, p. 22).

Embora, ao longo das últimas décadas, o projeto ginocêntrico que visa a recuperação das criadoras culturais esquecidas ou negligenciadas tenha produzido resultados notáveis também no campo modernista – beneficiando sobretudo Florbela Espanca, **Judith Teixeira** e, mais recentemente, **Virgínia Victorino** (SILVA et al., 2017; LOUSADA e SAMPAIO, 2019) – muitas outras figuras dignas de atenção carecem ainda de uma abordagem aprofundada e holística. Dê-se como um exemplo entre vários possíveis Virgínia de Castro e Almeida, que tende a ser recordada (quando o é) ou como escritora infantil, que foi ao longo da vida, ou como pioneira de **cinema**, com dois filmes – *A sereia de pedra* (1922) e *Os olhos da alma* (1923) – realizados pela produtora que fundou e dirigiu, Fortuna Filmes (BAPTISTA, 2010; SILVA, 2010). Por vezes são evocados ainda o seu divórcio, um dos primeiros ao abrigo da nova legislação republicana, e a sua relação duradoura com a escultora inglesa Pamela Boden, que aliás ilustrou alguns livros da companheira (LOUSADA, 2013). Mas o ambiente epistémico em que todas estas facetas da vida e obra de Castro e Almeida (e de outras mulheres modernistas comparavelmente polivalentes no seu protagonismo cultural) poderiam ser contempladas sinergicamente, como vetores interrelacionados de um todo significativo, ainda se encontra em vias de construção na história literária e cultural do Modernismo português.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens de eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1997.
- BAPTISTA, Tiago, Cinema e política na Primeira República, in *I República e Republicanismo: Congresso Histórico Internacional*, Lisboa, 02 de outubro de 2010, disponível em <<https://run.unl.pt/handle/10362/5429>>.
- CASTRO, Zília Osório de; ESTEVES, João; MONTEIRO, Natividade (coord.), *Mulheres na 1.ª República*, Lisboa, Edições Colibri, 2011.
- FERREIRA, Ana Paula, “Feminine poetry” for nationalist consumption or, making room for the ladies in a nation of poets, in FAGUNDES, Francisco Cota; BLAYER, Irene Maria F. (orgs.), *Tradições Portuguesas/Portuguese Traditions: In Honor of Claude L. Hulet*, San José, Portuguese Heritage Publications of California, 2007, pp. 159-177.
- FERREIRA, Emília, “Um lugar preciso”: Um programa modernista abrangente e resistente, in *Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado*, Lisboa, Tinta da China/MNAC, 2019, pp. 16-23.
- FERRO, António, Colette, Colette Willy, Colette, Lisboa/Rio de Janeiro, H. Antunes, 1921.
- FERRO, António, Uma grande poetisa portuguesa, in *Diário de Notícias*, 24 de fevereiro de 1931, p. 01.
- KLOBUCKA, Anna, A mulher que nunca foi: para um retrato bio-gráfico de Violante de Cysneiros, in *Colóquio/Letras*, n.117/118, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp. 103-114.

KLOBUCKA, Anna M., A propósito de Violante de Cysneiros: *Orpheu*, *Nova Sapho* e as poéticas e políticas de género no Modernismo português, in *Estranhar Pessoa* 2, 2015, pp. 120-136.

LOUSADA, Isabel, Anatomia de uma autora: Virgínia de Castro e Almeida em trânsitos atlânticos, in RIBEIRO, Edilene Batista (org.), *Gênero e literatura: Resgate, contemporaneidades e outras perspectivas*, Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora, 2013, pp. 275-296.

LOUSADA, Isabel; SAMPAIO, Jorge Pereira de (coords.), *Actas Colóquio Internacional Virgínia Victorino: Na cena do tempo*, Alcobaça, ADEPA, 2019.

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN, Ilustradoras modernistas, 30 de julho de 2018, disponível em <<https://gulbenkian.pt/museu/museu-em-direto/ilustradoras-modernistas/>>.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *Perspectivas do feminino na literatura neo-romântica*, Coimbra, Coimbra Editora, 1986.

SILVA, Fabio Mario da; RITA, Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria (orgs.), *Judith Teixeira: ensaios críticos*. No centenário do Modernismo, s.l., Edições Esgotadas, 2017.

SILVA, Sara Reis da, Between Open Adventure in Foreign Lands and Confined Living in Portugal: Portuguese Children's Literature and the Work of Virgínia de Castro e Almeida, in *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, n. 08, 2010, pp. 123-137.

VICENTE, Filipa Lowndes, Mulheres artistas. As possibilidades de criação feminina no Portugal de 1915, in DIX, Steffen (org.), *1915 – o ano do Orpheu*, Lisboa, Tinta da China, 2015, pp. 121-135.

Anna M. Klobucka

N

NARCISISMO

O conceito de narcisismo é espinhoso e complexo. Não raros são os debates na cena literária em torno do tema. O termo aparece no final do século XIX, e foi Alfred Binet, psicólogo francês em 1887, quem pela primeira vez fez alusão ao mito de Narciso no interior de um debate psicopatológico. Depois dele, Havelock Ellis usa a expressão para caracterizar na vertente patológica essa forma de amar voltada para a própria pessoa, em 1898. A seguir, Paul Näcke, no ano de 1899, retomou o termo para significar, dessa vez, uma perversão sexual. O narcisismo se apresenta como eixo fundamental na estruturação subjetiva e atravessa o campo psicanalítico abarcando ao mesmo tempo a teoria da libido e a constituição do eu. Freud faz diversas exposições sobre o tema, que percorre boa parte de sua obra. Em 1914 conclui seu ensaio – *Sobre o narcisismo: uma introdução* – que nos possibilita pensar o desenvolvimento da vida psíquica em relação à compreensão do eu partindo do mito de Narciso (cuja versão mais conhecida é a de Ovídio em *Metamorfoses*), no qual propõe um modelo para entendermos como se daria tal constituição. Destaca o narcisismo como expressão de investimento libidinal pelo sujeito de seu próprio eu, compondo a existência humana; portanto, trata-se de elemento constitutivo do amor-próprio e da autoestima, destinado à autopreservação e formação dos laços sociais. O narcisismo como um processo de percepção profunda da relação do homem consigo mesmo e

com os outros nos leva a questionar as origens da formação do eu e as condições dadas para os primeiros investimentos objetais. Para Freud, somente as formas excessivas pertencem a patologia. Nelas, a fixação em um ponto da constituição subjetiva provoca, sob certas circunstâncias, o transbordamento da libido, ultrapassando os limites do eu, podendo ocorrer uma eventual perda da realidade.

O narcisismo parece ser uma característica encontrada por toda geração de escritores contemporâneos de **Florbela Espanca**. Haverá um quadro patológico que orbita em torno deste narcisismo de Florbela? Apesar de comparecer em sua escrita, tanto na poesia, como na ficção narrativa, quanto na prosa confessional, traços narcísicos que marcham numa ânsia pela própria imagem, este narcisismo parece ser elemento comum e indispensável na estruturação de todo sujeito. Muitos críticos têm identificado o narcisismo como traço comum na obra de Florbela. **José Régio**, em seu estudo crítico, assinala que num “misto de capricho literário e intuição profunda, (...) em vários passos ou aspectos da sua obra se afirma iniludivelmente esse narcisismo” (RÉGIO, 2009, p. 13). Assim, Freud entende que o narcisismo é o encaminhamento da libido para o próprio eu: Florbela, em seus poemas, à maneira de Narciso, olha para si mesma e investe numa escrita na qual, por meio de um espaço narcísico, tenta fixar sua imagem num predomínio deste eu. Desta feita, “Florbela gosta demasiado de si mesma, comprazendo-se em cantar seu corpo ‘os leves arabescos’ do seu corpo, a sua ‘pele de âmbar’, os seus ‘olhos garços’, sobretudo suas mãos, que tanto veste as imagens” (RÉGIO, 2009, p. 17). São identificadas na escrita florbeliana múltiplas imagens de si, entre estas: a poetisa romântica, a monja enclausurada, a princesa encantada, a deusa onipotente. Em sua análise, Renata Junqueira alude às máscaras na poesia florbeliana, referindo que sua poesia põe em evidência um sujeito lírico que é assumidamente **feminino** e que se regozija à maneira de Narciso, em “contemplar-se” e, especialmente, em “exibir-se”, adotando máscaras convencionais, sustentadas por preciosa retórica (JUNQUEIRA, 2008). De outro modo, Fabio Mario da Silva atesta uma preocupação em observar na obra de Florbela como o eu lírico se representa em relação ao narcisismo. Para isso, Silva destaca como característica da escrita da poetisa um egocentrismo, ou seja, a exigência de um “eu” poeta em alguns de seus sonetos. Defende em seu trabalho a identificação de características narcísicas no texto lírico de Florbela, sem, contudo, apontar para uma patologia ou um sintoma. O fato dela se referir constantemente ao eu determina uma configuração poética com contorno narcísico. Adília Martins de Carvalho “contempla” reflexos narcísicos no universo poético da escritora. Compara e faz aproximações entre Florbela e Narciso, mencionando que ambos, cansados da vida, vislumbram na **morte** a possibilidade de restabelecimento da unidade perdida, ou seja, uma busca do absoluto. Parece analisar o

narcisismo de Florbela a partir de uma regressão ao estado mais primitivo do sujeito. Anna M. Klobucka acrescenta que o narcisismo se encontra entre os pecados tradicionalmente denunciados como próprios da lírica feminina no registro florbeliano. Em outras palavras, é mais uma questão que permeia a complexidade do imaginário poético acerca de Florbela em suas diversas dimensões (masoquismo, **donjuanismo**, lesbianismo, exibicionismo, egocentrismo...). Diogo Ivens Tavares, no texto “O Narcisismo de uma poetisa”, salienta um tal “narcisismo desmedido” e assinala que “Florbela é o caso mais característico de narcisismo com que se depara na literatura portuguesa” (TAVARES, 1936, p. 119).

A crítica, de forma geral, parece apontar o narcisismo como um excesso na obra de Florbela, onde aparece uma escrita demasiadamente centrada em si, como se a poetisa se afogasse no encantamento da própria beleza. É inegável o encontro desta expressão narcísica na obra florbeliana, mas vale ressaltar que este narcisismo não se aproxima do mórbido ou do patológico. Efetivamente, o “eu” tem uma função de síntese no aparelho psíquico, organizando a realidade e atuando como defesa diante de um desmoronamento libidinal, e, vez em quando, tomar a si mesma como objeto de **amor** faz-se imperativo à sustentação da vida. De certo modo, doses de narcisismo são necessárias como forma de preservação de si diante do mundo. Em Florbela, a partir de uma autocontemplação, a noção do espelhamento narcísico estaria ligada a questão labiríntica que atravessa todo sujeito – “Quem sou eu?” Interessante pensar que Freud destaca o narcisismo no campo do amor – ama-se para ser amado. Sabemos que Florbela, desde cedo, é a “poetisa eleita” que canta o amor em seus versos de forma assombrosa. Daí, este componente narcísico presente em sua obra.

Freud destaca duas formas de escolha de objeto amoroso: narcísica e anaclítica ou de ligação. Na escolha narcísica, ama-se o que se é, o que se foi, o que se gostaria de ser ou o que é tomado como parte de si mesmo. A escolha narcísica envolve a própria imagem. O sujeito ama a si próprio e busca a si mesmo no objeto amoroso. Na escolha anaclítica, ama-se a mulher que alimenta ou o homem que protege. Freud ressalta que os dois tipos de escolha de objeto estão acessíveis aos sujeitos, embora possa ocorrer a prevalência de uma. Segundo Régio “no narcisismo de Florbela há uma garridice que nos impressiona por muito feminina: também, às vezes, ela não se encanta consigo mesma senão para atrair o amado; ou como para valorizar aos olhos dele a sua dadia de si” (RÉGIO, 2009, p. 14). Na forma de amar de Florbela, há uma prevalência narcísica e parece amar a si mesma com uma intensidade comparável ao amor dos homens por ela. Sua necessidade não está na direção de amar e, sim, de ser amada. A vida amorosa marcando as diferenças no homem e na mulher é uma das vias de acesso utilizada por Freud frente ao conceito de narcisismo. Aponta que o masculino investe mais intensamente no objeto, e o feminino no eu, ressaltando que a posição narcísica

nunca é abandonada, mesmo quando se faz investimentos libidinais nos objetos externos. Freud deduz a existência do narcisismo como primária, ou seja, a vida amorosa do sujeito começa a partir do investimento dos pais na criança e ao fazer sua conceituação destaca que a perda de um amor ocasiona um estrago permanente na autoestima sob a forma de uma ferida narcísica.

Durante a vida, Florbela sofreu com várias perdas e grande parte de seus versos compreendem e repetem um **sofrimento** relativo à perda do amor. A despeito das vivências malogradas, nas quais o “eu” corre o risco de desmoronar, o narcisismo é convocado no sentido de tolerar aquilo que é da ordem do insuportável para o sujeito. Diante de um excesso de tensão no aparelho psíquico, o sujeito encontra diversas formas de se defender e o narcisismo pode ser uma delas. O narcisismo, aqui, pode ser pensado como uma defesa ao caos, no sentido de assegurar ao sujeito um investimento necessário para garantir ilusoriamente a própria vida. Investir no eu pela via narcísica parece ter sido uma saída para Florbela, isto é, uma forma encontrada para sobreviver aos sobressaltos que a vida lhe pregou. Esta é, pois, uma característica encontrada em sua obra, mas convirá que não se trata de uma explosão narcísica, e não acarreta, na verdade uma patologia, mas sim uma via utilizada diante do desamparo, como uma forma de proteção.

Bibliografia

- CARVALHO, Adília Martins de, Reflexos Narcísicos em Florbela, in *A Planície e o Abismo*, atas do congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994, Évora, Vega, 1997, pp. 83-97.
- FREUD, Sigmund, *Sobre o Narcisismo: uma Introdução*, vol. XIV, Obras Psicológicas Completas, Rio de Janeiro, Imago, 1986.
- KAUFMANN, Pierre, *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.
- KLOBUCKA, Anna M, *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus, 2009.
- PIMENTEL, Júlia Serpa, Freud e Florbela Espanca: dois discursos paralelos sobre a depressão e o narcisismo, in *Análise Psicológica*, n. 04, Lisboa, 1983, pp. 425-432.
- RÉGIO, José, Estudo crítico, in *ESPANCA, Florbela, Sonetos de Florbela Espanca*, Lisboa, Bertrand Editora, 2009.
- SILVA, Fabio Mario da, *Da metacrítica à psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*, dissertação de mestrado, Évora, Universidade de Évora, 2008.
- SILVA, Fabio Mario da, O narcisismo do texto lírico: um olhar através da poesia de Florbela Espanca, in *Labirintos, Revista de Estudos Portugueses*, n. 05, Feira de Santana, UEFS, n. 5, 2009, disponível em <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2009/01_2009.htm>, acesso em 12 de jun. de 2010.
- TAVARES, Diogo Ivens, O narcisismo de uma Poetisa, in *Portucale*, v. IX, n. 51-52, Porto, Industrial Gráfica do Porto, 1936, pp. 106-120.

Eliana Luiza dos Santos Barros

NATUREZA

A natureza assume um emblemático e importante papel quer na poesia quer na prosa de **Florbela Espanca**. No **imaginário** poético da autora, é o sítio em que é permitido ser sem ter essa consciência. O estado de inconsciência é almejado por Florbela talvez por esta aliar o estado de consciência à capacidade de sonhar. O sonho complica a vida. A maneira de a descomplicar consiste em deixar de sonhar, e a única maneira de deixar de sonhar é não ser humano. Deste modo, as alternativas para Florbela são a natureza e o animal, o que explica que estes elementos assumam um simbolismo e importância determinantes na produção literária da autora. Se, em alguns poemas, o sujeito poético se refere à natureza denominando apenas elementos inanimados (o choupo, ramos graves, haste, seiva, ramaria, finalizando com a metáfora da flor aberta, como se verifica em “Não Ser”); outros há em que apresenta uma distinta dimensão da questão consciência/inconsciência, e que aborda paralelamente a esta e de modo obsessivo – a do animal, o que sucede com mais ênfase no registo diarístico.

Num estudo acerca do lugar da natureza na obra poética de Florbela Espanca, intitulado “A natureza como manifestação do dualismo florbeliano”, Concepción Delgado Corral apresenta um breve resumo dos tipos de realidade natural presentes na poesia da autora. Segundo a estudiosa, a natureza é, para Florbela, “algo mais que o objecto por que se manifesta amor; os seus elementos jogam um papel importantíssimo, pois deles extrai o poeta a maior parte dos símbolos que utiliza” (CORRAL, 1997, p. 137). Com efeito, a natureza em Florbela assume um papel eminentemente simbólico. A terra, por exemplo, é muitas vezes símbolo de vida ou de **erotismo**, sendo que o céu surge frequentemente em oposição à terra, como um lugar simbólico ao qual o sujeito aspira, como se evidencia em “Vaidade”. O campo e a **charneca**, por sua vez, representam um espaço em que o eu atinge uma felicidade que, embora fugaz, é suficiente para o satisfazer em momentos de um estranho êxtase existencial, como se verifica em “Panteísmo”. A charneca é ainda símbolo máximo do erotismo: terreno árido e inculto que requer a ação organizadora de um ser amado (“Charneca em Flor”) e que se identifica com a alma do eu lírico, já que este se reconhece na paisagem, como assinala certas bibliografias, muitas vezes associada à problemática do corpo humano, na medida em que, para Florbela, ser chuva é não ter corpo de mulher. A identificação com a natureza, por vezes, surge de forma enviesada. O soneto “Ao Vento” patenteia este facto. Nele estabelece-se novamente um paralelismo entre o sujeito poético e um elemento da natureza, o vento. O eu lírico dirige-se ao vento, numa ânsia de se aproximar dele, ou, quiçá, de o

aproximar de si, através da empatia, uma vez que o que está implícito é uma simultaneidade de disposições no mundo entre o eu e o vento —, um elemento intangível e, portanto, desprovido de textura. No poema “Mais triste”, menciona que as pessoas consideram a imensidão do mar triste e a sua voz fatal, e que a noite é triste como a Extrema-Unção. No entanto, refere ainda – “E não vêem que eu sou... eu... afinal,/ A mais magoada das que o são?!” (ESPANCA, 1996, p. 179) –, reforçando a ideia de que a natureza não poderá ser triste, porque não carrega mágoas senão as que os homens projetam nelas. Para o sujeito poético, a natureza não pode ser triste, sendo que ele, por comparação, é infinitamente mais triste. No entanto, finaliza com a expressão “mar de Mágoa”, e diz que é a noite escura, acabando paradoxalmente por estabelecer o mesmo tipo de comparação que no início do poema lhe parecera absurda, numa vontade de ceder a uma autocomiseração masoquista que tolda o raciocínio e faz abandonar-se — voluntariamente, adivinhamos — ao paradoxo. Outro poema relevante para a análise das relações entre Florbela Espanca e a natureza intitula-se “Neurastenia”, e muito particularmente os dois tercetos, nos quais o sujeito poético interpela novamente os elementos da natureza – a chuva e o vento – como se estes fossem dotados de uma onipotência divina e consequentemente capazes de lhe responder sobre a razão e a qualidade dos seus sentimentos. O poema termina com o sujeito poético a atribuir à natureza um papel mediador entre ele e o mundo, ao pedir-lhe que grite ao mundo o que ele não pode, porque a linguagem, de que a poesia dispõe, não o permite. Assim se adivinha, novamente, que os sujeitos poéticos dos poemas de Florbela se sentem inferiorizados perante a natureza, porque a linguagem nada tem que ver com a dimensão holística da natureza, detentora da chave de todos os mistérios.

Um dos poemas paradigmáticos acerca desta relação com a natureza é “Da minha janela”, no qual o eu lírico descreve um cenário que, apesar de lhe ser alheio, parece identificar-se com as suas emoções. Evocando o título do poema “Da minha janela”, percebe-se que o lexema “janela” funciona como elemento mediador entre o sujeito e o mundo, como se a realidade física estivesse fora de si, e a sua posição fosse unicamente a de observar, através da janela, como que encarcerado pelos limites das suas arestas e evoca o pintor romântico alemão Casper David Friedrich, cujas pinturas ficaram conhecidas, nas histórias da arte, como reflexões acerca do lugar do homem na ordem do mundo natural. É precisamente numa das suas pinturas mais famosas, “Mulher à janela”, datada de 1822, que retrata uma mulher de costas, dentro de uma divisão de aspeto despojado e escuro, observando, através da janela, a natureza que envolve a casa. A experiência visual que esta tela oferece assemelha-se à que neste poema Florbela evoca – no total da área da tela, apenas uma diminuta parcela de espaço nos mostra, através de

uma pequena janela pela qual a mulher espreita, a natureza que funciona, para ela, naquele momento, como escape. Os sujeitos implicados nestas duas formas de representação artística, quer a mulher do quadro de Casper David quer o sujeito poético deste poema florbeliano, a partir das suas janelas, ludibriam a sua profunda solidão com um debruçar na janela que simboliza a possibilidade de se outrar no mundo natural, para além dos limites do espaço humano em que se movem.

Efetivamente, a natureza, na obra da poetisa portuguesa, é claramente uma natureza romântica, porque inseparável de uma ideia de sublime, holística, que tem que ver muito diretamente com a consciência do homem dos limites do seu **corpo** e da sua existência, enquanto simultaneamente se compara com a imensidão infinita da natureza a que aspira pertencer. Também para Florbela a natureza parece ser o sítio da excelência, onde a plenitude poderá ser alcançada, como assinala numa passagem de uma carta dirigida da **Guido Battelli**, em 27 de julho de 1930:

E adoro as árvores, as pedras, os bichos, as flores. Essas imobilidades frementes, essas pequeninas consciências, enternecem-me e deslumbram-me. Não posso olhar para um céu cheio de estrelas que não sinta vontade de chorar de alegria, de humildade, de reconhecimento. Vejo rostos às pedras, rostos petrificados que comovem, atitudes quase humanas que me fazem cismar na glória de ser pedra, um dia... Gosto dos sapos de olhos de estrelas; tenho vontade de lhes responder ao seu grito das noites húmidas de Verão, seu grito de êxtase que tem a doçura duma frase de amor; tenho vontade de lhes dizer coisas ternas. Nada há que mais me comova que a sua ingénua graça de feios. Gosto imenso de todos os bichos pequeninos, simples, vestidos de pardo, (...) desses que só sabem andar abraçados à terra, em íntimo contacto com ela, a terra misteriosa e purificadora, a terra amiga e boa que dum assassino sabe fazer uma rosa, que nos há-de lançar a todos nós mais para além, para o céu, para a luz, para os astros onde não chegue a desprezível vaidade dos tolos, a covardia das traições, a baixeza das mentiras, toda esta grotesca comédia humana que me suja e a quem eu não perdoo sujar-me. (ESPANCA, 2002, p. 273)

Este excerto ilustra a poderosa força encantadora da natureza que arrebatava o sujeito nele implícito, uma vez que se detém na força catalisadora dos elementos naturais e assinala o efeito inigualável suscitado pela contemplação da natureza, pois nem a palavra nem a presença humana é capaz de ter um impacto semelhante. Na obra de Florbela Espanca assiste-se a muitos momentos de *glamourização* dos elementos da natureza, uma vontade de se transcender, de se metamorfosear na natureza, como comprovam os poemas referenciados e nos quais o sujeito poético revela a incapacidade de ser outra coisa que não uma mulher, mas, talvez numa desesperada busca de conforto, acaba por estabelecer paralelismos entre ele e a natureza que ambiciona ser. Esta identificação delineia uma investida na descoberta de si através da assunção de papéis identitários associados à natureza. Assim, deseja transformar-se numa espécie de elemento especial da natureza, mas claramente menor porque é irreversivelmente dotado de

consciência. Conclui-se que Florbela queria ser natureza ou animal por serem desprovidos de consciência, e consequentemente, da capacidade de pensar.

Bibliografia

- CORRAL, Concepción Delgado, A natureza como manifestação do dualismo florbeliano, in LOPES, Óscar *et al.*, *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela realizado na Universidade de Évora), Évora, Vega, 1997, pp. 137-142.
- ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, prefácio de Natália Correia, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981.
- ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, 4.^a ed., prefácio de Agustina Bessa-Luís, Amadora, Livraria Bertrand, 1992.
- ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto* (contos, cartas, diário), estudo introdutório, organização e notas Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- ESPANCA, Florbela, *Sonetos de Florbela Espanca*, posfácio de Joaquim Manuel Magalhães, Lisboa, Relógio D'Água, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, Obras Completas de Florbela Espanca, vol. III, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mario da Silva, Lisboa, Estampa, 2013.
- NORONHA, Luíza Machado Ribeiro de, *Entreretratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*, São Paulo, Annablume, 2001.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, No trilho de um sítio incerto, in ESPANCA, Florbela, *Poesia* (1903-1917), vol. I, Obras Completas de Florbela Espanca, organização de Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1992, pp. III-XXVII.
- SEVERINO, Isa Margarida Vitória, *A vida escrita. Identidade desejo e linguagem na obra poética de Florbela Espanca e Alejandra Pizarnik*, tese de doutoramento, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2015.

Isa Margarida Vitória Severino
Lara Cristina Vitória Severino

NEMÉSIO, VITORINO

Vitorino Nemésio Mendes Pinheiro da Silva nasceu na Praia da Vitória no ano de 1901. Faleceu em **Lisboa**, em 1978. Foi poeta, romancista, cronista e professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Além disso lecionou no Brasil, nos estados da Bahia, Ceará e Rio de Janeiro, em 1958. Dessa faceta intelectual e do diálogo entre **Portugal** e Brasil, Nemésio reuniu e lançou *Conhecimento de Poesia* (1958). Trata-se, portanto, de um conjunto de textos críticos acerca de poesia portuguesa e brasileira. É, sobretudo, desse viés ensaístico que decorre a relação de Vitorino Nemésio com **Florbela Espanca**. Isso ocorre no ensaio *Florbela*, publicado no *Diário Popular*, de Lisboa, em 1949. Tal escrito, mais tarde, integrou a coleção do livro de 1958. A aura mítica sempre acompanhou Florbela Espanca. Há na sua obra um profícuo diálogo com mitos da tradição histórica e literária. Por conseguinte, após sua **morte**, um percurso mítico se adensou à sua imagem, transformando a escritora em uma lenda, um mito. É nessa dimensão que Vitorino Nemésio reflete sobre a poesia de Florbela, dentro de um paradigma que considera uma genealogia geográfica e familiar para produzir uma poetisa como Florbela, espécie de “deidade: inspirada e inspiradora” (NEMÉSIO, 1958, p. 227). Na visão do escritor, não se nasce fadado assim, do nada,

é preciso terra propícia, meio adequado, sangue quente. Vila Viçosa, a vila ducal, merece aos deuses, sobretudo a Ceres, o belo nome que tem. Lá vivem os Espancas, que até pelo nome impressivo, alentejano cem por cento, se revelam castiços. (NEMÉSIO, 1958, pp. 227-228)

Portanto, os pressupostos regionalistas colecionados por Nemésio podem servir como explicação para o surgimento de uma poetisa e uma poesia tão original, frutos de uma região lusitana por excelência, marcada por um imaginário lendário, da qual Florbela é, para o escritor, a concretização deles. Em outras palavras, é “a Musa Alentejana, imaginada pelo Conde de Monsaraz; a Contessina fantasiada e desfigurada por Fialho; o génio da planície, filosofado por Sardinha, afinal eram Florbela!” (NEMÉSIO, 1958, p. 232). Esse fio condutor do ensaísta destoa da recepção inicial da obra de Florbela, no qual via na sua literatura uma equação simplista cuja biografia seria replicada na arte, ditada, a princípio, pelas investidas de **Guido Battelli**. Isso ocorreu para transformar a escritora em um marco de vendas. O certo é que, nessa altura, a obra de Florbela era visada por estereótipos e **destratações**. Além da polêmica que se formou à volta do seu busto, que repelia, por certo, leituras que privilegiavam uma identidade regional, patentemente insculpidas em um bocado de seus versos. Diante disso, não

interessava para uma parcela da sociedade alentejana render homenagens a uma suicida, casada três vezes e com uma fama capaz de horrorizar os moralistas de plantão.

Nessa esteira, Nemésio, assevera o ineditismo, em literatura portuguesa, de “uma poetisa musa (...) um ser mitológico de que já alguns poetas autênticos (Manuel da Fonseca, por exemplo) se apoderaram para dele fazerem a alma da planície alentejana, *genius loci* errante entre o piorno e as estevas” (NEMÉSIO, 1958, pp. 231-232), destacando que a poetisa é “mulher de paixão, actriz do seu próprio amor, que o sofre e vive ali diante, e o passa enfim à nossa alma com precipitação e verdade” (NEMÉSIO, 1958, p. 231). Dessa maneira, a contribuição de Vitorino Nemésio, no percurso das críticas pioneiras acerca da artista, está em perceber a força mítica que a poesia e poetisa se incrustaram, sem que isso resultasse no gesto mecanicista de colar, sem as devidas reflexões, a vida na obra. Ao mesmo tempo, teria sido Nemésio, tanto quanto **Jorge de Sena**, a via portuguesa de entrada de Florbela no Brasil: este, para o Nordeste, e, o outro, para o Sudeste acadêmico brasileiro.

Bibliografia

NEMÉSIO, Vitorino, Florbela, in *Diário Popular*, Lisboa, 26-6-1949.

NEMÉSIO, Vitorino, Florbela, in NEMÉSIO, Vitorino, *Conhecimento de poesia*, Salvador, Publicações da Universidade da Bahia, 1958, pp. 227-232.

Jonas Leite

NEO-ROMANTISMO

Todas as literaturas ocidentais comportam, nos finais do século XIX e nos começos do século XX, manifestações neo-românticas mais ou menos relevantes. No entanto, tardou a ser teorizado e aplicado o conceito estilístico-periodológico de Neo-Romantismo, sobretudo fora dos domínios da cultura alemã e das suas áreas de influência. A ocorrência eventual do qualificativo “neo-romântico” foi aparecendo quase sempre para visar remanescências ou retomas inorgânicas de características originárias do Romantismo, se não mesmo para designar pejorativamente a função de resíduos românticos. Impõe-se, todavia, distinguir positivamente o Neo-Romantismo como estilo epocal autónomo, inconfundível com mediocridades tardo-românticas e constituído, ao invés, sobre a consciência da solução de continuidade na vigência do Romantismo, em consequência da hegemonia intercalar de outros estilos epocais de índole anti-romântica. Nesse sentido, à imagem do que ocorre na maioria das literaturas ocidentais e nomeadamente do que já foi estudado como “Pré-Expressionismo” alemão, na literatura brasileira haverá elementos neo-românticos a sistematizar em múltiplas indicações do que tem sido considerado *literatura Belle Époque* e, nela, componente de “pré-Modernismo” ou, por outro lado, certas vertentes nacionalistas do próprio **Modernismo**. Já no caso da literatura portuguesa, foi possível discernir com nitidez o advento de tendências neo-românticas nas encruzilhadas estético-literárias do fim-de-século (dominado pelo **Decadentismo** e pelo **Simbolismo**), bem como a afirmação plena do Neo-Romantismo como estilo epocal preponderante no primeiro quartel do século XX.

Desde os alvores do século XX e até aos inícios do segundo quartel de novecentos, não desaparecem prolongamentos, por tardia manifestação ou por glosa epigonal, das tendências estético-literárias que haviam hegemonizado o fim-de-século; nem a cadeia de modernidade artística deixa de encontrar o seu novo elo, o Modernismo, que, sem embargo do efêmero protagonismo e da parca ou incompreensiva reacção com que o movimento de *Orpheu* foi soterrado, assinalou nos anos da **Primeira Guerra Mundial** a ruptura da tradição oitocentista. Em todo o caso, deixa de ser essa a tónica na dinâmica do campo literário em **Portugal**; não apenas se instaura uma atmosfera diferente, antes se impõem novos sistemas de valores, a tal ponto que determinam outro período literário, de novo com a poesia em evidência, mas tendo por dominante indubitável o Neo-Romantismo. Esse período é o contexto da formação, iniciação, maturação e plenitude criativa de **Florbela Espanca**, num processo em que a soberania do eu e do seu desejo de ser – de

um eu ora frágil, ora pujante, sempre intranquilo e teatral, às mãos com as vicissitudes do **amor** e tendo por horizonte a **morte** – polariza congruentemente a rendição de um disfórico esteticismo de matriz decadentista a uma poética neo-romântica, embora a escritora não se tenha incorporado nos movimentos ou grupos que promoveram e difundiram aquela orientação estético-literária (tal como, aliás, não se integrou nos reagrupamentos de epígonos dos esteticismos finisseculares que circundavam a órbita modernista de *Orpheu*, ao passo que se mantinha à margem do fingimento intelectualista, da imaginação irónica e da nova linguagem cosmopolita do Primeiro Modernismo, para afinal antecipar a “literatura viva”, a estratégia textual de “sinceridade” e a retórica da tensão anímica do Segundo Modernismo).

Revertendo no seu conjunto à poética vivencial e expressivista, à figuração profética do Poeta, à primazia do nacional e da sensibilidade, à imagística galvanizante, à ênfase declamatória, no contexto português o Neo-Romantismo subdivide-se em três correntes — cada uma delas hegemónica em outros tantos subperíodos. Por 1901-1902 evidencia-se o surto da corrente vitalista, cujo ascenso e predomínio abrangeu o resto do decénio, manifestando-se na criação ou conquista de revistas (*Revista Nova*, *Mocidade*, *Arte & Vida* etc.), na larga penetração em jornais (sobretudo órgãos republicanos, como *O Mundo*, de **Lisboa**, e *A Resistência*, de Coimbra), na crescente edição de livros, números únicos e *plaquettes* periódicas (como *As Quadras do Povo* de vários autores ou os *Comentários* de Joaquim Manso etc.). Decai com o advento da **República**, apesar do papel da revista luso-brasileira *Atlântida* e da prossecução da obra de João de Barros e do parcial reforço crítico e poético que lhe traz o primeiro António Sérgio. Na sua fase expansiva, chama a si autores conhecidos, que a ela aderem perduravelmente ou numa fase breve (Fausto Guedes Teixeira, Augusto Gil, Afonso Lopes Vieira, Paulino de Oliveira, João Lúcio) ou a ela acorrem numa só obra de motivações circunstanciais (como *Para a Luz*, de Pascoaes, 1904) ou numa orientação inicial depois abjurada (Alfredo Pimenta). Ficaram como seus principais representantes João de Barros, Nunes Claro, Sílvio Rebello, Bernardo de Passos, Angelina Vidal, Mayer Garção, Tomás da Fonseca, José Augusto de Castro, César Porto, Eduardo Metzner, Afonso Gaio, Valentim Machado, João de Deus Ramos, Eduardo de Carvalho etc.; mas nela confluem também partes relevantes da obra de António Patrício, de Manuel Eugénio Massa e sobretudo de Florbela Espanca.

A corrente saudosista polariza-se num núcleo bem definido: Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra e Jaime Cortesão, com o movimento da Renascença Portuguesa. Elabora-se pelo cruzamento das especulações poéticas (e só depois doutrinárias) de Pascoaes, bem como da segunda fase de Corrêa d'Oliveira, com o impulso interventivo da revista anarquizante *Nova*

Silva, e com o Criacionismo lírico-filosofemático de Leonardo — o que se reflectirá na pletora de actividades e edições da Renascença Portuguesa e no desdobramento do órgão principal, *A Águia*, na revista *A Vida Portuguesa*. No primeiro decénio do século XX falta-lhe ainda dinâmica colectiva, mas enriquece-se já com obras de autores até aí integráveis na corrente lusitanista e que a ela haviam de voltar (especialmente A. Corrêa d'Oliveira). Comanda a vida literária portuguesa desde 1910 até à Grande Guerra, influido então também, difusamente, quer em neo-românticos vitalistas, quer na fase inicial de autores (especialmente **Mário Beirão**) cuja obra, aliás superiormente polifacetada, propenderá depois para uma dominante lusitanista. Ao declinar, dela irradiam dois fecundos vectores: por um lado, a *Seara Nova*, que deriva da reacção racionalista de Proença e Sérgio à orientação de Pascoaes e Leonardo, recebendo o reforço dos saudosistas J. Cortesão e Augusto Casimiro; por outro lado, a assimilação pelo Modernismo, via **Fernando Pessoa**, de certas componentes saudosistas prospectivas. A primeira figura da corrente saudosista é também o maior poeta do Neo-Romantismo: Teixeira de Pascoaes; acompanham-no, em boa parte das suas obras poéticas, Mário Beirão, Afonso Duarte, Jaime Cortesão, Augusto Casimiro, Cândido Guerreiro, António Patrício, João Lúcio, Anrique Paço d'Arcos, Aires Torres, António Carneiro, António Cobeira e, em seus *juvenília* líricos, Domingos Monteiro, António de Sousa [António de Portucale], **Vitorino Nemésio**, Gomes Ferreira etc.

A corrente lusitanista foi a única que teve antecedentes importantes nos finais do século XIX. Mas, embora na transição dos dois séculos se veja adoptado na sua feição mais característica por promissores poetas como Afonso Lopes Vieira e António Corrêa d'Oliveira, e em sua feição mais las-samente tradicionalista por múltiplos autores menores de valor incerto (como Manuel de Moura), o Neo-Romantismo lusitanista sofre eclipse parcial no primeiro decénio do século XX. Mesmo então prolonga-se nos magazines de grande público e sem programa estético (v. g., *Ilustração Portuguesa*, *Serões*) e beneficia até da afluência de relevantes protagonistas da lírica, da narrativa e da dramática do fim-de-século (**Eugénio de Castro**, Júlio Brandão, Alberto Osório de Castro, Luís de Magalhães, Queirós Ribeiro, Alberto d'Oliveira, Silva Gaio, D. João de Castro, Antero de Figueiredo etc.). Nos inícios da República, a corrente lusitanista acompanha já em crescendo a afirmação do predomínio saudosista; os anos da Guerra favorecem-na, pois determinam um processo de indefinição nas correntes vitalista e saudosista, conjunturalmente necessitadas de recorrer aos mitos históricos e aos tópicos tradicionais do lusitanismo literário, às suas imagens, à sua linguagem e à sua prosódia; paralelamente desenvolve-se o movimento político do Integralismo Lusitano e, a partir daí, a corrente lusitanista alastra e vai gradualmente assimilando quase todo o soterramento neo-romântico da erupção

modernista de *Orpheu*. Os reconvertidos Afonso Lopes Vieira, António Corrêa d'Oliveira e António Sardinha são então os seus principais representantes, acompanhados por Mário Beirão, Afonso Duarte e **Américo Durão** em boa parte da sua obra, só ocasionalmente por Florbela Espanca, e declaradamente por Alberto Monsaraz, Guilherme de Faria, José Bruges d'Oliveira, Armando Côrtes-Rodrigues, Branca de Gonta Colaço, Laura Chaves, Oliva Guerra, **Virgínia Victorino**, Maria de Carvalho, Maria da Cunha, Vicente Arnoso, José Coelho da Cunha, Manuel Augusto de Amaral, Joaquim de Almeira, António Alves Martins, Carlos Cochofel, Garcia Pulido, Eugénio Sanches da Gama, Marta de Mesquita da Câmara e, em seus *juvenilia* líricos, Francisco Costa, **Fernanda de Castro**, Campos de Figueiredo etc.

O núcleo gerador da poética neo-romântica radica no dissídio ôntico e existencial (entre uma vocação sidérea, angélica, divinizante, e uma condição degredada, rastejante), na vivência, que esse dissídio condiciona e estigmatiza, da primazia do Amor (redignificação do **erotismo** e da afectividade, elevação moral e cognitiva pelo desejo, mútua promoção ôntica dos amantes, irradiação e apoteose cósmica da energia amorosa) e na missão profética do bardo, que se cumpre em regime de boa-consciência literária e linguística. Florbela Espanca assume substancialmente e modula *pro domo sua* estes vectores fundamentais da estética neo-romântica. À semelhança da actualização oracular e/ou tribunícia que a “sagração do escritor” tivera no Romantismo, esse profetismo neo-romântico, imune à desolação da “transcendência vazia” ou “idealidade vazia” própria da modernidade estética e alheio à céptica “vontade de enganar” das *personae* modernistas, tem a linguagem por instrumento do seu compromisso com a verdade no Mundo e assume quase sempre um alcance metafísico e sacralizador, um visionarismo mitogónico e anagógico, um imaginário aurático transcendentalista. Quando tal não se verifica, assume pelo menos um alcance ético-social, um visionarismo de superior lição dos sinais dos Tempos ou, como ocorre em Florbela, um **imaginário** aurático imanentista.

Este núcleo da poética neo-romântica actua sob o efeito catalítico de vários vectores, um só dos quais surge como estabilizador (o vínculo da “alma pátria” ou espírito da nacionalidade), enquanto os demais agem como estimulações desestabilizantes (as metamorfoses da *Sehnsucht*, em torno do Vago, e as metaformoses do *Gemüt*, no primado do Sentimento, no regime de sensibilidade vibrátil, no culto do Sonho e da gnose arracional). A frequência e a veemência de variantes destes últimos vectores na lírica e na narrativa de Florbela, em contraste com a eventual convocação do primeiro, coincidem com o *ethos* de ânsia voluntarista, a vibração libidinal e a atracção por motivos e estilemas conaturais, que predominam nos poemas e nos **contos** da escritora. Além desse núcleo gerador, a **poética** que é património comum das três correntes neo-românticas engloba opções metaliterárias

correspondentes (quase todas também actuautes em Florbela): apologia (rara) da imaginação criadora, presunção (assídua) de inspiração e vidência, coincidente auto-representação do Poeta (mas em cisão), precedência da “Poesia” (como realidade natural e como vivência) sobre o texto, expressivismo de confiança ou revelação e prerrogativas da sinceridade, penalizações e subrogações da insuficiência verbal, oscilação entre a grandeza e a secundariedade da arte, funções elementares da literatura como conforto afectivo e vibração emocional, como promoção evasiva ou empolgante de quimeras, heterotelismo moral e social, intervenção e oratória cívicas, tradicionalismo e nacionalismo literários, popularismo artístico.

O colapso imaginário neo-romântico apresenta um núcleo arquetípico de errância e marginalidade nobilitantes, de rapto alígero, de euforia auroral e de pletora primaveril. As derivações estilísticas mais relevantes encontram-se na imagística naturista (telúrica e marinha), dionisíaca (sinérgica, hedonista, predatória, titânica), exótico-feérica (tributária do maravilhoso popular, céltico-germânico, mourisco-levantino, “neopagão”), cavaleiresca, mediévia, lendária, histórico-nacionalista (mormente da Conquista e da Navegação), ruralista, patriarcalista, religiosa (mormente dolorista). Uma vez saneada ou ultrapassada a herdada estesia de crise decadentista, e sem embargo da fidelidade à valorização da beleza artística (herdada de Eugénio de Castro) ou ao resgate da desventura existencial e da vulnerabilidade pessoal pela transposição poética (herdado de **António Nobre**), a poética florbeliana adere à maior parte destas características neo-românticas. Não menos correlata e notória é a retórica da voz ressoante, tão significativa em termos de antropologia histórica da linguagem, e de que, por isso mesmo, qualquer uma das três correntes neo-românticas só esporadicamente podia abdicar: ênfase reiterante, torrencialismo discursivo, acumulação assindética e polissindética, recorrência anafórica ou afim.

Entretanto, a corrente vitalista do Neo-Romantismo, com formação naturista e intuitos emancipalistas, especifica-se pelos seguintes núcleos de temas e motivos: primazia originária do irreduzível fenómeno da “Vida”, desmistificação da morte, reconversão da vivência do Tempo e lúcida superação da **dor** no quadro de um altivo humanismo imanentista; insurgência, assim justificada, contra a tradição espiritual e ética cristã e contra as remanescências decadentistas; adopção voluntariosa — por vezes sobre um fundo de empolgante impressionismo, e em todo o caso com proscricção da evasão fantasista — dos “Ideais” progressistas e humanitaristas; atitude de combatividade, exigência de emancipação, desígnio de solidariedade, apoiados numa moral da energia, conduzidos a um moralismo laico pequeno-burguês, com eventual serventia jacobina do evangelismo e do franciscanismo; naturismo (gosto, fruição e enaltecimento das belezas naturais; exemplos e lições do contorno telúrico e cósmico; poder

dos instintos; superioridade da consciência rousseauiana), pedagogia e ética de *mens sana in corpore sano*; euforia vital, gozo sensual, erótica hedonista; paixão da Justiça social, projecto laicista, sátira anticlerical; *engagement* na sedição jacobina, por vezes extremado até à apoteose do livre-pensamento ou radicalizado em anarquismo; exacerbamento do voluntarismo vitalista em novo heroísmo prometeico e até à vertigem nietzscheana; efusão unanimista e apologia titânica do trabalho, por vezes até ao louvor da modernidade urbano-industrial; desejo ou **orgulho** da síntese entre razões naturistas e compromisso cívico, entre luz da Razão e vontade do Coração, entre a superioridade do escol, a fecundidade da demopédia e a generosidade da ética social, entre nacionalismo e republicanismo.

Os melhores estudiosos da obra de Florbela Espanca têm evidenciado que a sua poesia, uma vez atingida a fase de esplendorosa maturidade, e sobretudo com os estratos temático-formais que vêm a prevalecer quantitativa e qualitativamente em **Livro de “Sóror Saudade”** e **Charneca em Flor**, chama a si selectivamente a maioria daquelas características vitalistas que envolvem a intensidade libidinal e o prazer erótico. Mas a poesia florbeliana reformula-as na forma do conteúdo e na forma da expressão, de acordo com a axiomática e o idiolecto de um ser de desejo e vontade de potência que se bate, com irredutível singularidade feminina, por uma paradoxal primazia da vida, ainda que afirmada no próprio reconhecimento da força atractiva da morte. A poesia de Florbela canta o ímpeto dos instintos e pulsões, a lição dos frémits naturistas, os ousios do desejo e a ufanía do prazer; mas dissocia-os daquele discurso ostensivo de missão emancipalista, de reivindicação social, de combate político, em que tudo isso se inseria e legitimava segundo os postulados da ideologia progressista de João de Barros e seus correligionários.

Por seu turno, a partir da vivência em inquietação espiritual da crise de modernidade, a corrente saudosista do Neo-Romantismo distingue-se por outros vectores ideotemáticos: condição humana contrapolar (agónica e fulgurante), pavor metafísico e trágico cosmogónico; princípio da incerteza, virtude do paradoxo, riso subversivo; gosto do recolhimento e da digressão meditativa para a interrogação do enigma das coisas e da vida; vivência proto-existencialista do “espanto” e da “aparição”, na errância, no descentramento, na “ausência”, na melancolia transcendente e no contemplativismo dinâmico; simbiose do conhecimento transracional e suprafenomenico com as sublimes anomalias no processo iniciático de poesia/vida; animação numinosa do mundo e expressionismo gnóstico; experiência espectral e projecção fantasmática; optimismo ético da superação idealista, heroísmo ôntico e dinamismo cosmológico; actualização das virtualidades do evolucionismo em ordem a uma palingenesia dialéctica; pregnância da negatividade e da morte em regime de dialéctica ontocosmo-

lógica (v. g., “Aurora anoitecida”/ “Noite alvorecente”); metanóia dolorista; rectificação natural do Homem na piedade franciscana; precedência do ser infantil, importância da **memória** afectiva e do conhecimento saudoso; conexões metafísicas e noéticas entre **Saudade** e palingenesia — e, consequentemente, entre o messianismo lusíada e a dialéctica do divino e do humano no devir da Criação; Amor sublime e impulso religioso de empatia universal; sincretismo religioso e milenarismo.

Só nos seus mais altos momentos de propulsão amorosa ou de recriação nostálgica e de congénita elevação em consciência cognoscente a poesia e a ficção narrativa de Florbela Espanca, geralmente afastada do drama metafísico e da transfiguração mística dos saudosistas, se aproxima das metanóis dolorista e da dialéctica mnésico-prospectiva da saudade pascoalina (sem a afirmar com elemento fulcral do *Volksgeist* português, nem a hipotecar a uma concepção da Saudade como nume tutelar da Grei lusíada). O seu modo único de no **corpo** e no canto ser “a manhã que apaga estrelas” dissocia tudo isso da sacralidade gnóstica e do evolucionismo idealista de Teixeira de Pascoaes e seus discípulos.

Finalmente, a corrente lusitanista, começando por sentir-se enleada na incerteza existencial e por reconhecer-se em desencontro com a modernidade, oscilando, com o irracionalismo ancestral, entre o Destino e a Providência, particulariza o Neo-Romantismo noutros valores semântico-pragmáticos: vivência tradicional do Mistério e da religiosidade, das crenças e práticas do catolicismo e do dolorismo cristão; adesão à denúncia social e ao gradualismo solidário no quadro da conciliação cristã do realismo antropológico e do moralismo piedoso; enaltecimento da virtude da caridade, interpretação ortodoxa da espiritualidade e da ética franciscanas (mas também contaminação do franciscanismo pelo pitoresco *kitsch* numa estesia de louvor dos seres e coisas “menores”); fervor nacionalista pela Paixão e Graça da Pátria precursora: o destino nacional de grandeza, decadência e ressurgimento, as armas do amor da Pátria contra a desnacionalização ideológica, a elevação do patriotismo desde os enlevos mais elementares às postulações da Terra e do Sangue, o culto da Tradição e dos Heróis, a exaltação histórica da Nação (quer como pequena Casa Lusitana, quer como Império), a mais alta concepção idealista da Pátria (entre o providencialismo visionário e o nacionalismo integrista), a vocação maximalista de Portugal (sebastianismo, Quinto Império); consequente *engagement* político, com dominante monárquica; paradigma rústico-patriarcal e pitoresco; bucolismo e regionalismo; antropomorfização cordial do entorno; *Volksgeist* amoroso e tratamento tradicionalista do amor (idealização afectiva e realização familiar); geografia sentimental (Coimbra, Sintra, etc.) e arqueologia lírica dos “velhos temas” nacionais (v. g., Pedro e Inês, Rainha Santa, violas de Alcácer etc.); compensação saudosa e

passadista, nostalgia da infância, escape pela fantasia e pelo maravilhoso; casticismo (evasão e reacção), etnografismo lírico. A obra de Florbela Espanca chama a si episodicamente os vínculos da Terra e do Sangue, os enlevos da “pequena pátria” regional e da alma afectiva e lírica da Grei. Mas dissocia-os da apologia católica, do tradicionalismo canónico, do revisionismo político e do integrismo moral em que se inseriam e legitimavam segundo os postulados da “campanha nacional” de Afonso Lopes Viera, de António Corrêa d’Oliveira, de António Sardinha e dos bardos lusitanistas da época.

Discernimento especial merece a índole do telurismo e das raízes transtaganas de Florbela num âmbito histórico-literário de boa fortuna para o ruralismo pitoresco, o etnografismo e o regionalismo dos neo-românticos lusitanistas. Por mais que sucessivas leituras da sua poesia (desde artigos e estudos de **Celestino David** e de Victor Santos noa nos 30) se empenhem em valorizar os vínculos do subjectividade florbeliana ao **Alentejo** como seu *Heimat*, em verdade a poesia daquela que chegava a dizer-se “a desdenhosa, a indiferente” não se confunde com a discursividade descritiva ou narrativa de matriz parnasiana (que tenta uma Maria da Cunha, por exemplo), nem com qualquer capitulação do eu às mãos do objectivismo realista. Nem colhem as tentativas de alistar a dita “poetisa alentejana” no regionalismo literário, de variável etnografismo lírico. Com efeito, só nos projectos efémeros de **Alma de Portugal** (acorrendo à campanha de mobilização cívica em favor da beligerância portuguesa na Grande Guerra) ou de **Minha Terra, Meu Amor** poderia ter vindo a ser acalentada a tendência epocal de representação da Pátria/Mátria por *mise en abyme* no enlevo e louvor da região natal; e a verdadeira obra poética de Florbela não se deixa filiar na linhagem da *Musa Alentejana* do Conde de Monsaraz, mesmo reafeiçoada por António Sardinha em “concepção vívida da Existência” assente no que Henri Bordeaux chamara “a aptidão dos lugares para conformar as almas”. O sujeito lírico da obra florbeliana nem se entrega tanto a focar os seus influxos no eu quanto, por um movimento simultâneo de enraizamento existencial e de identificação simbólica (“Sou filha da charneca erma e selvagem”, “Desta minh’alma ardente são a imagem”), se apropria desse entorno natural e reconfigura-se como *persona* poética nessa equação aglutinadora. A própria luz ambiente se infiltra na tensão sensível e anímica do eu, como energia propulsora do desejo, ao jeito dos coevos bardos vitalistas, mas também como motivo bachelardiano de fantasias da memória.

Então, falar liricamente da **charneca** alentejana ou dos seus sucedâneos (“Sempre a charneca bárbara e deserta,/ Triste, a florir numa ansiedade vã!”) é falar do eu em sua *persona*: “alma da charneca sacrossanta,/ Irmã da alma rútila que eu tenho”, “Sou a charneca rude a abrir em flor!”. Também por esse meio Florbela reformula poeticamente, em vias outras de exuberância vital e de pundonor quase titânico, o mito pessoal e **feminino**: “E

eu, que era neste mundo uma vencida,/ Ergo a cabeça ao alto, encaro o sol!
— Águia real, apontas-me a subida!”.

Bibliografia

- AA. VV., Neuromantik in europäischer Sicht, in *Duitse Kronick*, 30, 1979.
- AA. VV., *A Planície e o Abismo*, Lisboa, Vega, 1994.
- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, INCM, 1997.
- BUESCU, Helena Carvalho, “What’s in a name”: Nome, descrição, auto-representação em Florbela Espanca, in *Biblos*, vol. LXXI, Coimbra, FLUC, 1995, pp. 153-161.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela Espanca: estudo e antologia*, Rio de Janeiro, Agir, 1995.
- DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des Valeurs Symbolistes*. Toulouse, 1960.
- DÉCAUDIN, Michel, Une poésie tournée vers le monde (1895-1920), in *Littérature Française*, vol. II, Paris, 1968, pp. 226-231.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, UNESP, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme, Os estilos históricos na literatura ocidental, in PORTELLA, Eduardo et alii, *Teoria Literária*, Rio de Janeiro, 1976.
- MERQUIOR, José Guilherme, *O Fantasma Romântico e Outros Ensaios*, Petrópolis, 1980.
- PAIVA, José Rodrigues de Paiva et alii, *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses João Emerenciano, 1995.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *Tempo Neo-Romântico*. Lisboa, 1983 (separata de *Análise Social*, vol. XIX).
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Fim-de-Século ao Modernismo*, vol. VII, Lisboa, Verbo, 1995.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, Reacção e compromisso no fim de século: o primeiro surto de tendências neo-românticas, in *Máthesis*, 05, 1996, pp. 365-394.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, Romantismo tardio e surto neo-romântico no fim de século, in *Humanitas*, vol. L, 1998.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, vols. I e II, Coimbra, 1999.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *Obras de Florbela Espanca*, Lisboa, Presença, 2009-2011, com amplexivas resenhas bibliográficas.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *O Tempo Republicano da Literatura Portuguesa*, Lisboa, 2010.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *As Literaturas em Língua Portuguesa*, Lisboa, 2019.
- RAMOS, Feliciano, *Eugénio de Castro e a Poesia Nova*, Lisboa, Ed. Ocidente, 1943.
- SCHEIDL, Ludwig, *O Pré-Expressionismo na Literatura Alemã*, Coimbra, 1985.
- SPRENGEL, Peter, Neuromantik, in BORCHMEYER, Dieter (Org.), *Modern Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt, 1987, pp. 291-295.

José Carlos Seabra Pereira

NOGUEIRA, ALCIDES

Alcides Nogueira Pinto nasceu em Botucatu, estado de São Paulo, em 1949. É um renomado dramaturgo e telenovelistas brasileiro. Em 1988 escreveu *Floribela*, peça de teatro que revisita a biografia da poetisa alentejana e constrói uma espécie de retrato de um drama familiar.

Em 1960, Clarice Lispector brindava o público com um livro de **contos** intitulado *Laços de Família*. Como o título sugere, são as relações familiares o tema dos treze textos do livro. Os enredos são permeados do **imaginário** doméstico, plantas e animais: a vida prosaica esconde a destruição, os afetos — com toda a carga positiva e negativa a que a palavra pode exprimir — entrecruzam as pontas que formam o nó dos laços familiares. É assim que a facilidade de desfazer o nó do laço mascara um jogo de voltas que se cruzam e, aparentemente, se harmonizam — como nas entranhas das relações de família, onde a consonância pode esconder os mais diversos sentimentos e, sobretudo, evidenciar o embaraço nos meandros difusos, fluidos e, tantas vezes, ambíguos das histórias familiares. Afinal, é sobre vínculos e armadilhas a que a palavra laço, conjugada metaforicamente, se refere.

Não é temerário afirmar, portanto, que Alcides Nogueira alicerça a sua peça, *Floribela* (1988), nesse terreno movediço das histórias familiares. Nela figuram os astros mais centrais da órbita de **Floribela Espanca**: a decisão de **João Espanca** de ter um filho com a empregada resolveria a infertilidade de **Mariana Inglesa** e completaria o lar — solução antiga, aceita com resignação, tanto por Mariana, quanto por **Antónia Lobo**. Dessa relação extraconjugal, nascem duas crianças, criadas pelo pai e pela madrasta. Laço perfeito a costurar e contornar as vicissitudes conjugais, no entanto, a despeito desses ajustes, os rumos da atitude do Pai Espanca reverberariam para sempre no seio familiar e amplificariam, para além dos limites da casa, a armadilha que se engendrou: a intimidade de sua família devassada passa a constituir, assim, um caso particular na história da literatura portuguesa de aderência total da vida e da obra de uma escritora. É esse caso que é tomado por Alcides Nogueira justamente dentro desse diapasão complexo das relações familiares. *Floribela* é, portanto, o drama doméstico, a narrativa em torno de uma família, da qual Floribela foi o sol absoluto, porém, tantas vezes, eclipsada pelos parentes, pela sociedade portuguesa do início do século XX e pelo gênio paradoxal, que lhe ditou clausuras e libertações. A vida e a obra da poetisa alentejana serviram de substância criadora para Alcides Nogueira compor um texto que articula fatos extremamente conhecidos da biografia da escritora, dentro de uma dimensão alegórica, ditada pela **morte**. Para além disso, o próprio autor esclarece que:

quando decidi escrever sobre Florbela Espanca, eu estava muito interessado na poesia que ela produzia e, claro, na vida dela. Mas eu não me dava conta, ou pelo menos não tinha ainda elementos suficientes para perceber que, na verdade, eu estava tratando de um tema mais amplo que era não só a questão da poesia, mas a questão da desagregação familiar. (NOGUEIRA, 2007, p. 69)

Dentro desse contexto, a peça pode ser entendida como uma composição que apresenta um núcleo duro, baseado em um círculo familiar, lugar dos dramas individuais e do drama coletivo, composto por Florbela, **Apeles**, João, Mariana, Antónia/**Henriqueta**; e um núcleo circundante desses personagens, formado por outros seres que orbitam aquelas relações (**Buja**, **Alberto Moutinho**, **António Guimarães**, **Mário Lage**, Padres, Juízes e Oficial). Pensando a ação dramática em uma forma esquemática de uma figura em X, a qual apresenta duas hastes e quatro pontas, além de uma intersecção central, visualiza-se a matemática desses dramas: na primeira haste, João ocupa uma ponta e Mariana e Antónia/Henriqueta a outra; na outra haste, Florbela e Apeles compõem as duas pontas. Dessa maneira, correm, perpendicularmente, os dramas individuais dessas personagens, e, no cruzamento dessas forças, um quiasmo familiar intersecta um único ponto e erige a tensão fundante da peça — o drama íntimo, encerrado na figura de Florbela e espreado por todas as personagens da cena. Consequentemente, cada personagem dessa equação vai entrando nos complexos laços familiares e, pouco a pouco, vão se desfazendo: Mariana e Antónia morrem, João vai se cobrindo de vergonha pelos sucessivos casamentos e escândalos da filha, Florbela e Apeles tentando compreender os reveses de seus nascimentos. As demais personagens atuam para a composição do drama que passa a se desenrolar nessa passagem do íntimo para suas reverberações atinentes a dinâmicas relativas a um grupo social, pois todos, em maior ou menor grau, são atingidos pelas circunstâncias de terem entrado na vida da poetisa – como, *grosso modo*, se verifica na esfera do trágico, em que o destino do herói reverbera sobre o seu grupo social.

Das muitas mistificações que se abateram sobre Florbela, talvez a mais incômoda e ainda a que mais resulte em explicações de cunho psicológico e ideológico, para não esquecer as tentativas de compreensão em um viés moralizante, seja a questão de uma eventual tendência incestuosa de Florbela – afinal, no dizer preciso de **Maria Lúcia Dal Farra**, “como a moral salazarista poderia explicar o seu afeto desmedido pelo irmão e pelo pai?” (DAL FARRA, 1996, p. XX). Em *Florbela*, tal questão aparece sublinhada pela relação de Florbela e Apeles e, por exemplo, não lhe passa ao largo a questão de uma desmedida afeição de Florbela ao pai, ao ponto extremo de, mesmo sendo, pelas circunstâncias já decantadas de seu nascimento e perfilhação, a única herdeira de Apeles, passar procuração para João Espanca cuidar de todo o espólio do irmão, como bem esclarece **Agustina Bessa-Luís**: quando “o irmão

morre, apressa-se a obedecer o pai, que lhe pede uma procuração para ele poder liquidar o espólio do jovem e desgraçado Apeles Espanca” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 22), ou, como também é amplamente divulgado pelas tantas biografias da escritora, a relação amorosa de João com a empregada Henriqueta, a qual Florbela não irá fazer objeção, afinal, trata-se de um afeto cego. Isso é (re)tratado por Nogueira em um diálogo das personagens Florbela e Apeles:

JOÃO ESPANCA CONTINUA LENDO. MARIANA DEIXA A CENA. (T) JOÃO AGARRA HENRIQUETA ALI MESMO. FLORBELA JÁ ESTÁ EM OUTRO PONTO DO PALCO, JUNTO AOS DESTROÇOS DO AVIÃO. APELES SAI DE DENTRO DELES.

APELES – Era verdade?

FLORBELA – Não quero falar sobre isso...

APELES – Você sempre o defende... Sempre... Ele pode fazer as piores coisas do mundo e você o defende... Com unhas e dentes!

FLORBELA – É o meu pai!

APELES – Meu também! Por isso, sei o que estou dizendo...

FLORBELA – Não sabe... Tenho medo que já esteja contaminado pelos olhos dessa gente...

APELES – Não, Florbela... Papai...

FLORBELA – Não fale de meu pai... Não fale... Se me ama, Apeles, fecha essa boca.... (NOGUEIRA, 1988, p. 26)

Com efeito, Alcides Nogueira assume essa tópica deveras mistificada da história de Florbela em seu drama, pois entende que

Florbela nutria uma fixação edipiana em relação ao pai e uma relação estranha com o irmão em que existe a suspeita do incesto. Eu assumi na peça essa questão do incesto porque a relação entre eles é muito íntima, embora ela tenha se casado três vezes, sem jamais ter conseguido engravidar. (NOGUEIRA, 2007, p. 70)

A despeito de uma fala que une, aparentemente, a vida no mesmo influxo matrimonial e fraternal da poetisa — o que parece, de fato, não ter conexão, Alcides Nogueira apresenta uma relação íntima entre os dois irmãos e não calca o texto nesse argumento, mas em uma atração que independe disso. Nesta peça, chegam ao palco uma Florbela e um Apeles atraídos um pelo outro, como se fossem polos opostos de ímãs, mas compostos da mesma matéria orgânica e do mesmo substrato psíquico, vida afora, orbitando o campo magnético desse **amor** vetado e um tanto quanto subentendido. O dramaturgo, assim, cria dois movimentos que apontam para o incesto dos irmãos na peça: um direto, evidenciado, por exemplo, pela fala do Padre ao dizer claramente “incesto”, bem como pelas falas dos maridos que sempre pontuavam a falta de amor de Florbela por eles, ventilando o interesse extremado só por Apeles. O outro movimento, mais indireto, é em relação aos próprios irmãos: Apeles aparece sempre incomodado com os novos relacionamentos da irmã e, por sua vez, Florbela é tomada como

extremamente preocupada com o irmão. Esses dois movimentos articulam a tese de um suposto incesto, mas, em nenhum momento, enquanto a convenção teatral determina a ação dessas duas personagens vivas, isto é explicitado de forma patente – tornando-se uma tensão latente, porém apreensível, desesperada e irônica: “APELES – (GRITANDO) Florbela, não!!! Mal conhece Antônio Guimarães!!!” (NOGUEIRA, 1988, p. 42); “ANTÔNIO – Só tem olhos para seus poemas e para seu irmão. Devia ter se casado com Apeles, Florbela Espanca!” (NOGUEIRA, 1988, p. 47).

Quando a convenção teatral muda, e os irmãos passam a contracenar já mortos, a questão torna-se mais explícita: no âmbito da **charneca**, a cena torna-se mais íntima, os gestos são marcadamente mais próximos e sensuais, abrindo espaço para uma atmosfera que se erotiza, em consonância com a metáfora da “charneca em flor”. No entanto, a terra natal, a porção geográfica capaz de sintetizar os desejos mais recônditos é também lugar de interdição, metaforizado na figura dos padres. O tema vai se delineando como um acordo mútuo, um segredo vacilante, denotando a consciência paradoxal das personagens, imersas entre o tabu e a entrega aos desejos:

FLORBELA SAI CORRENDO, CHAMANDO.

FLORBELA – Vem! Vem, Apeles! A charneca está toda em flor!!! Vem!!!

APELES CORRE ATRÁS DELA... BRINCAM... NUM DETERMINADO MOMENTO, APELES DERRUBA FLORBELA. CAI SOBRE ELA. QUASE UM GESTO SEXUALIZADO. ARFAM. SILÊNCIO ENTRE ELES. OLHAM-SE.

APELES – E se eu... (...).

FLORBELA PARA DE FALAR. APELES LEVANTOU-SE. ESTÁ BEM DETRÁS DELA. ENLAÇA-A PELA CINTURA.

APELES – Florbela, eu...

FLORBELA – Apeles... A charneca é enorme e é simples; fala e escuta. O que eu lhe tenho ouvido...

APELES – Deixa a charneca... E me ouça... Eu prometo! Eu prometo que só a você amarei...

FLORBELA (FIRME) – Pois eu não!

APELES – Mentira!

FLORBELA (GIRANDO A INTENÇÃO) – Apeles, o que se passa em sua cabeça...

APELES – O que se passa em sua cabeça?

FLORBELA – Também é o que se passa em minha cabeça... Mas as nossas vidas...

ANTES QUE ELA CONTINUE, LUZ SE ACENDE NO FUNDO DO PALCO. TRÊS PADRES OBSERVAM A CENA. DE CABEÇAS BAIXAS. FLORBELA E APELES SE ENTREOLHAM.

FLORBELA – Eles nos espionam! (NOGUEIRA, 1988, pp. 12-13)

Somente na cena VII, espécie de continuação temática da cena I, os irmãos, libertos das amarras da terra, tornam-se seres do ar e voam no avião

que vitimou Apeles – o mesmo elemento cênico a plasmar, metonimicamente, a tensão ambígua criada pela constatação e iminência da morte –, livres e sem receios, imunes a quaisquer **destratações** e homenagens, voam pelo céu de **Portugal**. Não à toa, os dois cantam o soneto “Amar” – síntese máxima da alta voltagem erótica que a obra florbeliana também transborda, como cena final, numa dimensão em que o pós-morte é recoberto pela **redenção**, carga simbólica bem ao gosto do Romantismo, tornado um lugar-comum bastante repisado e reelaborado pela convenção decadentista-simbolista que tanto a poetisa admirava.

Para além do recurso à ficção, Alcides tocou no ponto nevrálgico da história das mistificações acerca de Florbela Espanca, em virtude de o incesto ainda ser um assunto cheio de interdições, vetado pelos códigos religiosos, morais e legais. No entanto, a forma como o tema foi abordado na peça é bastante delicada, sustentada por uma ambiguidade que, naturalmente, poderia ser lida como o devotado e conhecido amor que Florbela dispensava a Apeles. O ritmo ambíguo, sugestivo, só é quebrado, portanto, com a fala dos Padres – artifício para demonstrar a moral vigente e redutora da época. Dessa maneira, é de menor importância discutir se Alcides diz ou não uma inverdade, ou se abordar a temática poderia calhar, novamente, em tantas outras deturpações, afinal, a mecânica mítica construída em volta da figura da escritora faz um movimento pendular, movendo, no mesmo trânsito, as pontas do que foi dito e ainda do que se irá dizer. A despeito das afirmações dos Padres e de todo um cenário que induz uma atmosfera pesada, Florbela e Apeles são solares, soltos, não são graves:

FLORBELA PULA DA CHAISE. FINALMENTE VÊ APELES. BARULHO CONTÍNUO DE MOTOR DE AVIÃO.

FLORBELA – Onde você estava?

APELES – Brincando com você!

FLORBELA – Disseram que havia morrido... Caído no Tejo...

APELES – E disseram que você havia tomado muitos comprimidos de veronal, bem no dia do seu aniversário. Que tinha se suicidado! Está pronta?

FLORBELA – Sim... Voaremos para onde?

APELES – Importa?

FLORBELA – Não, não importa. Mas eu quero ver Portugal de cima... Vila Viçosa lá de junto às nuvens... (NOGUEIRA, 1988, pp. 71-72)

Em síntese, a possibilidade de uma relação incestuosa é manejada sem ranço e sem preconceito, talvez, com o fito único de exaltar uma relação extremamente amorosa entre os irmãos, “para além dos limites das terras e dos ares. Para além dos desastres aéreos e dos comprimidos para dormir. Para além de tudo” (NOGUEIRA, 1988, p. 02).

Ademais, é possível constatar que Alcides Nogueira resolveu dispor de diversas fontes para compor o seu drama: para além do claro diálogo da peça

de teatro com textos de Florbela Espanca (poemas, cartas e diário), em especial com o conto “O Aviador”, outras leituras bibliográficas indiciam a composição da Florbela. A relação de proximidade do autor com Maria Lúcia Dal Farra (os dois são naturais de Botucatu – São Paulo), a quem considera ser “a maior especialista em Florbela Espanca” (NOGUEIRA, 2007, p. 33) já é indiciária de um ponto de vista composicional perpassado pela maneira humana e pulsante com que Dal Farra trata a poetisa. Para Nogueira, o seu texto não é uma biografia, é “uma tentativa de entender o que Florbela representa. Como mulher e como poeta. Como corpo e como voz, de onde provém longínquos dobres de um sino que bate pela necessidade de se viver integralmente” (NOGUEIRA, 1988, p. 02).

Bibliografia

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

DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX-LXI.

LEITE, Jonas, *De Florbela às Florbela*: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora, Recife, EDUPE, 2021.

NOGUEIRA, Alcides, *Florbela*, 1988. Mimeografado [Inédito].

NOGUEIRA, Alcides, *Alma de cetim*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2007.

Jonas Leite

NOBRE, ANTÓNIO

António Pereira Nobre (Porto, 16-8-1867 – Foz do Douro, 18-3-1900) publicou apenas uma obra em vida, e em Paris, onde se encontrava estudando: os versos de Só (1892). No entanto, após sua **morte** prematura, causada pela tuberculose pulmonar (esta, que o fez perambular, filho de família abastada, por tratamentos pela Suíça, Ilha da Madeira, Nova Iorque e arredores de **Lisboa**, e que o impediu de exercer a carreira diplomática), surgem os póstumos volumes de poesia: *Despedidas* (1895-1899), em 1902, e *Primeiros Versos* (1882-1889), em 1921 – para além de farta correspondência editada ao longo do começo do século passado. Só, de fato um livro único, (“o mais triste livro de Portugal”, segundo seu autor) gozou de controvertida notoriedade na época, dito tradicional e nacionalista (**Agustina Bessa-Luís** refere que Teixeira de Pascoas chamara António Nobre de “uma grande poetisa”), mas cujo sucesso fica definitivamente consolidado pelo **Modernismo**, graças às leituras de **Mário de Sá-Carneiro** e de **Fernando Pessoa**. Escrito sob a atmosfera do **Simbolismo** francês, pois que Nobre, tendo deixado a Faculdade de Direito em Coimbra, seguira para Paris para cursar a “École Libre des Sciences Politiques” (gradua-se em 1895), mescla, com ritmos leves e livres, com imagística repleta do pitoresco português e com vocabulário coloquial, a sobriedade daquela estética, tematizando a **saudade**, a pátria, a poesia, o exílio, a obsessão da morte, tendendo para certo pessimismo. Talvez sejam tais motivos, para além da simpatia fraterna, aquilo que atinge **Florbela Espanca** e que a faz idolatrá-lo como o mais querido de todos os poetas portugueses a ponto de ele exercer um grande influxo sobre sua nascente **poética**. Escrito em 21-7-1916, Florbela publica, no *Notícias de Évora* de 03-8-1916, um soneto alexandrino a ele inteiramente dedicado (e que foi transcrito em *Trocando Olhares*), intitulado “A Anto!” – e depois editado em *Juvenília* (1931), visto que **Júlia Alves** tinha dele uma cópia na epistolografia com Florbela. No soneto, que entretece uma confissão de **amor** a Nobre, Florbela confidencia que, unindo os dispersos versos dele, encontrou-lhe o coração – trabalho de leitura que parece identificar o nascedouro da sua própria poética. Ao mesmo tempo, comparando-se à “mãe” do Poeta, que, no caixão mortuário, o beija, Florbela dá a impressão de se reconhecer como a matriz da **dor** que emana da obra de Anto. Agustina Bessa-Luís interpreta essa amizade “transcendental”, pois que Florbela tinha apenas 06 anos quando Anto falece, argumentando que Bela o amaria, primeiro, pelo seu sobrenome, pelo que há de altivo nele, maneira de ultrapassar o seu trauma de nascimento, adotando, por intermédio dele, uma nobreza de origem. Depois, porque amaria o seu primeiro nome, **feminino** do

da sua mãe – **Antónia**. Assim, a carga semântica de “António Nobre”, com tal possibilidade de restituição de carências afetivas fundas, funcionaria, para ela, como a adoção do regaço materno honrado por um nascimento glorioso, simbólica que comparece, invertida, no soneto em que se supõe a “mãe”, e não a filha ou a irmã de Anto – uma vez que seria num desses papéis em que ela deliberadamente se inseriria dentro de tal linhagem literária.

Já num longo poema intitulado “Dantes...” (18-1-1916, pertença do mesmo manuscrito *Trocando Olhares*), ela nomeara Anto quando, num ambiente mágico e sensual de passeio do casal amoroso ao campo, o namorado declama à amada os versos do poeta, culminando o idílio. Simultaneamente à produção desses poemas, as menções a Anto prosperam na sua epistolografia. De início, de **Vila Viçosa** (carta sem data, escrita entre 19 e 28 de julho de 1916), Florbela indica os poemas de Anto à correspondente Júlia Alves, sublinhando que pertencem aos “livros que eu beijo de joelhos, como se enternecidamente beijasse as mãos benditas dos que os escreveram! Lê os versos de António Nobre, o meu santo poeta da Saudade”. Em carta posterior (Pavia, 22 de agosto do mesmo ano), quando discorre sobre as dificuldades da condição feminina, Bela aconselha à Júlia que tenha a paciência “para penetrar os arcanos duma alma que se fecha nas páginas dum livro; [que tenha] apenas gosto em chorar com António Nobre”. E, em carta de Vila Viçosa, sem data (enviada após 02 de setembro de 1916), discerne entre aquilo que elas, mulheres, redigem, e aquilo que os homens, poetas, escrevem; e, dentre estes, destaca novamente Anto: “Eu confesso que em matéria de versos o único que me faz chorar, o único que é para mim Poeta, é António Nobre. Não é desdenhar o resto, pois sei que temos adoráveis poetas, mas... o Anto é o único que eu sinto e por isso é o único que eu amo”. Numa das derradeiras cartas à Júlia Alves (**Évora**, 21 de outubro de 1916), discorrendo acerca da convivência que encetariam se pudessem se conhecer pessoalmente, Florbela sublinha que, dentre os poetas que ela admira, “havia de ensinar-te a amar o mais suave de todos: o meu poeta da Saudade, o meu triste António Nobre! Ele tem versos que nos entram na alma, ritmos e harmonias que ficam fazendo parte do nosso ser íntimo”.

Da mesma forma que na obra nascente e na epistolografia, no poema de abertura da sua estreia (**Livro de Mágoas**, 1919) – o soneto “Este livro...” – ela adverte implicitamente a ascendência de Anto sobre a sua obra. Essa peça se erige, confessa ela, como uma “Bíblia de tristes”, pois que constitui “o livro só de mágoas cheio!...”. Ora, é quase nesses termos que ela concebia a obra de Nobre no alexandrino de 1916, acunhando-o de “Missal”, de “Bíblia da dor”, de um “chorar sentido” do poeta. De maneira que é como se, em 1919, ela substituísse (ou complementasse), o “livro mais triste de Portugal” de António Nobre, com o seu *Livro de Mágoas* – fato que não passou despercebido a seus colegas da **Faculdade de Direito de Lisboa** de então e

que tomou os contornos de uma pecha com que denegri-la. No seu “Encontro com Florbela”, José Gomes Ferreira narra a receptividade de “unhas e cardos”, obtida em 1919 da parte dos colegas, diante do livro inaugural da poetisa. Não se tratava apenas de previsível defensiva ao assalto feminino a uma instituição que até então era privilégio dos rapazes. Mas também, rente à misoginia preconceituosa, de uma acusação de plágio que maliciava a obra enquanto volume “licoroso para homens”, escrito por “um António Nobre de saias, de dor imaginária”. Aliás, nessas críticas, a influência de Anto aparecia em parceria com a de **Américo Durão**, influxos que Florbela jamais negou, antes, os exibiu “com orgulho de artista suficientemente pujante para transformar em ouro tudo o que tocasse”, pois que, segundo José Gomes Ferreira, ambos os poetas compareciam na sua obra apenas para desencadear em Florbela “o ímpeto da originalidade própria”.

Em dois poemas desse livro de estreia, em “Languidez” e em “Impossível”, Anto é nomeado textualmente – isto sem referir, por toda a obra de Florbela, e também por toda a sua obra poética futura, a presença implícita da leitura que efetuou dele. Desde o fato de que se trata de uma poesia que, como a de Anto, é escrita para ser ouvida, para ser lida em voz alta, em que a sonoridade, a música e o ritmo são os primeiros indícios do sentido. E, ao mesmo tempo, pela intimidade obtida junto ao leitor, logo arrebatado pelo tom coloquial e familiar com que tanto Anto quanto Bela se achegam espontâneos ao receptor, graças a uma espécie de sinceridade que nada ostenta de postigo. Em ambos há uma funda raiz de **panteísmo** e animização da **natureza**; uma ardente e excitável fantasia; uma acuidade dolorosa no trato geral da temática polar da vida e morte; uma fascinação pela tópica popular; uma obsessão dos núcleos semânticos de Mágoa e Quimera; uma concepção da vida como um doloroso desterro; uma predileção do crepuscular etc. Como exemplo de um dos muitos meios que Florbela põe em ação na sua leitura de Nobre, observo que ela toma a “Torre de Anto” e o seu “Castelo”, conferindo-lhes a direção que lhe interessa. A “torre” vai se converter, por fim, na sua obra, em signo absoluto de ascensão ao sublime, em **orgulho** de águia, em espaço para além do sonho, em lugar de onde ela se desprende, da vida e de si, para ser a “Perdida”, “a que se não encontra”, a “Intangível”, a “Turris Ebúrnica”, e, finalmente, a “Mulher” - na sua encarnação de humanidade absoluta, na versão daquela que acolhe “o mal da vida” nos braços, conforme **Jorge de Sena**. Ora, enquanto encarnação humanizada da Virgem Maria, Florbela não seria o feminino daquilo que, em Anto, ela concebe como o “santo”?

Também é preciso, nessas apropriações, não perder de vista que a “**Sóror Saudade**” florbeliana – e o título desta obra é **Livro de “Sóror Saudade”** (1923) – pode ser vista como uma espécie de encarnação feminina de Anto. Reparo que, no Só, também Anto, o estudante, troca a sua “capa”

pelo “burel” – daí que o “santo” que Florbela vislumbra nele não esteja de todo distante da verdade poética. No poema 13 dos “Sonetos” de Nobre, no movimento de derrocada que o rege (“Falhei na Vida. Zut! Ideais caídos!”), o signo da “torre” reaparece para ser tombado, enquanto o claustro vai se erguendo. De maneira que o convite final dessa peça, que acena para uma mudança radical de vida – do estudante para o místico da Trapa, da doença para a saúde e, inversamente, da vida espiritual de poeta (que falhou), para a vida material do trapista (que ainda pode ser promissora) – situa (como também os sonetos de Florbela posteriores à vestição) o foco sobre o “corpo”. É certo que, em Anto, no contexto em que este soneto se insere, a ironia perpassa a convocação final, visto que se trata de “cavar” (de estimular a vida muscular) mas – para fazer que “cova”?! Todavia, enquanto em Anto, ainda que pateticamente, o corpo seja apreciado no domínio da cultura física, valorizado enquanto força de trabalho, em Florbela, a estamenha (o “burel”) vai tratar de escondê-lo e de abafar as suas legítimas prerrogativas – os seus desejos carnis – que, depois, em *Charneca em Flor*, se libertarão numa pujança primaveril.

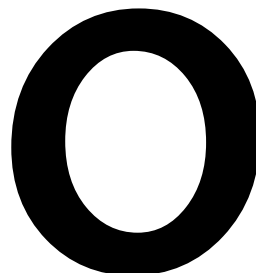
O “lua” (que é Anto) também surge em Florbela, mas agora enquanto a sedutora “Lua, Satanás” do soneto “Renúncia”, ainda no *Livro de “Sóror Saudade”*. A Natureza, em Anto (tal como ocorre na obra dela), muitas vezes está em perpétua palpação mística, provável disfarce metafórico da libido encarcerada. À maneira popular, Anto promove alegorias conventuais entre os elementos telúricos que, já em Florbela, são reatualizados em alegorias nupciais, aliás, desde o manuscrito inicial. Um exemplo desse procedimento por parte de Anto é o poema número 01 do “Lusitânia no Bairro Latino”, onde ele desenha o mar como um convento de águas, como um “verde Convento,/ Cuja Abadessa secular é a Lua/ E cujo Padre-capelão é o Vento...”. No caso dela, a “Lua” é a sedução, a Natureza é “um beijo ardente”, e estes desafiam o “tranquilo convento da Tristeza” onde a cela de “Sóror Saudade” é “um rio de luz”.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, Lisboa, INCM, 1994.
DAL FARRA, Maria Lúcia, Bela e Anto, *Voz Lusíada - Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes*, n. 17, São Paulo/Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 48-66.
DAL FARRA, Maria Lúcia, A Sóror e o Trapista, in *Revista 7Faces*, n. 17, Natal, 2018, pp. 101-121.
ESPANCA, Florbela, *Juvenília*, pref. Guido Battelli, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931.
ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório e fixação do texto por Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, INCM, 1994.
ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela, *Cartas* (1906-1922), organização de Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
 FERREIRA, José Gomes, Encontro com Florbela, in *A memória das palavras ou O gosto de falar de mim*, Lisboa, Portugália, 1966, pp. 233-240.
 NOBRE, António, Só, Porto, Cia. Editora do Minho, 1939.
 NOBRE, António, *Despedidas* (1895-1899), Lisboa, Editora Veja, s.d.
 NOBRE, António, *Primeiros Versos* (1882-1889), Porto, Biblioteca de Iniciação Literária, 1984.
 SENA, Jorge de, Florbela Espanca, *Da poesia portuguesa*, Lisboa, Ática, s.d., pp. 115-143.
 SOUSA, Eduardo de, *O poeta do Só*, Porto, Livraria e Imprensa Civilização, 1924.
 RODRIGUES, Lopes, Nótulas Florbelianas, in *Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos*, n. 03, agosto de 1956, pp. 03-51.

Maria Lúcia Dal Farra



OBITUÁRIO

Florbela Espanca cometeu **suicídio**, em **Matosinhos**, na passagem do dia 07 para o dia 08 de dezembro de 1930, data em que cumpria o seu aniversário de 36 anos. Para tanto, tomou uma dose letal do barbitúrico que vinha utilizando para dormir nos últimos meses, o **Veronal**. A poetisa, conforme se adivinha nas derradeiras **cartas**, estava debilitada e triste, fato insculpido também na anotação final do ***Diário do Último Ano***, em 02 de dezembro de 1930 – “E não haver gestos novos nem palavras novas!” (ESPANCA, 1981, p. 61). No entanto, na mesma data, em carta dirigida à amiga Maria Helena Cálas Lopes, externa o desejo de passar, em sua companhia, o dia dos seus anos. Os custos da viagem seriam pagos por **Mário Lage**, como um presente. Segundo **Maria Lúcia Dal Farra**, “Maria Helena, ao desembarcar em Matosinhos, encontra morta a aniversariante que, entretanto, lhe havia legado em carta confidencial todas as instruções para seu enterro, bem como as suas últimas disposições” (DAL FARRA, 2012, p. 75). De acordo com **Rui Guedes** (1986, p. 79), é Maria Helena quem veste e penteia o corpo morto da escritora e, com muita dificuldade, obtém as flores que ornaram o caixão. Era também desejo de Florbela ser enterrada junto aos fragmentos do hidroavião de **Apeles Espanca** – únicos vestígios físicos da **morte** do irmão, que Florbela foi pessoalmente buscar em **Lisboa**, conservando-os como uma relíquia –, e assim foi feito. Por conveniência do horário do enterro, foi calculada a morte

da poetisa às 22 horas do dia 07 de dezembro, no entanto não se sabe o horário exato do falecimento. Oficialmente, como se observa no *fac-símile* do registo de óbito, apresentado na *Fotobiografia* organizada por Rui Guedes (1985, p. 231), a *causa mortis* é “edema pulmonar” – talvez uma tentativa de mascarar o suicídio e dar à escritora um enterro religioso. Porém, o que mais chama atenção nesse documento é que quem atesta a morte de Florbela é um carpinteiro chamado Manuel Alves de Sousa, que passava à rua e foi chamado por **Mário Lage** para tal fito. Não se pode olvidar que Lage era médico e, em tese, teria plena capacidade para constatar e atestar o óbito de alguém. Florbela foi velada na Igreja do Bom Jesus de Matosinhos, lugar onde se casou pela última vez, no dia 08 de dezembro, data aprazada para o sepultamento. No entanto, como narra **Guido Battelli** (1946, p. 37), depois do serviço religioso, o cortejo foi formado para seguir ao cemitério, mas foi impedido por uma chuva torrencial que varreu a cidade de Matosinhos. O corpo da poetisa repousou numa Capela contígua à Igreja durante a noite do dia 08, sendo enterrado no outro dia, no Cemitério de Sendim, no jazigo de Josefina Sant’Ana Pereira Lage, mãe de Mário Lage (GUEDES, 1986, p. 80).

Depois de morta, Florbela passou a responder por um processo de transformação mítica, deixando de ser uma poetisa quase desconhecida para ser um símbolo da literatura nacional portuguesa. Nesse percurso mitológico, admiradores da artista conseguiram, interpretando que o soneto “Pobre de Cristo” era um desejo da escritora de ser sepultada no **Alentejo**. Dessa forma, deu-se a trasladação dos restos mortais de Matosinhos para **Vila Viçosa**. Assim, o auto de notícia de exumação, de 16 de maio de 1964, narra que os restos foram exumados, o caixão aberto, a ossada lavada e depois depositada numa urna e soldada. No dia seguinte, os despojos foram, definitivamente, sepultados em Vila Viçosa, em mausoléu próprio, onde descansam até hoje.

Bibliografia

- BATTELLI, Guido, A vida, o amor e a morte na poesia de Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Juvenília: versos inéditos de Florbela Espanca*, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Dados biográficos de Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto: contos, cartas, diário, estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra*, São Paulo, Iluminuras, 2012, pp. 68-76.
- GUEDES, Rui, *Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1985.
- GUEDES, Rui, *Acerca de Florbela*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- LEITE, Jonas, *De Florbela às Florbelas: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Recife, EDUPE, 2021.

Jonas Leite

O DOMINÓ PRETO

Em carta a **José Emídio Amaro**, a 15 de maio de 1927, **Florbela Espanca** revela que, além de uma obra em verso pronta, **Charneca em Flor**, ter-se-ia dedicado nos últimos tempos, quase exclusivamente, à redação de traduções e a uma obra em prosa que tencionava publicar em outubro do mesmo ano: *O Dominó Preto*. Tal projeto ficaria no prelo até 1982 porque seu único irmão, **Apeles Espanca**, 1.º Tenente da Marinha portuguesa e aluno-piloto da Aviação Naval, viria a falecer num trágico e talvez intencional acidente, a 06 de junho de 1927, por volta das 14h30m, durante um treino de voo com um hidroavião sobre as águas do Tejo, caindo entre o Porto Brandão e a Trafaria, tendo o seu corpo desaparecido misteriosamente, mesmo após incessantes buscas (cf. JUNQUEIRA, 2003, p. 76). É por inspiração deste acontecimento trágico, que tanto a atormentou, que Florbela produz uma obra que viria a ser uma das mais emblemáticas da sua produção em prosa, **As Máscaras do Destino**. *O Dominó Preto* é então anunciado no prelo na edição de 1931. Contudo, passaram-se 52 anos até que a obra viesse a ser publicada, pela Bertrand com prefácio de **Yvette Kace Centeno** que alude aos estereótipos femininos presentes nos **contos** e destaca como o mais complexo “O Crime do Pinhal do Cego”, devido à atenção especial que Florbela dá a essas personagens de baixa classe social, considerando esta narrativa o melhor da edição:

Anotou a complexidade da alma, que em si própria reconhecia, nestas humildes pessoas que, talvez, por serem humildes, a atraíram. E fez deste conto o melhor do conjunto, o menos marcado pelo tempo, pelo “gosto social” que nos outros transparece de mais. Aqui as personagens resistem, tal como a natureza. Não há artifício neles e a simplicidade que os move é a que ainda hoje nos toca. (CENTENO, 1998, p. 20)

E por que tal obra, mesmo após o sucesso de várias reedições de títulos florbelianas, ficou no prelo? À data em que foram finalmente publicados, 1982, os escritos de Florbela já estavam em domínio público. Não sabemos se esse foi o real motivo para publicar o livro então inédito; o que sabemos, segundo trabalho de **Lopes Rodrigues**, é o que **Túlio Espanca** revela a este autor por carta reproduzida na sua obra *Nótulas Florbelianas*: que “os mss. de Florbela foram herdados pela madrastra, Henriqueta de Almeida Espanca, 2.ª esposa de João Maria Espanca, ainda viva e residente naquela vila; neles se conta, certamente, *O Dominó Preto*” (RODRIGUES, 1956, p. 06). Aliás, o mesmo Rodrigues afirma que escreveu a **Henriqueta Espanca**, em carta de 06 de julho de 1955, a pedir para consultar o manuscrito de *O Dominó Preto*. (RODRIGUES, 1956, p. 27). Desse modo, seria da própria Henriqueta a vontade de não tornar público, pelo menos em 1956, esse livro de contos de Florbela. Não pudemos

apurar como a Editora Bertrand transcreveu os contos, se a partir dos originais manuscritos ou se de cópias datilografadas por outrem. Contudo, cremos que a Bertrand teve acesso aos originais ou às cópias, tendo em vista que **Agustina Bessa-Luís** revela, aquando da elaboração da sua obra *Florbela Espanca, a vida e a obra*, de 1979, que pôde ler os manuscritos que “contêm os seus contos de 1928, e isso permitiu-me entrar no acontecimento objetivo do último tempo da sua vida” (BESSA-LUÍS, 1979, pp. 150-154).

No entanto, é importante destacar que alguns contos de *O Dominó Preto* foram publicados inicialmente em alguns periódicos. É o caso de “À margem de um soneto”, publicado em *Portugal Feminino*, em 02 de março de 1930, ainda em vida de Florbela e possivelmente revisto por ela. Já “O dominó preto” foi publicado posteriormente em *O Primeiro de Janeiro* em 09 de outubro de 1946, integrado numa reportagem dada à estampa sob o título de vários inéditos. Antes da publicação dos contos pela Bertrand também se conheceu, através da doação de um espólio do terceiro marido de Florbela, **Mário Lage**, em 1964, ao *Grupo Amigos de Vila Viçosa* (GAVV), os manuscritos de “Mulher de Perdição”, versão integral, e o “Regresso do filho”, versão incompleta, contos que até hoje não se conseguiu apurar se foram ou não publicados em algum periódico.

Ademais, sobre a organização dos contos de *O Dominó Preto*, **Renata Soares Junqueira** faz algumas conjecturas:

Embora a temática inequívoca adotada para os contos ali reunidos seja um índice seguro de que Florbela quis mesmo dar-lhes a forma de livro, não consta em parte alguma que tenha sido da sua própria lavra a ordenação dos títulos tal como conhecemos. (JUNQUEIRA, 2003, p. 50)

Contudo, parece realmente que a ordem dos contos foi intencionalmente escolhida por Florbela. Tal dado pode ser atestado através da compra em um leilão por parte do Paço Ducal/Fundação Casa de Bragança (PDCB), dos manuscritos de “O dominó preto” (versão integral) e de uma segunda versão, agora completa, de “O Regresso do filho”, dados a conhecer através duma edição facsimilada preparada por **Ana Luísa Vilela e Maria Lúcia Dal Farra**, que revelam alguns detalhes desse documento. As estudiosas conjecturam sobre algumas datas de produção do livro de contos e desses manuscritos em especial:

Se, como sabemos, o manuscrito do conto “Mulher de perdição”, propriedade do GAVV, ostenta, no verso da última folha, a curiosa inscrição autógrafo “Primeiros ensaios (coisas para aproveitar) ou antes para não aproveitar. Tolices!” – os manuscritos dos contos “O dominó preto” e “O regresso do filho”, propriedade da Fundação, propiciam outras interessantes descobertas. Sendo, como vemos, o primeiro paginado de 85 a 94 e o segundo de 126 a 142, isso permite-nos deduzir a sua posição relativa, no caderno que ambos integravam. Por seu turno, “O regresso do filho” exhibe, diferentemente do anterior,

centrada e com tamanho destacado, a palavra “Fim”. Seria esse o conto final do volume? Com efeito, na edição da Bertrand ele ocupa exatamente essa posição.

A surpresa talvez maior surge a seguir. Depois da palavra “Fim”, figura a data “Dezembro de 1928”. Isso significa que a autora não teria, um ano e meio depois da morte de Apeles, abandonado o projeto de publicar este volume de contos – e que, pelo contrário, preparava ativamente a sua edição. Ou seja: concomitantemente com *As Máscaras do Destino*, que materializava a sua homenagem dolorosa ao irmão precocemente desaparecido, Florbela Espanca organizava metodicamente *O Dominó Preto*, reescrevendo e emendando continuamente esses contos. Longe de os considerar “tolices”, deles terá Florbela inclusivamente preparado várias cópias para publicação. Assim se explica o motivo porque, logo em 1931, com *As Máscaras do Destino* se anuncia já a iminente publicação desse volume. (VILELA; DAL FARRA, 2017, p. 11)

Por fim, apenas os contos “Amor de Outrora” e “O crime do Pinhal do cego” permanecem desconhecidas cópias manuscritas ou versões publicadas em jornais.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca*, Lisboa, Atelier Arcádia, 1979.
- CENTENO, Yvete K., Prefácio, in *O Dominó preto* (contos), 2ed., Venda Nova, Bertrand, 1998, pp. 09-21
- ESPANCA, Florbela, *O Dominó Preto* (contos), prefácio de Yvette Centeno, Venda Nova, Bertrand, 1998.
- ESPANCA, Florbela, *Manuscritos de Florbela Espanca*: Edição fac-similada *O Dominó Preto*, *O Regresso do Filho*, breve introdução e transcrição de Ana Luísa Vilela e Maria Lúcia Dal Farra, Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, 2017.
- ESPANCA, Florbela, *Diário e O Dominó Preto*, organização, notas e fixação crítica de textos de Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva e Isa Severino, Lisboa, Edições Esgotadas, 2019.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora Unesp, 2013.
- RODRIGUES, Lopes, *Nótulas Florbelianas*, Matosinhos, [s.n.], 1956.
- SILVA, Lúcia Mychelle de Melo, *Estética da confluência: ficção e autobiografia na prosa literária e no diário do último ano de Florbela Espanca*, tese, Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016.
- VILELA, Ana Luísa; DAL FARRA, Maria Lúcia, Breve introdução, in ESPANCA, Florbela, *Manuscritos de Florbela Espanca*: edição fac-similada *O Dominó Preto*, *O Regresso do Filho*, breve introdução e transcrição de Ana Luísa Vilela e Maria Lúcia Dal Farra, Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, 2017, pp. 08-11.

Fabio Mario da Silva

O LIVRO D'ELE

Entre 1916 e 1917, **Florbela Espanca** redigiu um conjunto de textos que integravam o projeto intitulado *O Livro d'Ele*. Tratava-se de trinta e três poemas numerados, com extensões variadas, incluídos no caderno intitulado **Trocando Olhares**. Para identificá-los, há que se registrar aqueles que contêm a anotação *O Livro d'Ele*, ora acima, ora imediatamente abaixo do título dado ao poema. Na década de 1980, a Biblioteca Nacional de **Lisboa** adquiriu o espólio oferecido pelo empresário **Rui Guedes**, que o publica em seguida com o título de *Obras Completas de Florbela Espanca* em oito volumes – (Cf. DAL FARRA, 1996, p. XVII). Felizmente, esse *corpus* em prosa e verso foi digitalizado e, hoje, encontra-se disponível para o internauta, o que permite ter contato com as marcas autorais da poetisa: caligrafia, escrita retilínea, raro emprego de rasuras; uso da pontuação; disposição dos textos nos cadernos, antes de virar livro etc. Em 1994, **Maria Lúcia Dal Farra** releu e preparou o material meticulosamente, o que resultou na bem cuidada edição de *Trocando Olhares*, de leitura incontornável, tanto para o leitor dileitante, quanto para docentes e pesquisadores por dever e ofício. A pesquisadora observa que

A sua função mais remota parece ter sido (...) a de um objeto formulado expressamente para a leitura alheia; a sua função mais recente parece ser, em contrapartida, a de uma oficina literária que, por último, devassa a sua intimidade, revelando o que diz respeito às intenções da jovem poetisa sobre as suas peças, a reapropriação que delas elaborou e o caminho que lhes imprimiu. (DAL FARRA, 1994, p. 18)

O Livro d'Ele compõe-se de versos pautados pelo **sofrimento** intenso, desejos e saudades do eu lírico. O segundo quinteto de “O Teu Olhar” é sintomático dessa caracterização da *persona* poética: “O mesmo tom de tristeza,/ O mesmo vago sonhar,/ Que me traz a alma presa/ Às festas da Natureza/ E à doce luz desse olhar!” (ESPANCA, 1996, p. 19). Nele, a breve extensão dos versos parece reforçar a intensidade dos afetos mal assimilados pela enunciadora. Como ser livre, quando atada aos afetos provocados pela falta do amante? É possível que o convívio com esses e outros versos, bem como com o exame da correspondência particular de Florbela, tenham levado parte da crítica a materializar neles questões absolutamente pessoais da escritora. A esse respeito, Fabio Mario da Silva ressalta que “(...) o reforço de pendor trágico com que alguns críticos constroem sua imagem revela-nos que, muitas vezes, a busca de um retrato caricatural supera a análise de suas obras” (SILVA, 2012, p. 33). Portanto, há que se atentar para a matéria discursiva e a construção artística. A título de exemplo, “Junquinhos” é um soneto em que a *persona* poética se transmuda em artífice das flores, como descreve a si mesma no segundo quarteto: “E como a alma, dessa florista,/

Que é a minha, por ti palpita amante!” (ESPANCA, 1996, p. 36). Seria oportuno recordar as várias acepções da palavra “flor” e seus derivados, no cancioneiro português – algo já assinalado por Rafael Bluteau, em seu célebre *Dicionário*, desde meados do século XVIII. Já o soneto “Aos olhos dele” aborda outra questão central, na produção de Florbela Espanca: o questionamento de Deus e de Maria, postura coerente para uma *persona* poética que publicitava os desejos mais recônditos, para além dos limites da hipocrisia moral: “Não acredito em Deus e a Virgem Santa/ É uma ilusão apenas e mais nada!” (ESPANCA, 1996, p. 59). Ao relativizar a intervenção metafísica, a poesia concentra-se na figura terrena, mas quase idealizada, do objeto amado. Para **Maria Lúcia Dal Farra** “A ênfase no ‘olhar’, índice que cunha a prerrogativa masculina, é significativa; nomeia a maneira pela qual se exerce o poder do amado, explicitando a forma pela qual aquilo que o rodeia ganha vida” (DAL FARRA, 1994, p. 38).

Alguns poemas foram ofertados nominalmente a **Júlia Alves** – editora da Revista **Modas & Bordados**, que lá publicou outros trabalhos de Florbela –, a exemplo do belo soneto “Desejo”, cujo terceto final aproxima Eros e Tanatos: “Que seja a tua boca rubra como o sangue/ Que feche a minha boca, a minha boca exangue” (ESPANCA, 1996, p. 86), para que a morte seja “feliz”. A seu turno, poemas como “Doce Milagre” priorizam a **solidão**, como se se tratasse de condição inelutável enfrentada pela amante: “Viver sozinha no mundo/ É a minha triste sorte./ Ai quem me dera trocá-la/ Embora fosse p’la morte!” (ESPANCA, 1996, p. 24). Para além do teor variado dos poemas, chama atenção a simetria que neles transparece. Esta quadra, toda em redondilhas maiores, parece retomar a tradição **poética**, em voga pelo menos desde o século XVI, em **Portugal**, que ensinava a encenar a temática lírica em versos de menor extensão e maior impacto. No que se refere aos gêneros poéticos, *O Livro d’Ele* alterna sonetos, poemas em quadra e quintetos – aspecto salientado desde cedo por **Guido Battelli**, amigo da autora, ao final da vida. Para ele, as variadas formas poéticas guardariam relação com os temas metrificados e o método de composição empregado pela Poetisa:

Nesta altura, Florbela ainda não tinha escolhido o soneto como a forma única para expressão do seu sentimento poético; servia-se ainda da clássica quadra, que, não tendo limitação de número, oferece ao poeta maior liberdade para o desenvolvimento da sua inspiração. (BATTELLI, 1948, pp. 169-170)

Para além da temática amorosa, caberia salientar o caráter, por assim dizer, combativo, desses versos legados por Florbela Espanca. É também dessa perspectiva que Aline de Carvalho Alves observa, nos poemas de *Trocando Olhares*, que “A figura feminina é constantemente deslocada dos moldes impostos pela cultura e mais aproximada do espectro antissocial, marginal e contracultural” (ALVES, 2018, p. 120). A esse respeito, do ponto de

vista temático e estético, haveria especial interesse em mostrar que, escritos quando a poetisa beirava os vinte anos de vida, os versos de *O Livro d'Ele* apontam temas e caminhos a serem percorridos pela escritora em obras futuras. De maneira geral, a análise dos poemas demonstra que o acento lírico não impedira que a artista abordasse temas fundamentais para o ser humano, como o papel inesperado da mulher perante a sociedade, em seu tempo e lugar; a ambivalente relação dos homens com Deus; a aproximação entre o fazer poético e o estado de alma da poetisa – ressalvado o desejável distanciamento entre o dado biográfico, a matéria em verso e a variada dicção de suas *personae* poéticas.

Bibliografia

- ALVES, Aline de Carvalho, *Trocando Olhares: uma estética da redenção da mulher*, in NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do (org.), *Florbela Espanca*, Poesias – Obras Completas, vol. 2, São Paulo, LiberArs, 2018, pp. 117-123.
- BATTELLI, Guido, *O Livro D'Elle* de Florbela Espanca, in *Revista Prometeu*, n. 4/5, vol. 2, 1948, pp. 168-171.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela: um caso feminino e poético*, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. VII-LXI.
- ESPANCA, Florbela, *Poesia (1903-1917)* – Obras Completas de Florbela Espanca, organização de Rui Guedes, vol. 1, Lisboa, Dom Quixote, 1985.
- ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, organização, preparação do texto, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *O Livro d'Ele (projecto)*, [Coleção Florbela Espanca], disponível em <http://purl.pt/272/2/n10/n10_item9/index.html>, acesso em 24 set. 2019.
- SILVA, Fabio Mario da, *Florbela Espanca e a construção de um retrato caricatural*, in: PETROV, Petar et al. (orgs.), *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas – Século XX*, vol. 3, Santiago de Compostela-Faro, Associação Internacional de Lusitanistas, 2012, pp. 29-43.

Jean Pierre Chauvin

ORGULHO

Uma discussão sobre o orgulho na obra de **Florbela Espanca** remete a algumas palavras-satélite que são também importantes para o vocabulário ativo da poetisa. A **poética** da jovem de **Vila Viçosa** manifesta-se na voz de uma *persona* com traços egotistas, como a crítica literária de sua obra frequentemente aponta; trata-se de um predicado típico do **Decadentismo**, que não deixa de influenciá-la não obstante sua conhecida condição de escritora sem vínculo a escolas literárias. Levada de maneira radical, no entanto, e tomando o egotismo como um sentimento megalomaniaco pelo qual o indivíduo despreza as demais pessoas por ignorá-las e valoriza de modo distorcido a sua própria individualidade, essa constatação terá provavelmente certo grau de imprecisão. É exagero pensar que a produção literária de Espanca possa ser, em termos absolutos, dessa forma identificada, exceto se levarmos em conta que o processo constrói-se sob um fingimento poético, a refletir, talvez (nunca é exato estabelecer tais relações), suas próprias opções de vida. Tais possibilidades de imbricação entre vida e arte são passíveis de exploração notadamente a partir de suas correspondências tornadas públicas e de seu diário derradeiro, espaços acima de tudo retóricos, especialmente aquelas, e cujas confidências não devem ser tomadas como expressão da verdade, mas antes investigadas ainda como manifestações de uma imagem artístico-ficcional de Florbela, que se expande na/da sua voz poética. O fato é que a poetisa de modo algum ignora a realidade de um mundo que resida fora de si mesma, embora não reste dúvida de que sua própria existência, seus anseios e sofrimentos, suas idiosincrasias, sejam, de certo modo narcisicamente, a temática central da produção artística que empreende e a matéria que se consubstancia mimeticamente em poesia viva nos seus versos. Esse diagnóstico quanto ao seu egotismo, portanto, é em alguma medida equivocado porque, primeiramente, Florbela é dotada de uma integral consciência de si mesma, não parecendo ter de si uma autoimagem desvirtuada porque, se o tem, é ela mesma quem o denuncia. Ainda que colocasse essa competência em dúvida em “Minha culpa”, do póstumo **Charneca em Flor** (1931) — “Sei lá quem sou?! Sei lá!” (ESPANCA, 1996, p. 308), repete-se no soneto — parece claro que isso aqui se dá apenas, outra vez, retoricamente, já que sua produção de um modo geral demonstra o contrário. Em seu **Diário do Último Ano**, analogamente, a anotação de abertura de 11 de janeiro de 1930 traz uma apreciação — “Compreendi por fim que nada compreendi, que mesmo nada poderia ter compreendido de mim” (ESPANCA, 2002, p. 256) — que se contradiz com a que registra pouco tempo depois, em 06 de setembro: “Se os outros não me conhecem, eu *conheço-me*, e tenho

orgulho, um incomensurável orgulho em mim!” (ESPANCA, 2002, p. 286, grifos da autora). Ora, a constatação vem a propósito porque, ainda, demonstra que, acerca das próprias vaidades, a poetisa as tratará cônica e criticamente, compreensão incompatível com o egotista, gradativamente desenvolvida e revelada ao longo de sua produção. Antes de adentrar essa seara, contudo, é importante esclarecer também que será justamente a forma como ela testemunha que o mundo a afronta — o qual portanto ela não ignora de modo algum — o que provocará na poetisa a necessidade de estabelecer (ou forjar) um desdém por tudo e todos, em uma atitude absolutamente reativa. Em correspondência de 10 de julho de 1930 a **Guido Battelli**, as palavras de Florbela corroboram a análise:

Tenho de aprender o que ainda não sei: a ser humilde e modesta. Perdoe sempre o meu ridículo orgulho de pobre soberba; mas o orgulho tem sido a minha suprema defesa, tem sido o meu amparo e a minha força. Devo-lhe tantos e tão bons serviços! (ESPANCA, 2002, p. 271, grifos da autora)

Ora, em “Versos de orgulho”, publicado também em *Charneca em Flor*, observa-se os dois quartetos iniciais, em que se identifica novamente essa posição de superioridade da poetisa em relação a todos:

O mundo quer-me mal porque ninguém
Tem asas como eu tenho! Porque Deus
Me fez nascer Princesa entre plebeus
Numa torre de orgulho e de desdém!

Porque o meu Reino fica para Além!
Porque trago no olhar os vastos céus,
E os oiros e os clarões são todos meus!
Porque Eu sou Eu e porque Eu sou Alguém! (ESPANCA, 1996, p. 265)

Esse soneto, ademais, será uma das poucas oportunidades em que a poetisa usa o vocábulo “orgulho” (ou a palavra “vaidade”) sem ser caracterizado pelo adjetivo “vão” ou termo semelhante. Ora, vaidade e orgulho, palavras que estabelecem entre si forte relação de sinonímia, são sintomas naturais do egotismo, porém, é preciso destacar que, em muitas passagens da obra florbeliana, tais vocábulos serão identificados como inúteis, frívolos, insignificantes — por fim, no termo eleito pela poetisa quicá pelo impacto do monossílabo que fazem intuir ainda questões métricas: “vão”: “Que importa o mundo e seus orgulhos vãoos?...” (ESPANCA, 1996, p. 238), pergunta-se em “O nosso mundo”, do *Livro de “Sóror Saudade”* (1923), segundo e último volume de poemas que publica em vida; enquanto em “Não ser”, novamente de *Charneca em Flor*, deseja “despir o vão orgulho, a incoerência” (ESPANCA, 1996, p. 298).

Em “Primavera”, do volume impresso em 1934 por Battelli que ele intitulou *Relíquias*, a poetisa sugere que o amado abaixe suas defesas contra o **amor** com a assertiva: “não há bem que nos não venha/ Dum mal que o nosso orgulho em vão desdenha!” (ESPANCA, 1996, p. 337) E precisamente o sintagma “Vão orgulho” intitula um soneto resgatado no mesmo livro:

Neste mundo vaidoso o amor é nada,
É um orgulho a mais, outra vaidade,
A coroa de loiros desfolhada
Com que se espera a Imortalidade.

(...)

Mentira! Não fui tua... não! Somente...
Quis ser mais do que sou, mais do que gente,
No alto orgulho de o ter sido em vão!... (ESPANCA, 1996, p. 352)

Nesse caso, afinal, as ilusões de um amor desfeito e as mentiras que foram ditas para sustentá-lo delineiam o orgulho vão. Em outra carta a Battelli, de 27 de julho de 1930, Florbela dá conta de como tal orgulho vai se tornando com o tempo cada vez menos pertinente e eficiente:

Tenho 35 anos; com esse orgulho, enfeitamos nós os radiosos anos da adolescência; depois... começa a ser um fel demasiado amargo para que não tentemos, com toda a nossa boa vontade, afastá-lo dos lábios. Há transformações irrealizáveis: uma figueira nunca poderá dar rosas. Há os factores: hereditariedade, educação, ambiente, e depois o destino, e ainda sensibilidades vivíssimas, reagindo ao mais pequenino facto exterior como a catástrofes sem remédio. (ESPANCA, 2002, p. 272)

De fato, se ainda nos anos adolescentes, vã será na verdade a possibilidade de conter esse orgulho que a domina — como, sempre retoricamente, escreve, em carta de 26 de setembro de 1912 a um rapaz que a cortejava, apesar de seu público noivado com o futuro primeiro marido: “sou extraordinariamente orgulhosa, e de todos os meus imensos defeitos é esse que eu mesma mais tenho combatido em vão” (ESPANCA, 2002, p. 176) — as dores da vida que se acumularão farão o adjetivo migrar para uma relação sintática direta ao substantivo em questão. Os acontecimentos que explodem em seu percurso, da **morte** da mãe à do irmão que ela cita como exemplo, pouco a pouco, minam os orgulhos e as vaidades de Florbela, embora não os esfacellem totalmente nunca: ela os mantém, ainda que ciente de suas insuficiências. Cumpre destacar, à vista disso, que o mesmo citado adjetivo “vão” é usado em larga escala em sua obra, referindo-se também, por exemplo, aos desejos, à mocidade, à ansiedade, aos dizeres, aos homens, a uma carícia, ao sonho, ao mundo: tudo é vão, inútil, vago ou vazio, adjetivos que concorrem amplamente em seus versos. “É vão o amor, o ódio, ou o desdém;/ inútil o desejo e o sentimento...” (ESPANCA, 1996, p. 252), enfatiza

a poetisa nesse niilista dístico que inicia o poema com o sintomaticamente abrangente título de “A vida”, da coletânea de 1923; igualmente totalizante é a ideia de “O meu impossível”, de *Reliquiae* (1934): “Vão e mudo/ Foi tudo o que entendi e o que pressinto...” (ESPANCA, 1996, p. 332)

O despropósito de tudo, portanto, é um dos grandes temas da obra florbeliana, não podendo, exatamente por isso, ser diferente sua postura a respeito dos sentimentos de vaidade ou de orgulho (seus e do mundo, essas duas esferas da existência em perpétuo conflito na sua poética), emoções que brotam da autodefesa da poetisa (reativamente, destaque-se de novo) em relação ao julgamento social a que se sente constantemente submetida. Repare-se que a visão que lança sobre si ganha sobrevalorização a partir especialmente de seu segundo volume de versos publicados, quando questões melancólicas expostas na produção anterior, *Livro de Mágoas* (1919), começam a ser racionalizadas. Daí que, se, nessa obra de estreia, ela lamenta, no poema “Eu...”, ser “a que no mundo anda perdida e a que na vida não tem sorte” [e ainda] “aquela que passa e ninguém vê” (ESPANCA, 1996, p. 176), uma vez mais remete-se a *Charneca em Flor*, para não poucos sua obra-prima, onde se fizeram publicar os citados “Versos de orgulho”, soneto em que, de certa forma, ela problematiza finalmente as questões do livro de 1919, configurando-se-lhe espécie de resposta, num diálogo autoanalítico, em que “aquela que ninguém vê” se torna “Princesa entre plebeus”. O seu orgulho, portanto, tem origem na construção de uma autopercepção de superioridade em relação à vulgaridade geral, nascida no entanto da necessidade dessa autoafirmação diante do desprezo que a sociedade, também orgulhosa em suas torres de conservadorismo, lega-lhe, já desde o nascimento, quando conhecidas circunstâncias diversas levam seu pai a não assumir sua filiação em documentos oficiais, embora desempenhe na prática a sua função genitora, condenando-a ainda assim à oficial condição de bastarda (corrigida apenas muitos anos após a morte de Florbela).

Essa analogia entre suas vaidades e as do mundo é identificada pela poetisa, sem diferenças de grau, no dístico final de “Minha culpa”: “Num mundo de vaidades e pecados,/ sou mais um mal, sou mais um pecador...” (ESPANCA, 1996, p. 308). Alimenta ainda o orgulho florbeliano o romantismo que igualmente perpassa sua obra e através do qual ela se canta protagonista de suas histórias amorosas, única merecedora indubitável do inencontrável *Prince Charmant*. Também o faz o privilégio de poder conseguir escrever — “A glória! A fama! Orgulho de criar!”, (ESPANCA, 1996, p. 260), referidos em “Exaltação”, do *Livro de “Sóror Saudade”* — e, ainda mais, publicar-se em uma sociedade profundamente patriarcal, exercendo uma liberdade, via de regra, restrita ao mundo masculino: “ser poeta é ser mais alto, é ser maior/ Do que os homens!” (ESPANCA, 1996, p. 284) — embora, ainda que ambigualmente, a proposta aqui resida menos na oposição entre homem e mulher do que na

entre humanidade e poetisa, a multiplicar, no fim, os orgulhos florbelianos, escudos que ela talvez lamentasse usar (melhor seria um contato com o mundo em que eles não fossem necessários) e que nem sempre a defenderam suficientemente, porque, afinal, os orgulhos, como ela tanto insistiu, foram sempre vãos.

Bibliografia

ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto* (contos, cartas, diário), organização de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2012.

ESPANCA, Florbela, *Poesia completa*, organização de Rui Guedes, 2. ed., Lisboa, Dom Quixote, 1996.

Marcelo Pacheco Soares

OSAKABE, HAQUIRA

Haquira Osakabe (Ribeirão Preto 01-7-1939 – 13-5-2008) foi um emérito linguista, estudioso e professor de literatura; introdutor, no Brasil, da Análise do Discurso, graças a cuja formação pôde perscrutar, de maneira inesperada, inovadora e perspicaz, a obra de ícones literários tais como **Fernando Pessoa** e **Florbela Espanca**. Foi ele “o mais português dos japoneses”, na palavra de Pedro de Sousa. Seus pais imigrantes fundaram, em Ribeirão Preto, um Colégio para japoneses, e Haquira, seguindo a orientação familiar de educadores, formou-se pela Universidade de São Paulo (USP), defendeu o Mestrado na Université de Besançon (1971, orientado por Jean Peytard), o doutorado na UNICAMP (1976) e pós-doutorados na Université de Franche-Comté (1982), na Universidade de **Lisboa** (1986) e na Universidade Nova de Lisboa (1999). Além de professor da UNICAMP, trabalhou na Georgetown University, na Biblioteca do Congresso de Washington, na Universidade de Stanford, de Berkeley, de Los Angeles, na Universidade Clássica de Lisboa, na Associação Portuguesa de Escritores, no Instituto de Psicologia Aplicada de Lisboa, no Instituto Rio Branco (Itamaraty), tendo sido um dos fundadores do Núcleo de Estudos de Culturas de Expressão Portuguesa, da revista *Estudos Portugueses e Africanos* (EPA) e também dos departamentos de Linguística e de Teoria Literária da UNICAMP. Sua obra *Argumentação e Discurso Político* (1978) é referência internacional, para além de *Fernando Pessoa: Resposta à Decadência* (2002) e do póstumo *Pessoa: entre Almas e Estrelas* (2013), no qual, em anexo, uma população de ex-alunos e colegas declaram a sua estima e **amor** ao Mestre, ao nosso “Sábio Samurai”, como era conhecido dentre todos. Dedicou-se também à *Poesia Mística em Língua Portuguesa* (cujo volume aguarda publicação) e foi ele quem apresentou ao Brasil, em 1994, prefaciando, a primeira edição do *Livro do Desassossego*, segundo a reconstituição de Teresa Sobral Cunha, pela UNICAMP. Fernando Cabral Martins dedica à sua memória o prestigioso *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2008). Haquira é coautor dos três volumes de *Caminhos da Linguagem*, e é de sua lavra um célebre estudo, fundamento para quaisquer discussões acerca do ensino e da leitura no Brasil, o “Considerações em torno do acesso ao mundo da escrita”. Também se aplicou na pesquisa de estudos orientais no Centro de Estudos Japoneses da USP, apresentando escritos sobre os haicais em língua portuguesa, sobre a poesia de imigração, sobre a literatura e o **cinema** japonês. É o prefaciador da *Autobiografia* de Aquira Kurosawa, dos **contos** de Ueda Akinari e de Oe Kenzaburo, bem como da *Antologia dos Poetas Mikkeis do Brasil*. É tradutor de Greimas, Francis

Vannoy, tendo sido diretor de edições e partícipe de conselhos de importantes editoras.

A relevância de Haquira nos estudos florbelianos se deve à sua expressiva liderança como verdadeiro Mestre da literatura portuguesa, promotor cultural dotado de conhecimento, carisma, magnanimidade, discrição e modéstia, atraindo o interesse e divulgando tal cultura com excelência e entusiasmo, espécie de eixo imantador de professores, colegas, amigos e alunos em prol dessa literatura. É à família memorável dos educadores e dos formadores que Haquira pertence, como muito bem o descreve Ettore Finazzi-Agrò, visto que seu dom foi o de sempre conduzir, como acrescenta Inês Pedrosa, inúmeros jovens “aos textos que os salvariam”. Levou adiante estratégias para a criação e ampliação do número de leitores de literatura portuguesa no Brasil, publicando artigos nos jornais brasileiros e chamando a atenção do público para os lançamentos portugueses, buscando, ao mesmo tempo, traçar uma ponte destes com as editoras brasileiras. Intelectual de agudo discernimento e de acutíssimas observações, sempre pluralista, Haquira afirmava que “a condição de sujeito é a condição de uma crise contínua” e é nesse espaço de incompletude por definição, que o sujeito se constitui. De maneira que a linguagem é sempre um núcleo problematizador – jamais finalizador.

Orientador de teses a respeito de Florbela, é autor de, sobretudo, dois extraordinários escritos que marcaram toda uma geração de estudiosos: “Florbela e os estereótipos da feminilidade ou À margem de um artigo que se fez à margem de um conto que se fez à margem de um soneto” (1983) e “Prefácio” (2003) ao livro *Florbela Espanca: uma etética da teatralidade*, de **Renata Soares Junqueira**. Textos primorosos, primam por pensar o mito em que Florbela Espanca se tornou, sugerindo que tal ocorre porque sua figura e obra, tão fundidas, pertencem à funda **memória** portuguesa, expondo e relendo lugares culturais desde as cantigas d’amigo medievais, passando pela estética barroca de Sóror Violante do Céu, de Sóror Maria do Céu, de Sóror Mariana Alcoforado (aquela que, segundo ele, se insere na fórmula pessoana de “por não ter existido, foi vinda e se criou”), pela “menina dos rouxinóis” de Garrett, pela Teresa Botelho de Camilo, pela Luísa de Eça de Queiroz. Ou seja: biografia e obra erigidas no amálgama contraditório entre insubordinação e convenção. “Desse contexto nasce Florbela inventada por si mesma” e não pela pena masculina. “Criando-se pela figura de uma grande convenção que é o teatro, dentro do qual são peças de auto-caracterização seus sonetos, seus contos e, pasmem, seu próprio diário”. Tal como a Mariana das **Cartas**, Florbela afirma uma “liberdade rara: de que só a mulher, o louco e a criança conseguem se aproveitar”.

Haquira Osakabe foi antes de tudo um missionário intelectual e só depois pertença própria. Se era chamado a servir em outras frentes, lá ia ele se

esquecendo de si mesmo. Exemplo disso é a sua atuação política nos anos de chumbo. José Miguel Wisnik sublinha que “se a doação ao outro só é verdadeira ali onde ela não se apresenta como tal, esse princípio de ouro se aplicou a tudo que Haquira Osakabe fazia, marcando também a relação reservada com a sua própria produção intelectual”. Quem sabe, por isso, o legado mais ativo que ele nos deixa, imorredouro, seja o dos estudiosos por ele formados: os inúmeros alunos ou orientandos, hoje professores (em peso e em qualidade) nas universidades brasileiras e estrangeiras. Como diz dele Inês Pedrosa, Haquira “arrumou os papéis, despediu-se de cada um dos seus vivos sem jamais lhes dizer adeus, escrevendo a cada um as palavras exactas que lhes sabia em falta, e preparando-se para continuar a escrevê-las, através das estrelas das noites infinitas de cada um de nós”.

Bibliografia

- DAL FARRA, Maria Lúcia et alii, *Verdade, Amor, Razão, Merecimento. Coisas do mundo e de quem nele anda*, organização Patrícia Cardoso; Anamaria Filizola; Paulo Motta; Renata Junqueira, Curitiba, URPR, 2005.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Haquira, o nosso Sábio Samurai, in *Leitura, Teoria & Prática*. vol. 51, Campinas, Associação de Leitura do Brasil, 2008, pp. 05-10.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, De Florbela a Pessoa, com amor, in *Festival do Desassossego. Homenagem da Casa Fernando Pessoa a Haquira Osakabe*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 2011.
- OSAKABE, Haquira, Florbela e os estereótipos da feminilidade, in *EPA*, n. 02, Campinas, Unicamp, 1983, pp. 67-77.
- OSAKABE, Haquira, *Argumentação e Discurso Político*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- OSAKABE, Haquira, *Fernando Pessoa: Resposta à Decadência*, prefácio de Maria Lúcia Dal Farra, Curitiba, Edições Criar, 2002.
- OSAKABE, Haquira, *Fernando Pessoa: Resposta à Decadência*, prefácio de Caio Cagliardi, São Paulo, Iluminuras, 2013.
- OSAKABE, Haquira, Prefácio, in JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora UNESP, 2003, pp. 11-15.
- OSAKABE, Haquira, *Fernando Pessoa: entre Almas e Estrelas*, prefácio de José Miguel Wisnik, estabelecimento do texto de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2013.

Maria Lúcia Dal Farra

P

PANTEÍSMO

Num sentido amplo, o panteísmo poderá ser entendido como a identificação do mundo com Deus – Deus e universo/natureza constituem uma mesma unidade. Formado pelas palavras gregas “pan” (tudo) e “theos” (deus), o termo “panteísmo” está presente desde os primórdios da filosofia e da problematização da ideia de Deus. A sua primeira concretização surge com os estóicos, que utilizavam a palavra “mundo” para designar Deus, “a qualidade de toda substância, imortal e não gerado, o qual, segundo os ciclos dos tempos, consoma em si toda a realidade e novamente a gera em si” (ABAGGNANO, 2007, p. 249). O neoplatonismo desenvolverá esta ideia, acrescentando-lhe a noção de emanção, ou seja, tudo emana de Deus, constituindo um seu reflexo diminuído (por afastamento da fonte). Segundo Plotino, “Deus é o uno em face dos muitos que dele emanam” (ABAGGNANO, 2007, p. 249). Ao longo dos séculos, a noção de panteísmo foi sendo desenvolvida a par das reflexões e questionamentos sobre a divindade. Assume especial importância na filosofia de Espinosa, que na sua obra *Ética*, em resposta à teoria da dualidade corpo/espírito de Descartes, considera que apenas o mundo é real, sendo Deus a unidade de tudo o que existe.

Apesar da presença em várias teorias filosóficas, a palavra “panteísmo” é usada pela primeira vez apenas no século XVIII, por Jacob Fay, numa crítica ao trabalho de John Toland, que utiliza a palavra “panteísta” para afirmar que

Deus é a cabeça do corpo constituído pela **natureza**. A importância do panteísmo na história das ideias é explicada por Ismael Quiles:

Pantheism is not a species and self-contained phenomenon in the history of religions, but a constantly recurring tendency which appears in almost all religions, cultures and philosophies: the tendency to define the relationship of God or the absolute other world and the cosmos as that of unity. (QUILES, 1969, p. 335)

Esta questão assume particular relevo quando se fala de literatura. Ao longo dos séculos, o panteísmo reflete-se de várias formas na produção literária, desempenhando um papel fulcral no Romantismo e, consequentemente, em toda a estética finissecular e neorromântica. A “inserção da alma humana no ritmo cósmico” e o “contacto profundo e imediato do homem com a alma que anima a natureza” (SILVA, 1993, p. 555) são aspetos que Aguiar e Silva associa ao Romantismo. Nas palavras do autor,

os românticos descobriram e cultuaram Deus nos astros e nas águas do mar, nas montanhas e nos prados, no vento, nas árvores e nos animais, em tudo o que existe nas intermináveis plagas do universo. O panteísmo representa, (...) a forma de religiosidade mais frequente entre os românticos. (SILVA, 1993, p. 559)

Intimamente ligado a este panteísmo romântico está o Transcendentalismo, movimento surgido no século XIX nos Estados Unidos. Tendo como base a filosofia de Kant, impõe-se como uma reação ao intelectualismo americano, defendendo que Deus, a Natureza e o Homem formam um todo e que a principal via para o conhecimento é a intuição. Emerson e Thoreau são os principais teóricos desta corrente. O **Simbolismo**, surgido em França em finais do século XIX, também recupera essa ideia da alma divina da natureza, atribuindo-lhe um caráter de código a decifrar.

Inúmeros são os textos de **Florbela Espanca** onde a Natureza impõe a sua presença de uma forma personificada. Remetendo ao animismo dos **contos** tradicionais ou da poesia trovadoresca, nomeadamente no que diz respeito ao caráter dialogístico de alguns deles, é frequente a presença de elementos da natureza que funcionam como confidentes do sujeito poético. A identificação do sentir do eu com o ambiente natural circundante também é uma marca na produção de Florbela Espanca. Implícita estará a ideia de que tudo na natureza está em harmonia, de que há uma comunhão entre as coisas, de que há uma alma universal. Como afirma **José Carlos Seabra Pereira**, no prefácio ao volume III das *Obras Completas de Florbela Espanca*,

tal como no fim-de-século esse tópico da alma das coisas pudera evoluir em direção ao que seria já uma concepção analógica da vida universal e uma correlata vocação para intuir as correspondências latentes entre os seres, também aqui, (...), há coisas (mais precisamente: flores, o que é típico de Florbela) que parecem viver em sintonia com a curva anímica ou a sorte existencial das personagens. (PEREIRA, 1987, p. XXII)

O panteísmo, em Florbela, assume formas diversas e complexas. A ideia cristã de que Deus e natureza formam um todo, por exemplo, afirma-se claramente em vários dos seus textos: “E Deus mandou que a terra se calasse,/ Que ouvisse os passos deles, que escutasse/ Como o Amor caminha devagar.../ era a terra calada como um monge.../ E os passos deles ao perder-se ao longe,/ O coração da noite a palpitar! ...” (ESPANCA, 1987, p. 71); “Olhando esta paisagem que é uma tela/ de Deus” (ESPANCA, 1987, p. 174); “Mistério das coisas! Em tudo existe/ Um coração que sente e que palpita/ Desde o sol rubro até à urze triste!// Ó mistério das coisas! Voz de Deus/ Em tudo eternamente sê bendita/ Na terra imensa assim como nos céus!” (ESPANCA, 1987, p. 175). Deus, a natureza, o sujeito poético, o próprio poema como um elo da existência deste, pulsam ao mesmo ritmo, formam um só. Também em contos encontramos a mesma ideia. No conto “O regresso do filho”, pode-se ler:

A terra onde os olhos se lhe perderam, parecia não ter fim até aos longínquos horizontes, onde se confundia com o céu. (...) Em volta, o silêncio era tão profundo, tão religiosa e extática a paz dos campos, que os olhos do lavrador incrédulo se ergueram da terra numa instintiva acção de graças. A alma do homem, tão insignificante, sente-se às vezes ultrapassar o mistério infinito da própria existência e procura ansiosa um infinito maior, onde perder-se. (ESPANCA, 1987, p. 146)

Nesta unidade indissolúvel, vital, manifesta-se o carácter divino do próprio sujeito poético: “minha alma, alma divina” (ESPANCA, 1987, p. 101); “Poisando em ti o meu amor eterno” (ESPANCA, 1987, p. 138); “meus divinos braços de Mulher!” (ESPANCA, 1987, p. 197). Há uma divinização do eu que se complexifica, se se pensar que em Florbela esta figura é, em vários textos, a figura da poetisa. Assim, e tendo em conta a configuração divina do eu, criação e objeto criado formam uma única entidade – a poetisa é deus na sua criação, a poesia é divina pelas mãos da poetisa:

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! (ESPANCA, 1987, p. 60)

E ainda: “Refugia-te na arte” diz-me Alguém (...)// Só é grande e perfeito o que nos vem/ Do que em nós é Divino e imortal!/ Cega de luz e tonta de ideal/ Busca em ti a Verdade e em mais ninguém!” (ESPANCA, 1987, p. 138).

Em alguns contos surge igualmente a questão da natureza divina da poetisa e da sua obra, da sua inserção na harmonia cósmica. Em “À margem do soneto”, podemos ler: “- As almas das poetisas são todas feitas de luz, como as dos astros: não ofuscam, iluminam...” (ESPANCA, 1987, p. 92). No conto “Amor de outrora”: “Acredita em tudo, em ti e nos outros, na Verdade, no Amor, na Beleza, na Arte! ... Escreve tudo isso com maiúsculas! Exalta-te e transfigura-te, ascende e diviniza-te” (ESPANCA, 1987, p. 111). A ideia de que a criação é um processo divino, um processo no qual o criador é invadido pela presença de deus, tornando-se deus ele próprio, não abrange apenas a poesia. No conto “O inventor”, alusão ao irmão amado e perdido, explicita-se esse movimento de aproximação ao divino através da criação:

Um dia julgou ter achado! Oh, aquele dia! A embriaguez do homem que se igualou a Deus! O coração a bater, a bater, a sentir-se grande de mais para um peito tão pequeno, para um tão mesquinho destino! (...) O artista, o poeta, o inventor de novos símbolos, de novas formas, o criador de movimento e de vida, todos os que desbravam caminhos, os que talham, abrem, por entre os matagais selvagens e os campos estéreis da ignorância e da banalidade, as belas estradas largas do pensamento e das ideias, esses que me compreendam e que o compreendam! (ESPANCA, 1987, pp. 83-84)

Mas não são apenas a poesia ou os processos criativos que arrastam consigo a comunhão com a divindade. Também o **amor** o faz! Sobretudo o amor, nos poemas de Florbela. É-se divino porque se ama e quando se ama o amor torna-se divino. Em “Versos de orgulho”, divindade e natureza, poesia e poetisa, amador e amado, unem-se numa harmonia espiritual e sensorial:

O mundo quer-me mal porque ninguém
Tem asas como eu tenho! Porque Deus
Me fez nascer Princesa entre plebeus
Numa torre de orgulho e de desdém!

Porque o meu Reino fica para Além!
Porque trago no olhar os vastos céus,
E os oiros e os clarões são todos meus!
Porque Eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!

O mundo! O que é o mundo, ó meu amor?!

O jardim dos meus versos todo em flor,
A seara dos teus beijos, pão bendito,

Meus êxtases, meus sonhos, meus cansaços...
São os teus braços dentro dos meus braços:
Via Láctea fechando o Infinito!... (ESPANCA, 1987, p. 167)

O divino universal, inerente ao sujeito poético, expande-se ao outro através do ato de amar: “Dou-te o que tenho: o astro que dormita,/ O manto dos crepúsculos da tarde,/ O sol que é d’oiro, a onda que palpita.// Dou-te

comigo o mundo que Deus fez!” (ESPANCA, 1987, p. 170). Da mesma forma, no seu amor ao outro, o sujeito poético transforma-se numa figura divina: “Em ti sou glória, altura e poesia!/ E vejo-me (Oh, milagre cheio de graça!)/ Dentro de ti, em ti, igual a Deus!...” (ESPANCA, 1987, p. 239). Esta blasfêmia, que dá título ao poema, repete-se no que diz respeito ao amado. Se, em alguns poemas, este surge como uma parte do universo de Deus (“O lindo azul do céu/ E a amargura infinita/ Casaram. Deles nasceu/ A tua boca bendita!” – (ESPANCA, 1987, p. 133); “És sorriso de Deus que não mereço” – (ESPANCA, 1987, p. 105), em outros, no entanto, este é alicerçado ao estatuto de Deus: “Toda a terra que pisas, eu q’ria, ajoelhada,/ Beijar terna e humilde em lânguido fervor;/ Q’ria poisar fervente a boca apaixonada/ Em cada passo teu, ó meu bendito amor!” (ESPANCA, 1987, p. 236); “Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor,/ eu te saúdo, olhar do meu olhar,/ Fala da minha boca a palpar,/ Gesto das minhas mãos tontas de amor!” (ESPANCA, 1987, p. 246).

No poema “Oração de joelhos”, ou na sua variante “De joelhos”, essa blasfêmia torna-se explícita pela própria construção, que segue a fórmula das orações cristãs: “Bendita seja a mãe que te gerou!/ Bendito o leite que te fez crescer!/ Bendito o berço aonde te embalou/ A tua ama pra te adormecer!” (ESPANCA, 1987, pp. 84-85). Aqui, toda a natureza envolvente contribui para a divinização do ser amado. Há como que uma construção do divino em que, mais uma vez, o próprio deus (neste caso, o amado) faz parte de um todo e nunca existiria sem ele. O mesmo tom de blasfêmia, utilizando as fórmulas cristãs para expressar o amor a um homem, surge no conto “As orações de Soror Maria da Pureza”. Através da linguagem mística, Deus e o amado são um único ser:

Bendito sejas! Por ti, deixar-me-ia crucificar, o sangue das minhas chagas beijá-lo-ia, para resgatar os meus pecados. Não tenho medo da noite, meu Amor: a noite é que te traz no seu manto estrelado. (...) Tenho medo de blasfemar quando passam pelos meus lábios, como as contas dum rosário, as letras do teu nome; tenho medo de as não ungir com todo o fervor da minha devoção. (ESPANCA, 1987, p. 99)

Nos textos de Florbela, o amor é apresentado como uma comunhão – comunhão com Deus, com o ser amado, com o universo: “(...) Quem me quiser/ Há-de ser luz do sol em tardes quentes,/ (...) / Há-de ser seiva no botão repleto/ Voz no murmúrio do pequeno insecto,/ Vento que enfuna as velas sobre os mastros!...” (ESPANCA, 1987, p. 253). Este desejo de união não se limita, contudo, à questão amorosa. Há na poesia florbeliana uma profunda ânsia de dissolução do eu na harmonia universal: “Ah! Não ser mais do que o vago, o infinito!/ Ser pedaço de gelo, ser granito,/ Ser rugido de tigre na floresta!” (ESPANCA, 1987, p. 76); “Eu q’ria ser o Mar ingente e forte/ O mar enorme, a vastidão imensa...” (ESPANCA, 1987, p. 78); “Que Deus faça de mim, quando eu morrer,/ Quando eu partir para o País da Luz,/ A sombra

calma dum entardecer” (ESPANCA, 1987, p. 220). No entanto, e apesar de uma produção onde o panteísmo assume um papel fulcral, complexo e com várias configurações, Florbela apenas utiliza essa palavra num poema. “Panteísmo” é o título desse texto e nele a atitude presente e onnipresente em toda a obra é, finalmente, nomeada: “E de bruços na terra penso e cismo/ Que, neste meu ardente panteísmo/ Nos meus sentidos postos e absortos// Nas coisas luminosas deste mundo,/ A minha alma é o túmulo profundo/ Onde dormem, sorrindo, os deuses mortos” (ESPANCA, 1987, p. 207).

Em Florbela, o Panteísmo é cristão e pagão, espiritual e sensorial. Nele se unem o criador e a criatura, o amador e o amado, numa corrente de elos que prendem e libertam. Não é de uma corrente de dominação que se trata, uma corrente onde um dos elementos é superior ao outro e aprisiona o outro. A corrente de elos na produção florbeliana forma um círculo perfeito em que tudo está indissociavelmente ligado, em que tudo contribui para formar o todo. Deus é a sua criatura, a poetisa é a sua poesia, a mulher que ama é o ser amado. E vice-versa. Numa poesia onde se escuta “o coração das pedras a bater” (ESPANCA, 1987, p. 179), Florbela permite a proximidade com essa profunda e deslumbrante harmonia universal.

Bibliografia

- ABAGGNANO, Nicola, *Dicionário de Filosofia*, São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensão crítica a *Contos e Diário*, de Florbela Espanca; *Florbela Espanca - Fotobiografia*, de Rui Guedes; *Contos*, de Florbela Espanca, in *Revista Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 92, Jul., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca* (4 vols.), recolha, leitura e notas de Rui Guedes, prefácio de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.
- ESPANCA, Florbela, *Obras de Florbela Espanca*, vol. I, *Obra Poética*, int. e org. de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Presença, 2009.
- ESPANCA, Florbela, *Obras de Florbela Espanca*, vol. II, *Obra Poética*, int. e org. de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Presença, 2010.
- ESPANCA, Florbela, *Obras de Florbela Espanca*, vol. III, *Contos*, int. e org. de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Presença, 2011.
- MACHADO, Álvaro Manuel, Recensão crítica a *Obras de Florbela Espanca*, *Obra Poética* – vols. I e II, in *Revista Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 176, Jan-Abr., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- MACHADO, Guacira Marcondes; SILVA, Silvana Vieira da, A herança decadentista/simbolista de Florbela Espanca, in RICCI, Debora; SILVA, Fabio Mario da; APA, Livia; VILELA; Ana Luísa; RITA, Annabela (org.), *Repensar o Feminino em Contexto Lusófono e Italiano*, CLEPUL, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.
- OLDS, Marshall C., *Literary Symbolism*, in BRADSHAW, David e DETTMAR, Kevin J. H. (org.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2006.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, No trilho de um sítio incerto (prefácio), in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. I, *Poesia 1903-1917*, Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, De rastros, com asas – Evolução neo-romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca (prefácio), in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. II, *Poesia 1918-1930*, Lisboa, Dom Quixote, 1987.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *A água e o milhafre – Derrota passional e malogro do Eu absoluto na prosa literária de Florbela Espanca: dos contos ao diário*” (prefácio), in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. III, Contos, Lisboa, Dom Quixote, 1987.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *A Face Bela do Impulso Estranho* in ESPANCA, Florbela, *Obras de Florbela Espanca*, vol. I, Obra Poética, Lisboa, Presença, 2009.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *Os contos de Florbela* (introdução), in *Obras de Florbela Espanca*, vol. III, Contos, Lisboa, Presença, 2011.

QUILES, Ismael, Pantheism, in RAHNER, Karletall, *Sacramentum Mundi*, vol. 2, Barcelona, Herder, 1969.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1989.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1993.

Carla Campos Francisco

PEREIRA, JOSÉ CARLOS SEABRA

Nasceu no Luso, concelho da Mealhada, em 1949. Doutor pela Universidade de Poitiers (1983), onde foi leitor, e de Coimbra (2000), em que é professor da Faculdade de Letras, onde investiga e leciona nas áreas de Teoria Literária e Literatura Portuguesa Moderna, bem como de Estudos Camonianos e de Estudos Pessoaanos. É um dos maiores especialistas da literatura portuguesa entre finais do século XIX e inícios do século XX. A par da docência, é atualmente o Coordenador Científico do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e vice-director da *Revista Camoniana* (luso-brasileira) e membro do conselho editorial ou comissão científica de diversas revistas de estudos literários e culturais, vice-presidente do Círculo Literário **Agustina Bessa-Luís**, diretor nacional da Pastoral da Cultura, membro do Conselho Executivo da Fundação Inês de Castro, Conselho de Patronos da Fundação Arpad Szenes/Vieira da Silva, Conselho Editorial do grupo Babel e Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, presidente do Conselho Coordenador da Rota dos Escritores do Século XX da Região Centro e curador da Casa da Escrita. Para além da presidência dos jurados do Prémio Inês de Castro e do Prémio de Poesia António Quadros, tem integrado os júris do Prémio **Camões**, Grande Prémio Leya, Grande Prémio da Poesia, Grande Prémio do Romance e da Novela (ambos da Associação Portuguesa de Escritores). Recebeu, em 2014, o Prémio de Ensaio Jacinto do Prado Coelho e, em 2015, o Grande Prémio de Ensaio Eduardo Prado Coelho, reconhecendo o mérito de mais de duas centenas de ensaios, artigos, resenhas e verbetes em enciclopédias e dicionários literários, incidindo sobretudo na área da literatura portuguesa finissecular, neorromântica e modernista. Entre as suas publicações, destacam-se: *O Essencial sobre António Nobre* (2001), *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900 – 1925)*, *António Nobre – Projecto e Destino* (2000), os volumes VI e VII da *História Crítica da Literatura Portuguesa* (2002 e 2003), *Para um Ruben Global* (2005), *Aquilino – a escrita vital* (2014) ou *O Delta Literário de Macau* (2015). Redigiu a coleção de sínteses biobibliográficas "Para Conhecer..." (2005) sobre Afonso Lopes Vieira, Aquilino Ribeiro, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade, Fernando Namora, Miguel Torga e **Vergílio Ferreira**. Fez também estudos introdutórios a obras António Manuel Couto Viana, **Mário Beirão**, **Américo Durão**, Alberto Osório de Castro, Augusto Casimiro, José Valle de Figueiredo, **Vitorino Nemésio**, Gomes Leal, **Camilo Pessanha**, Augusto Gil ou Aires Torres. Tem ainda publicado edições críticas ou paracríticas de Obras Completas de Alberto de Oliveira, Gomes Leal, **Raul Brandão**, Manuel Laranjeira, Trindade Coelho e **Florbela Espanca**.

José Carlos Seabra Pereira tem escrito, com frequência, sobre a obra de Florbela Espanca, dentro do contexto dos seus estudos sobre literatura portuguesa dos finais do século XIX e inícios do século XX. Segundo Álvaro Manuel Machado, Seabra Pereira “tem publicado extraordinários ensaios de minuciosa e sistemática análise textual e histórico-cultural, sem por isso menosprezar a clareza interpretativa, uma sólida fundamentação teórica e uma imensidão de erudição” (MACHADO, 2011, p. 213). A sua atenção tem-se dirigido tanto para a obra **poética** como para a ficção. Além dos vários artigos sobre ela publicados, como “A águia e o milhafre (Derrota passional e malogro do EU absoluto na prosa literária de Florbela Espanca: dos contos ao diário)” (1985), “De rastros, com asas (Evolução neorromântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca)” na edição das *Obras Completas* organizadas por **Rui Guedes** e publicadas na Dom Quixote (1992), “A intransmissível presença” (1995), “Florbela Espanca”, in *Biblos* (1997), “Literatura de intuítos no tempo republicano” (2010), *Ser de desejo e desejo de ser em Florbela* (2011) ou “Do desejo de ser ao ser de desejo” (2014), publicou também, através da Editorial Presença, em três volumes, uma parte da obra da escritora (excluindo as **cartas** e o diário). As anteriores edições em que participou, organizadas por Rui Guedes, escrevendo os prefácios, não foram bem recebidas pelos especialistas. Vejam-se, por exemplo, as reflexões críticas de **Maria Lúcia Dal Farra**, que afirma que se trata de uma “publicação polémica” (DAL FARRA, 2002, p. 72) e aponta as falhas e os critérios discutíveis aplicados na organização: “Pergunto-me, em vista disto, qual foi o critério ético utilizado para se conhecer e respeitar a *vontade* da poetisa, cujo teor as suas obras publicadas em vida certamente indicam.” (DAL FARRA, 1986, p. 89). No entanto, ela própria o destaca do panorama da dita edição, aplaudindo “a escrita eficiente e minuciosamente académica de José Carlos Seabra Pereira, que pinça fenómenos de linguagem e os classifica com precisão, e que apresenta Florbela aos especialistas” (DAL FARRA, 1986, p. 87). Já a sua edição, publicada entre 2009 e 2011, foi bem recebida criticamente. É uma edição cuidada do ponto de vista editorial, como muitas outras, mas também do ponto de vista da crítica textual, o que não tem acontecido sempre, com uma rigorosa contextualização histórico-cultural. Além de uma introdução atenta e séria, inclui uma série de notas e de bibliografia, o que permite ler a poetisa de uma forma mais informada. Sobre esta edição, afirma Álvaro Manuel Machado que

no seu conjunto, o estudo, a todos os títulos admirável, de José Carlos Seabra Pereira, voltado mais para a poesia do que para o resto da obra (aliás, secundária), apesar de, por vezes, sobrevalorizar a “aura poética” de Florbela e a sua herança na modernidade, mantém sempre uma extrema lucidez teórico-crítica, consciente de que, para lá de mitos pessoais e de interpretações biografistas e psicologistas, o que permanece é o texto e a sua contextualidade histórico-cultural. (MACHADO, 2011, p. 215)

Os dois primeiros volumes desta nova edição incluem a poesia: o primeiro reúne os três livros de poesia por ela preparados para a publicação: *Livro de Mágoas* de 1919, *Livro de “Sóror Saudade”* de 1923 e *Charneca em Flor* de 1931; o segundo inclui a produção literária de *Trocando Olhares*, *Relíquias* e alguns poemas **esparso**s. O terceiro volume centra-se nos **contos** publicados em *As Máscaras do Destino* (1931) e *O Dominó Preto* (1982) e, em apêndice, quatro textos da juventude. No texto de abertura do primeiro volume, intitulado de “A Face Bela do Impulso Estranho”, o estudioso apresenta a obra poética de Florbela aproximando-a, por um lado, de **António Nobre**, de quem ela seria uma “parcial réplica feminina e voluntariosa” (PEREIRA, 2009, p. 11), e de outros autores com quem terá aprendido o seu ofício, como **Antero de Quental**, Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, **Mário de Sá-Carneiro** e Camões, e por outro realçando o seu carácter único, de poeta nunca “plenamente integrada num grupo com programa literário” (PEREIRA, 2009, p. 12), com dificuldades em encontrar editor e quase sem ressonância crítica. A sua “matriz neorromântica” (PEREIRA, 2009, p. 13), o seu gosto pela música e literatura, a intertextualidade, as relações entre “Florbela/autor empírico” e “Florbela/autor textual/sujeito lírico” são alguns dos assuntos que aborda para caracterizar a obra que convida a ler. Já no terceiro volume, em “Os contos de Florbela (introdução)”, refere que existem algumas afinidades dos contos com os poemas, sobretudo nos textos iniciais, uma vez que “essas narrativas, embora fluentes, parecem variantes estereotipadas das superiores realizações poéticas” (PEREIRA, 2011, p. 11). Neles, destaca a “mundividência fatalista”, o “imaginário do maravilhoso popular”, a “expectação amorosa do *Prince Charmant*”, o “impressionismo neorromântico”, a “estruturação reiterante do texto”, a “inexequibilidade do sonho”, a “fraseologia oral das personagens”, a “construção premonitória da narrativa” e a “estranhização da linguagem” (PEREIRA, 2011, pp. 12-21). A unir os diferentes géneros textuais da poetisa parece estar, na sua opinião, um “certo sentido da solenidade ritual da desgraça, que se abate sobre os humanos no silenciamento das vozes de mundo e no hieratismo dos gestos e movimentos” (PEREIRA, 2009, p. 23). Desta forma, José Carlos Seabra Pereira assume-se como um nome incontornável nos estudos florbelianos, pela edição textual e pelas publicações de abordagens teórico-críticas.

Bibliografia

- DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensão crítica a *Contos e Diário*, de Florbela Espanca; *Florbela Espanca - Fotobiografia*, de Rui Guedes; *Contos*, de Florbela Espanca, in *Revista Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 92, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 87-90.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela, a inconstitucional, in ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto*: (contos, cartas, diário), estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002, pp. 09-66.

ESPANCA, Florbela, *Obras de Florbela Espanca*, vol. I, introdução e organização de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Presença, 2009.

ESPANCA, Florbela, *Obras de Florbela Espanca*, vol. II, introdução e organização de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Presença, 2010.

ESPANCA, Florbela, *Obras de Florbela Espanca*, vol. III, introdução e organização de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Presença, 2011.

MACHADO, Álvaro Manuel, Recensão crítica a *Obras de Florbela Espanca - Obra Poética* – vols. I e II, in *Revista Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 176, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 213-215.

PEREIRA, José Carlos Seabra, A Face Bela do Impulso Estranho, in ESPANCA, Florbela, *Obras de Florbela Espanca*, vol. I, Lisboa, Presença, 2009, pp. 11-49.

PEREIRA, José Carlos Seabra, Os contos de Florbela (introdução), in *Obras de Florbela Espanca*, vol. III, Lisboa, Presença, 2011, pp. 11-22.

Tiago Aires

PESSANHA, CAMILO

Camilo de Almeida Pessanha nasce em 07 de setembro de 1867, em Coimbra. Filho de Francisco de Almeida Pessanha, estudante de Direito, e de Maria do Espírito Santo Duarte Nunes Pereira, empregada da casa. Após concluir os estudos em 1884, ingressa na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra. No mesmo ano é reconhecido oficialmente como filho por Francisco de Almeida Pessanha. Em 1887, surgem as primeiras publicações esparsas de seus poemas no jornal *Gazeta de Coimbra*. Apesar de interromper os estudos por questões de saúde, estes são concluídos em 1891. Depois de cogitar iniciar uma carreira na África e buscar oportunidades além-mar, é aprovado em concurso público para lecionar no recém-criado *Liceu*, em Macau, em 1893. Sua permanência no exterior é intercalada por viagens para **Portugal** devido a licenças em função da saúde, que ocorrem nos períodos de 22 de julho e 21 de novembro de 1896, 26 de agosto de 1899 e 24 de agosto 1900 e entre os anos de 1905 e 1909.

Entre suas atividades oficiais e culturais, pode-se destacar a tradução de oito poemas chineses publicados em um jornal de Macau, 1914. Organiza uma exposição de sua coleção de arte chinesa no Museu no Palácio do Governo de Macau, em fevereiro de 1915. Durante sua atuação em Macau, seu estilo de vida provoca controvérsia na sociedade portuguesa local devido ao relacionamento em concubinato que estabelece com Lei Ngoi Long e ao uso do ópio. Nasce seu filho em 1986, que só é oficialmente reconhecido em 1900, e com quem tem uma relação conflituosa.

Em função de uma licença-prêmio em 1915, parte para Portugal, ocasião em que estabelece convivência com Ana Castro Osório e Carlos Amaro Osório, personagens importantes para a futura publicação oficial do poeta. Desde os anos de 1945, novas edições de *Clepsidra* foram editadas na tentativa de sanar algumas omissões da primeira edição. Regressa para Macau em 1916 e publica 15 poemas na revista *Centauro*. No ano de 1920, que surge a publicação oficial da coletânea dos poemas *Clepsidra* pela Editora Lusitânia, sob a supervisão de Ana Castro Osório. Além da publicação, participa da fundação do Instituto de Macau, que tinha a finalidade de estudar a presença portuguesa no Oriente. Em 1925, exerce o cargo de reitor substituto e devido a problemas de saúde entra em licença médica em setembro do mesmo ano. Falece em 1º de março de 1926, em casa, em decorrência de uma tuberculose pulmonar, sendo enterrado no dia seguinte no Cemitério de São Miguel.

Para além de dados precisos, a biografia de Camilo Pessanha é permeada por fatos não comprovados que adquirem uma dimensão de narrativas lendárias e anedóticas. Ao registro dessa biografia repleta de imprecisões, se

associa uma produção literária relevante, mas de publicação pouco extensa e esparsa. De acordo com Paulo Franchetti, a produção literária de Camilo Pessanha pode ser distribuída em quatro grupos: poemas, prosa ficcional, prosa reflexiva e traduções.

Clepsidra faz parte desse primeiro grupo de produções poéticas e cabe a ela o maior destaque e relevância. Dentre esses tantos lapsos, a organização da primeira publicação de *Clepsidra* é permeada de indeterminações. *Clepsidra*, de 1920, formado por cerca de metade de uma centena de poemas, assinalam o lugar de destaque de Camilo Pessanha na literatura portuguesa e no panteão do **Simbolismo** português. De acordo com a **fortuna crítica**, a sequência dos poemas sem a supervisão do autor e contando com demasiada interferência do editor comprometem a concepção da obra, e, consequentemente, sua leitura e recepção. A partir de 1945, a obra do autor foi recuperada e reorganizada, considerando as indicações autorais e novas contribuições da fortuna crítica em torno dos manuscritos e da biografia do poeta.

O título do volume revela suas diretrizes que se orientam em torno das metáforas de um fluxo de água e de tempo que se propagam ao longo dos textos poéticos. A **poética** flutuante deixa-se perceber no processo de escritura, marcado pela transmutação dos poemas através de inúmeras intervenções e versões do autor mesmo após impressão. Essas modificações vão desde mudanças superficiais até interversões mais significativas e profundas.

No que diz respeito à temática, em consonância com os valores da estética simbolista, as imagens em torno da água, do nada e da **dor**, de maneira desapaixonada e pouco sentimental, é a tônica do universo poético. As metáforas da água oscilam entre cenários evanescente e melancólicos das paisagens simbolistas. Essa água que submerge o eu poético se dissemina através da **melancolia** e esvaziamento da existência, aliada a uma racionalidade irônica de uma consciência que avalia e reflete sobre a tragédia da existência, por meio de uma contenção formal e da economia de meios. O arrebatamento do eu poético é controlado pelo desalento pela percepção de tragédias e angústias já decorridos no passado, vivenciados por um eu poético em vias de aniquilamento (Cf. PERRONE-MOISÉS, 2000).

Em decorrência dessas escolhas estéticas, Camilo Pessanha se torna uma figura emblemática do Simbolismo na literatura portuguesa. O caráter peculiar de sua produção fez com que o autor fosse reconhecido por poetas como, por exemplo, **Fernando Pessoa** e **Mário de Sá-Carneiro**, reconhecendo ambos sua contribuição para uma concepção moderna do fazer poético. Dentre as soluções formais da poética de Pessanha, pode-se observar a concisão epigráfica, e a supressão de elementos de ligação entre os sintagmas, breves e nominais, fazendo com que os textos sejam poemas

econômicas e densos, de uma consciência que observa o caos com um olhar reflexivo e desapaixonado. Essas características são perceptíveis desde o primeiro poema da coletânea.

Desde o primeiro poema de *Clepsidra*, pode-se observar a temática do exílio, a perda de seu país, seja espiritual ou real. A alma exilada deseja ser absorvida pela terra e se dissolver e dissipar. O exílio, o langor, subtração à dor e persistência e desistência do desejo pertencem a dicção do autor. De acordo, com Álvaro Cardoso Gomes, Camilo Pessanha é um legítimo herdeiro de **Paul Verlaine**:

Assim, de um lado, Pessanha é o legítimo herdeiro de Verlaine, com seus versos musicais que exploram as íntimas (...). Mas de outro lado, Camilo Pessanha é também o poeta que expressa o sofrimento frente à brevidade da vida, a incapacidade do homem captar o que quer que seja da realidade circundante (...). Poeta refinado, manifestando em sua poesia sentimento de uma dor cósmica, Camilo Pessanha soube dar com imensa força à palavra, explorada em todas em suas nuances. (GOMES, 1994, pp. 44-47)

A importância da musicalidade do modelo verlainiano é evocado para indicar a relação entre os dois poetas. Aproximação entre Camilo Pessanha e Verlaine pelo viés da sugestão, no ritmo e nas formas. A interlocução entre as obras dos dois poetas é justificável, mas não deve ser precipitado. Para Anna Balakian (1985), a musicalidade de Verlaine se dá, sobretudo, pela repetição e pelo apelo musical, expressão, sílaba, que traz ao verso. Melodia e jogos de repetições, pele cadência, assonâncias e aliteraões. Pessanha: estranhamento fragmentário e melódico.

A vertente do Simbolismo atribuída a Camilo Pessanha é usualmente relacionada a Paul Verlaine. Essa sintonia fez com que fosse atribuída ao poeta o epíteto de “Verlaine português”. Considerando as ressalvas de tal denominação, é pelo caminho traçado por Verlaine que **Florbelia Espanca** e Camilo Pessanha se encontram.

Com uma produção que surge na encruzilhada de diversas manifestações estéticas, Florbelia Espanca dialoga com o Simbolismo e com a produção de Camilo Pessanha. Cronologicamente, Florbelia está deslocada do simbolismo *strictu sensu*. No entanto, as emanações da estética com suas ramificações alcançam a produção da poética para além das determinações temporais:

Poetisa de linhagem dos grandes torturados da época do simbolismo (Antônio Nobre, Camilo Pessanha, Mario de Sá-Carneiro), Florbelia apareceu tardiamente, pois na altura de 1920 chegava ao fim a geração a que se filiara; e só depois de sua morte começou a crítica mais autorizada (Jorge do Sena, José Régio) a valorizá-la como uma das maiores figuras da poesia portuguesa. (AMORA, 2002, p. 28)

Florbelia Espanca se conecta com a obra de Camilo Pessanha pelas temáticas de cariz pessimista, na interioridade do desejo não realizado e na configuração poética da dor. Assim como em Pessanha, o eu poético

florbeliano flutua sem chão e sem porto, perdido num exílio simbólico. As águas e, muitas vezes, o mar se apresentam como o espaço da ausência e das projeções do nada para os sujeitos, espaço mutável, flutuante e vazio, no qual o “eu” submerge na imensidão, desterrados da pátria e de si mesmos.

Algumas dessas soluções formais têm um lugar de destaque para a produção de Camilo Pessanha: a renúncia do descritivismo e a sonoridade com papel relevante, a descontinuidade sintática que perturba a progressão temática óbvia e convencional, a repetição de versos e sintagmas imprimem um caráter relacionado aos valores estéticos do simbolismo. Nesse contexto, figuras de efeito sonoro evocam um estado de espírito que nunca pode ser completamente traduzido pela linguagem poética – “Eu vi a luz em um país perdido./ A minha alma é lânguida e inerme./ Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!/ No chão sumir-se como faz um verme...” (PESSANHA, 2009). O poema que abre o *Clepsidra*, intitulado “Inscrição”, se mostra como epígrafe do texto. Essa inscrição do Eu se complementa como as interjeições que revelam um entusiasmo da dissolução, contraditoriamente. A dissolução do eu que se imprime tão diretamente e explicitamente no verso, proclama e clama por sua dissolução no nada e no vazio absorvido pelo solo.

O primeiro poema do *Livro de Mágoas* (1919), de Florbela Espanca, funciona como uma inscrição do volume. O poema, “Este livro...”, uma espécie de anúncio das tantas mágoas evocadas na obra, tem uma relação metalinguística e referencial visível no dêitico, presente no título e retomado em outros versos do poema: no lugar de uma descrição do eu, propriamente dita, trata-se uma tentativa explícita de diálogo com os leitores que partilham com o eu lírico o desalento: “Este livro é de mágoas. Desgraçados/ Que no mundo passais, chorai ao lê-lo! Somente a vossa dor de Torturados/ Pode, talvez, senti-lo... e compreendê-lo// Este livro é para vós, Abençoados” (ESPANCA, 1996, p. 131). O soneto, portanto, apresenta elementos que se relacionam com o Simbolismo, do ponto de vista do campo semântico, como deixa entrever as palavras em maiúsculas, os motivos do poema e da obra: Desgraçados, Torturados, Abençoados, Desventurados, Mágoas, Dores, Ansiedade, Névoas, Saudades e Dor.

A maior aproximação de Florbela Espanca com o Simbolismo vem, sobretudo, via **Eugénio de Castro** e **António Nobre**. Conforme dito, as relações intercambiadas e as correlações com Camilo Pessanha se dão através de uma influência em comum para o Simbolismo português: Paul Verlaine. Desse modo, a relação com a literatura francesa para Florbela Espanca ocorre desde as traduções de poemas de Verlaine, como, por exemplo, o “XVII” (*N’est-ce pas?*), da obra *La bonne chanson* (1870). Florbela revela sua familiaridade com a língua francesa e sua literatura perceptível nas suas consultas na Biblioteca Pública de **Évora** e suas traduções de romances da língua francesa para a portuguesa.

Por fim, o rigor formal, rimas e paisagens crepusculares, ambiguidade e perspectivas pessimistas da existência, linhas de força da poética camiliana, não passam ao largo da produção florbeliana. Assim, não é temerário afirmar que as soluções literárias manejadas por Pessanha perpassam a obra de Florbela.

Bibliografia

- AMORA, Antonio Soares, *O Simbolismo*, São Paulo, Rio de Janeiro, DIFEL, 2002.
- BALAKIANN, Anna. *O Simbolismo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1985.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- GOMES, Álvaro Cardoso, *O Simbolismo*, São Paulo, Ática, 1994.
- MATANGRANO, Bruno Anselmo, *Camilo Pessanha: o “Verlaine português” à luz de Mallarmé*, dissertação, São Paulo, USP, 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, Camilo Pessanha e as miragens do nada, in *Inútil poesia e outros ensaios breves*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- PESSANHA, Camilo, *Clepsidra*, organização, apresentação e notas Paulo Franchetti, São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.
- SILVA, Fabio Mario da, Florbela leitora de Verlaine, Releitura do *Livro de Mágoas* 100 anos após a sua publicação, in *100 anos do Livro de Mágoas - Releituras da obra de Florbela Espanca*, Natal, Sol Negro Edições, 2021.

Valquíria Maria Cavalcante de Moura

PERSONAGENS DA FICÇÃO FLORBELIANA

Toda a escrita de **Florbela Espanca** se apresenta prenhe de teatralidade, segundo **Renata Soares Junqueira**. Logo, as personagens por ela criadas não se furtam a essa representação. Usam máscaras, vestem-se de dominó, escondem facetas, à volta delas há uma aura de mistério. Em quase todos os **contos** de **O Dominó Preto**, as personagens são tomadas por uma paixão avassaladora. Os modelos femininos construídos por Florbela chamam a atenção pela sua dualidade arquetípica: oscilando entre a mulher angélica e a diabólica:

A musa romântica, a virgem e espectral, mesmo que para reivindicar seu desejo, tão desprezado pelos românticos, é a protagonista de, por exemplo, “A Morta” e “As orações de Sórora Maria da Pureza”; a mãe, identificada também com a Grande Deusa pagã, é a mulher descendente da Virgem Maria, a mãe do Cristo, em “A paixão de Manuel Garcia”; e a mulher tentadora, a Eva, a maldição do dândi, aparece em forma de assombração que retorna ao mundo dos vivos para aterrorizar os homens, em “O sobrenatural”. (CARVALHO, 2014)

Estes personagens-arquétipos estão presentes nos contos de **As Máscaras do Destino**, mas destacam-se semelhantes bipolaridades nos contos de **O Dominó Preto**, uma vez que as mesmas características dúbias também se fazem presentes nas personagens deste livro. Assumindo o pensamento de **Natália Correia**, **Maria Lúcia Dal Farra** reforça essa ideia ao afirmar que: “a irmã sedutora, a virgem, a impossível, a voluptuosa, a panteísta, a amiga, a desencantada da vida, a sórora, a Princesa Desalento, a deusa, a Infanta do Oriente, a Castelã da Tristeza, a mãe, a erótica” (DAL FARRA, 2012), dentre outras figuras que podem representar arquétipos e múltiplas facetas femininas, repetem estes padrões femininos, quase todos personificados na protagonista do conto “À Margem dum Soneto”. Assim, Dal Farra mostra que, na figura da personagem principal, “o arquétipo de mulher fica ali, inteiro, oferecendo todos os seus sortilégios e as imagens passeiam entre Diana, a caçadora, Vênus, a sedutora, Juno, a mãe, sem, entretanto, se decidir por uma só” (DAL FARRA, 2012). O viés do arquétipo **feminino** representa a própria mitificação de Florbela, que em quase todos os seus autorretratos privilegia esta oposição, por vezes como antítese, outras como oxímoro. Segundo Fabio Mario da Silva:

Florbela Espanca, no seu *Diário do Último Ano*, mostra-se, em muitas passagens, como quem procura desvendar um autorretrato mais íntimo da sua “alma” feminina. Ela descreve-se como a “endiabrada bela”, “a trouxa de farrapos”, “a Napoleão de saias” e a “princesinha”. São exatamente essas múltiplas formas do feminino que se encontram nos contos de **O Dominó Preto**. As personagens femininas ou são as protagonistas, como

Cristina do conto “Amor de Outrora”, ou condicionam totalmente as ações dos personagens masculinos, como a costureira de teatro que arrebatou o coração de Joaquim, em “O dominó preto”. São contos que, além de guardarem um certo sentido autobiográfico e intimista, implicam a necessidade de orquestrar o papel dos gêneros na sociedade, sendo essa teatralidade de Florbela, nas palavras de Natália Correia, “a interpretação genial do mistério do feminino”. (SILVA, 2010)

Em “Mulher de Perdição” encontra-se Helena, a mulher anjo, e Reine Dupré, a mulher diabo. Dupré “tinha um não sei o quê de diabólico” (ESPANCA, 2000) e é comparada a Salomé: “Reine... Salomé... Passou a mão pelos olhos” (ESPANCA, 2000). Conforme **José Carlos Seabra Pereira**, “Salomé é a figura feminina que mais atraiu a sensibilidade místico-erótica dos decadentistas” (PEREIRA, 1975). Ainda segundo Junqueira, “Reine Dupré, a dançarina sedutora, é apenas a primeira figuração de Salomé” (JUNQUEIRA, 2003). Ela identifica tal arquétipo na protagonista de “A Margem dum Soneto”. A figura de Salomé foi um dos grandes mitos, na produção artística finissecular dos anos 1800, sendo fonte de inspiração para pintores, poetas e músicos do final do século XIX. Ela foi uma das figuras centrais do **Simbolismo/Decadentismo** francês. Salomé ganhou, com o Decadentismo, contornos demoníacos que, aos poucos, a transformaram na imagem da fêmea misteriosa, cruel e capaz de “ilustrar a sinuosa tensão com que o corpo semeador do desejo é levado a fazer-se também como corpo semeador do desastre” (COUTINHO, 2002).

No texto de Florbela, “Salomé Dupré” desperta em João Eduardo uma paixão avassaladora. A bailarina felinamente, em “voluptuosas danças”, o envolve em “círculos dantescos”, provocando seu **corpo** em “leves arabescos” a atração sexual. Há um diálogo de temperatura erótica entre as atitudes da personagem do conto e as do eu lírico do soneto “Volúpia”, presente em **Charneca em Flor**. Dessa maneira, a apropriação vocabular dos versos dá contorno a dança sensual executada pela protagonista. O contraste entre a pele branca e os cabelos escuros, a boca vermelha e os olhos esverdeados de Ofélia eram capazes de levar qualquer homem à perdição. A imagem de Reine é ambígua e assinala o ecletismo de sua personalidade: “não era a misteriosa dama, nem a Salomé” (ESPANCA, 2000). Ela possuía distintas máscaras: a de mulher fatal e a de mulher comum. Inclusive, o narrador a descreve com “olhos de Ofélia”, sugerindo a faceta de *femme fragili*. As personagens, por vezes, revelam-se indiretamente por meio de descrições externas, a exemplo de Reine Dupré, cujo chapéu não permite que se conheça o seu rosto, dando um ar de mistério à protagonista. Ela aparece com uma beleza quase oculta, na qual só se entrevê a boca, entre a pureza da rosa branca e a sensualidade da cor vermelha do sangue, a beleza de Dupré não é capturada na totalidade, é quase irreal. Dupré, a poetisa e a romancista, do conto “A Margem dum Soneto”, são artistas e tipificam Salomé e Lilith. São

capazes de desvirtuar os homens ou levá-los à loucura. As características dessas personagens demonstram como era vista a mulher que vivia das artes, à época de Florbela. As mulheres criadas por Florbela, de certa forma, são a projeção da multiplicidade da própria Florbela Espanca e representam as diversas mulheres existentes na sociedade:

Desde o primeiro conto, Florbela Espanca descreve um tipo de mulher – a mulher tal como ela a via na sociedade em que estava inserida. Era a mulher tradicional – banal, vazia de espírito, objeto sensual – que atraía, que seduzia somente pela beleza ou pela elegância. Expressões como “a orgia de uma tarde de compras”, “inconsciência das mães”, “nem todas as mulheres servem para esposa” evidenciam a mordacidade de Florbela em relação à mulher que vivia ao seu lado todos os dias. (BERNARDINO, 1982)

Portando, a poetisa calipolense se autoficcionaliza, através de suas narrativas, criando uma persona literária projetada nas figuras femininas presentes na contística de *O Dominó Preto*, cuja mulher exerce um papel fundamental na trama. Já no livro *As Máscaras do Destino*, dedicada ao irmão **Apeles Espanca**, as personagens femininas são *femme fragili* e as masculinas representam Apeles. Nesta obra, vê-se o percurso de Apeles e a projeção de Florbela, principalmente nos contos “O Aviador”, “A Morta” e “O Inventor”. O inventor era sempre um insatisfeito, mesmo realizando seus sonhos. Vive na eterna busca de plenitude. Quando consegue realizar o sonho, se frustra. Substitui o sonho antigo por outro que fatalmente o frustrará também. Esse inventor sugere uma projeção da própria Florbela que, na sua ânsia de infinito, nunca estava satisfeita: “toda a vida de Florbela é uma permanente reivindicação. Nada lhe basta, nada a satisfaz” (BESSA-LUÍS, 1979). Por se acreditar criada para altos destinos, a insatisfação na poetisa era o motor para novas buscas. Em “A Paixão de Manuel Garcia”, o protagonista suicida-se para fugir da situação sufocante em que se encontrava ao descobrir que seu grande **amor**, Maria Del Pilar, ia casar-se. Narrativa com características das estéticas romântica e trovadoresca, desde a demonstração clara do espacismo, fuga da tristeza através da **morte**, assim como a devoção pela mulher amada, inatigível, fidalga e comprometida. Observa-se também projetada a figura de Apeles: “Manuel Garcia era um rapagão! Alto, moreno, ombros largos (...) no arcabouço daquele operário inculto e simples, vivia a alma dum poeta romântico” (ESPANCA, 2000). O protagonista construiu uma vida paralela, ilusória, amando em segredo Maria Del Pilar, filha de uma nobre espanhola e dum fidalgo português. Esse foi seu calvário. Manuel amou em silêncio e nele buscou refúgio. Florbela Espanca, num esforço repetido para se escrever e reescrever a mesma história, traz, no conto, a morte como redentora para quem amarga as dores do coração. Manuel Garcia, assim como o eu lírico do poema “Castelã da Tristeza” – “Altiva e couraçada de desdém,/ vivo sozinho em seu castelo: a Dor” (ESPANCA, 2000) –, num ato de coragem, chama o abraço da “Senhora Dona Morte”.

Manuel Garcia pode ser comparado a Joaquim, de “O Dominó Preto”, porém as Marias, personagens das narrativas, são bem distintas. Os protagonistas são levados à morte por devotar tão grande amor às “suas” Marias. No entanto, Maria Del Pilar desconhecia o amante e sua devoção: “E em tantos, tantos anos, nunca a loira fidalguinha olhara para ele. Não, ele não se lembrava de um só olhar” (ESPANCA, 2000). Já Maria, a costureira do **teatro**, deu a Joaquim esperanças, este acreditou na possibilidade de vivenciar tão grande sonho, mas, ao acordar para a realidade, não suportou e sucumbiu. N’*As Máscaras do Destino*, as personagens femininas vivem em função dos seus mortos queridos e, em algumas narrativas, as masculinas morrem por amor. Conforme Renata Junqueira, “os mortos são figuras reais, os vivos são como *figuras de pedra* que se deixam paralisar pelas lembranças dos mortos” (JUNQUEIRA, 2015, grifos da autora). Para Fabio Mario da Silva, “revelar as facetas femininas, desnudar o semblante da mulher, recriar-se na frente dum espelho na procura do duplo são os vários estratagemas que Florbela Espanca tece ao longo de toda a sua obra” (SILVA, 2015).

Em todos os contos da coletânea de *O Dominó Preto*, as mulheres são fatais, diferente das personagens femininas de *As Máscaras do Destino*, que são frágeis. Somente em “O Sobrenatural”, a personagem feminina é *femme fatale*. Neste conto, o último de *As Máscaras do Destino*, a personagem Mário Menezes tem características físicas semelhantes a Manuel Garcia, que, por sua vez, se assemelha ao noivo de Lídia Vasconcelos, de “Os Mortos não Voltam”: belo, moreno, forte, olhos claros, cheios de profundidade e de doçura. Todos projetando o homenageado da obra. Já a Gatita Blanca, mulher culta e intrigante, falava três idiomas fluentemente: francês, inglês e espanhol. Nas vestimentas, se assemelha a Lídia Vasconcelos e à Morta, sempre vestida de seda branca, mas se distancia destas personagens na atitude: a Gatita é sensual, misteriosa e sombria. A personagem parece assumir várias máscaras, encontrar-se num lugar que não seria seu de origem, atuando em diferentes papéis. Uma extemporânea, estrangeira em seu próprio tempo e espaço, para retomar as palavras de Chris Gerry, referidas à Florbela Espanca.

Bibliografia

- BERNARDINO, Teresa, A crítica Social em Florbela Espanca, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 1982, p. 07.
BESSA-LUÍS, Agustina, Prefácio, in ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, 2 ed., Amadora, Bertrand Editora, 1979, pp. 09-25.
BESSA-LUÍS, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
CARVALHO, Aline Alves de, Uma brisa heteronímica nos contos de Florbela Espanca, in *Callipole* – Revista de Cultura, n. 21, Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2014, pp. 19-30.
COUTINHO, Luiz Edmundo Boucas, Gonzaga Duque e as molduras do idioleto decadentista, in COUTINHO, Luiz Edmundo Boucas (org.), *Arte e Artifício: Manobras de fim-de-século*, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da UFRJ, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela, a institucional, in ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconserto* (conto, cartas, diário), São Paulo, Iluminuras, 2012, pp. 11-77.

ESPANCA, Florbela, *Contos e Diário*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora Unesp, 2003.

JUNQUEIRA, Renata Soares, Da prosa de Florbela e suas figuras de pedra ou Sob o olhar de Medusa, in, ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, organização, fixação crítica dos textos, e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2015, pp. 66-88.

PEREIRA, José Carlos Seabra, Introdução ao estudo do decadentismo e do simbolismo em Portugal, in PEREIRA, José Carlos Seabra, *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975.

SILVA, Fabio Mario, Introdução: O Dominó Preto: as múltiplas faces do feminino, in ESPANCA, Florbela, *O Dominó Preto*, São Paulo, Martin Claret, 2010, pp. 07-12.

SILVA, Fabio Mario da, A “Gatita Blanca” de Florbela, in *Odisseia*, n. 15, Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015, pp. 113-119.

Andreia Andrade

PESSOA, FERNANDO

Fernando António Nogueira Pessoa nasce a 13 de junho de 1888, dia de Santo António, num prédio em frente do **teatro** de São Carlos, em **Lisboa**. É o primeiro filho de Maria Madalena Nogueira e de Joaquim Pessoa, um funcionário público e crítico musical que morre aos 43 anos. A mãe volta a casar com João Miguel Rosa, cônsul português na colónia inglesa de Natal, e, em janeiro de 1896, Fernando viaja com a mãe para Durban, onde faz toda a sua educação escolar. Regressa a Lisboa em 1905 e matricula-se no Curso Superior de Letras, na variante para as carreiras consular e diplomática, que pouco ou nada frequenta. Cria então Alexander Search, um pré-heterónimo nascido em Lisboa, herdeiro de um outro, Charles Robert Anon, que é o autor suposto de uma obra poética em inglês iniciada em 1903. De resto, só no final dessa década Fernando Pessoa começa a escrever poemas em português.

Em 1912 publica três artigos em *A Águia*, órgão da associação cívica republicana Renascença Portuguesa, a que pertence, intitulados “A Nova Poesia Portuguesa”, onde anuncia nada menos “o próximo aparecer do supra-Camões”. Também conhece **Mário de Sá-Carneiro**, iniciando com ele uma troca de **cartas** que se torna essencial para a criação e desenvolvimento daqueles que são os ismos de referência do **Modernismo** português: Paulismo, Interseccionismo, Sensacionismo. O aparecimento da poesia dos heterónimos é, enfim, uma lenta explosão que tem lugar entre março e junho de 1914: sucedem-se os poemas de Alberto Caeiro, um “poeta bucólico de espécie complicada”, e os dos seus dois discípulos, entre si antagonistas, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. É uma transformação decisiva, que vem culminar um longo período de gestação e dá início à fase de maturidade da sua literatura.

Em 1915 saem os dois números de *Orpheu*, em 25 de março e 28 de junho, que Pessoa dirige com Sá-Carneiro e que provocam indignação e escárnio públicos. Aí apresenta a peça *O Marinheiro* e os poemas de *Chuva Oblíqua* assinados com o seu nome, e ainda, por Álvaro de Campos, o *Opiário*, mais as grandes *Ode Triunfal* e *Ode Marítima*. Em 1918, publica dois folhetos com poemas em inglês, *Antinous* e *35 Sonnets*, e em 1921 cria uma editora, Olisipo, onde publica *English Poems I-II* (“Antinous” mais “Inscriptions”) e *English Poems III* (“Epithalamium”). Destes últimos folhetos, pensados talvez para uma distribuição inglesa que não chega a acontecer, e como escreverá mais tarde, só as *Inscriptions* “são consentâneas com a decência normal”. A mesma Olisipo publica em 1922 a 2.^a edição do livro *Canções* de **António Botto**, e, em 1923, um folheto de Raul Leal, *Sodoma Divinizada*, em defesa do mesmo Botto, que fora atacado por expor um desejo homoerótico. Pessoa, aliás, tem

sempre uma posição activa em defesa do direito à liberdade individual. Depois, entre 1924 e 1925, funda a revista *Athena*, que chega aos cinco números, e onde dá a conhecer aos leitores, pela primeira vez, várias dezenas de poemas escolhidos de Ricardo Reis e de Alberto Caeiro. Entretanto, um grupo de poetas e críticos começa a publicar em 1927 a revista *Presença*, que é o órgão da geração nova, e em cujas páginas se hão-de revelar muitos poemas e prosas de Pessoa. Por exemplo, do *Livro do Desassossego* narrado e protagonizado por Bernardo Soares (definido como um “semi-heterónimo”), que é uma “autobiografia sem factos” escrita numa prosa ficcional muito singular. Outro momento significativo para a história de Pessoa é a publicação por Pierre Hourcade, em 1933, na revista francesa *Cahiers Du Sud*, da tradução de cinco poemas seus, acompanhada de uma nota introdutória escrita pelo mesmo, e em que é enfatizado o desdobramento heteronímico. Assim começa a sua difusão internacional, que vai sempre em crescendo. O seu único livro de poemas, *Mensagem*, é publicado, finalmente, a 1º de dezembro de 1934, ganhando um prémio oficial (e tornando-se um livro poética e politicamente marcantes). Morre a 30 de novembro de 1935, em Lisboa.

Agora, se aproximarmos Pessoa da sua contemporânea **Florbela Espanca**, igualmente caracterizada pela forte comunicabilidade que é própria da grande poesia, ressaltam as diferenças. As suas noções de arte logo parecem incompatíveis. Os ideais de Florbela lembram o século XIX, o Romantismo e as formas tradicionais de composição, enquanto Pessoa se abre aos ventos da Vanguarda e aposta na reformulação radical de categorias tão basilares como a de autor e a de género. Na verdade, o que resulta da sua aproximação é a consciência de quão distintas são as formas vivas da poesia – naquele momento vibrante da literatura e da arte portuguesas cuja dominante é o Modernismo. Na verdade, modernidade ou tradição não são sequer valores poéticos em si mesmos, e correspondem a modos de alta poesia. Podem, inclusive, coincidir no mesmo poeta, como se não houvesse diferença, como nos casos de Mário de Sá-Carneiro, Ângelo de Lima – ou Florbela.

Por outro lado, está presente em Florbela a temática do eu, que é central para o Modernismo e, sobretudo, para Sá-Carneiro e Pessoa. Encontramos uma proliferação de imagens de poeta: ela é “a irmã, a sedutora, a impossível, a voluptuosa, a panteísta, a amiga, a sóror, a pária, a Princesa Desalento, a deusa, a Infanta do Oriente, a Castelã da Tristeza, a Princesa Encantada” (DAL FARRA, 2015, p. 121). Ela sofre, como se lê num soneto célebre, “Loucura”, de um “pavoroso e atroz mal”: o de trazer “tantas almas” a rir dentro da sua. Tal instabilidade não afecta, porém, a sua identidade – que, apesar das variações, permanece nítida e bem colocada, com um timbre inconfundível. Há na poesia de Florbela uma sensibilidade aguda aos impulsos do coração e do desejo, e um fulgor de vitalidade que transporta a grande

fluidez dos seus versos. Ela formula um desejo que parece, não um substantivo, mas um verbo: é como um desejo-gesto que põe em circulação uma energia imparável. Nesse movimento, acaba por estar implicada a própria flutuação das imagens de poeta ou das “almas”, pois a mudança e o cambiante são-lhe inerentes. Já o caso de Pessoa não é bem o de uma multiplicação (ou, se se preferir, o de uma divisão) do sujeito, de uma dispersão no ar, ou de uma refração na água, que resultariam da acção poética e da entropia libidinal. Nele, a questão atinge o plano da identidade: há um eclodir de figuras, de vozes, que vão ocupar diferentes posições num tabuleiro ou num palco, sendo que a voz do autor “verdadeiro” (“ortónimo”) ocupa também aí o seu lugar. A identidade torna-se contraditória, isto é, dramática. Pessoa não cria autores fictícios que são projecções da sua identidade, ou que revelam aspectos diferentes dela, mas torna a sua própria identidade uma ficção, e vice-versa. Assim, por detrás das várias imagens de Florbela há um foco que, em última instância, as unifica, ao passo que, no “drama em gente” de Pessoa, toda a identidade se perde numa sucessão de máscaras sem rosto. Mas Pessoa é caso único...

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, De Florbela para Pessoa, com amor, in *Pessoa Plural*: 7 (P./ Spring), 2015, pp. 116-131.

Fernando Cabral Martins

PINTURA

“What’s in a name?” – À interrogação de Shakespeare em *Romeo and Juliet*, **Florbela Espanca** poderia responder com uma recomposição do seu nome, tentando, talvez, libertar-se da insatisfação permanente que causam “as coisas” do mundo, sentir comum a muitos artistas. Baptizada Flor Bela, cingiu ainda mais a **natureza** à beleza, somando um sentido transcendente: Florbela d’Alma. Possivelmente, por querer da vida a liberdade que a arte dá, viveu com nome de género de pintura – pintura de flor, flor pintada, Natureza-morta. Correram nos seus genes construções de um olhar: seu pai **João Maria Espanca** herdou o ofício manual de sapateiro, dedicando-se mais tarde ao comércio de antiguidades. Foi desenhador, pintor, fotógrafo, proprietário da *Photo Calypolense* e projeccionista de **cinema**, cruzando **Portugal** nessas exposições de filmes através do seu vitascope de Edison. O seu adorado irmão, **Apeles**, além da carreira na Marinha, também desenhava, pintava e ilustrava. Em carta datada em 10 de março de 1922, tempo de concepção do **Livro de “Sóror Saudade”**, Florbela fez um apelo a Apeles: “Vai por aí gatafunhando a capa nas horas vagas, sim!” (ESPANCA *apud* DAL FARRA, 2002). Seu primo **Túlio Espanca**, também desenhava e com enorme determinação tornou-se um reconhecido historiador de arte. Em missiva ao pai em 06 de novembro de 1929, ocupou-se do apelido: “Tenho muito orgulho no meu nome: fizemo-lo nós! Tu és um artista, o irmão era o que era, foi alguém, e eu tenho igualmente a consciência de que alguma coisa valho. O Nome Espanca fica e é qualquer coisa de jeito!” (ESPANCA *apud* DAL FARRA, 2002). À consciência da assinatura somou outro traço: “O orgulho de criar!...” (ESPANCA, 1988).

Tentemos compreender brevemente parte do seu contexto histórico-estético: Florbela nasceu no mesmo ano de Jorge Barradas (1894 – 1971) e de António Soares (1894 – 1978), dois dos mais fabulosos pintores e artistas gráficos portugueses que muito trabalharam para revistas ilustradas. Extremamente activos nos anos vinte, especialistas em elegantes e elegâncias, glosaram avatares modernistas. Florbela terá pousado os olhos nessas ilustrações e de muitos outros seus contemporâneos, recebendo certamente parte da sua cultura visual a partir desses periódicos. Esta hipótese sustenta-se não só na probabilidade óbvia, mas também na realidade da sua escrita publicada em revistas ilustradas, entre as quais o periódico **Portugal Feminino**. Florbela tornou-se uma extraordinária amiga epistolar de **Júlia Alves**, (suposta) subdirectora do Suplemento de **Modas & Bordados** d’ *O Século*. Em carta datada de 16 de junho de 1916, demarcava-se de uma certa frivolidade, admitindo, no entanto: “Eu sou refractária a todas as altas questões de elegância, e se um vestido ou um chapéu me encanta é

apenas pela porção de arte que eles podem conter, e nada mais” (ESPANCA, *apud* DAL FARRA, 2002). Em carta à mesma destinatária, datada de 12 de julho de 1916, recorreu à cultura pictórica: “A minha querida é alguém. Bonita? Não. Não é uma Greuse (sic) ou um Watteau!” (ESPANCA, *apud* DAL FARRA, 2002). Recorrendo aos nomes de pintores franceses, Jean-Antoine Watteau (1684 – 1721) e Jean-Baptiste Greuze (1725 – 1805), que seguiram predominantemente a tendência estética rococó, usou um universo visual, expressando graficamente o que queria declarar à amiga. Manifestando a sua lucidez, Florbela registou pistas significativas sobre a sua formação e gosto, referindo em carta a Júlia Alves, datada de 22 de agosto de 1916:

Todas as ninharias pueris em que as mulheres se comprazem, toda a fina gentileza duns trabalhos em seda e oiro, as rendas, os bordados, a pintura, tudo isso que eu admiro e adoro em todas as mãos de mulher, não se dão bem nas minhas, apenas talhadas para folhear livros que são verdadeiramente os meus mais queridos amigos e os meus inseparáveis companheiros. (...) Tive os melhores professores de tudo na capital do Alentejo (que se são melhores não são bons), de bordados, de pintura, de música, de canto, e afinal sou uma eterna curiosa de livros e alfarrábios, e mais nada. E pensando bem, minha querida, não há tudo isso nos meus livros? Música e canto, bordados e rendas... que delícia e que finura em certos versos... que encanto e que magia em certas frases!... (ESPANCA *apud* DAL FARRA, 2002)

Em carta para Apeles de 25 de março de 1922, fez referência a um trabalho de seu irmão publicado na página 525 da *Ilustração Portuguesa*, em 31 de dezembro de 1921, considerando:

Vi na “ilustração” a tua idealização do Alentejo. Demasiada serenidade, talvez, mas que profundidade de pensamento naquele rasgado de olhos! Ainda me não deste um só desenho teu, e isso é que eu queria, muito, muito. Deixa os jacarés sossegados e faz algumas coisas para trazeres, sim? Certamente que todas as coisas belas que tu vês, e toda essa agitação do teu espírito, te hão-de fazer o efeito duma paixão e dar-te o gosto de produzir, de criar, de fazer Arte com A grande. (ESPANCA, 1995)

Sensibilidade plástica, entendimento sensitivo, ficavam-lhe os olhos em claustros e fontes. O roxo dos martírios e dos lírios teve primazia na sua paleta poética e vibrava com tudo onde encontrasse “Beleza e verdade”. No *Livro de “Sóror Saudade”*, publicado em 1923, na primeira quadra do soneto “Maria das Quimeras”, fez referência a uma tela “Maria das Quimeras me chamou/ Alguém... Pelos castelos que eu ergui,/ P’las flores d’oiro e azul que a sol teci/ Numa tela de sonho que estalou” (ESPANCA, 1988). No “Conto de fadas” soneto de *Charneca em Flor* publicado em 1930, soprou tinta ao vento na terceira quadra: “os meus gestos são ondas de Sorrento.../ Trago no nome as letras duma flor.../ Foi dos meus olhos garços que um pintor/ Tirou a luz para pintar o vento...” (ESPANCA, 1988). Em “O meu condão” diz: “Quis Deus dar-me o condão de ser sensível/ Como o diamante à luz que o alumia,/ Dar-me

uma alma fantástica, impossível:/ – bailado de cor e fantasia!” (ESPANCA, 1988). Terminava “As minhas mãos” perguntando: “... Aonde estão as linhas do teu rosto?” (ESPANCA, 1988).

Florbela foi contemporânea de várias artistas portuguesas como Raquel (1888 – 1970), Helena Roque Gameiro (1895 – 1986), Mily Possoz (1888 – 1968), Sarah Affonso (1899 – 1983), entre outras. Desconhecem-se comentários directos sobre as artistas mencionadas, mas em 24 de janeiro de 1930, Florbela escreveu no *Diário do Último Ano*, sobre o diário de uma pintora: Maria Konstantinovna Bashkirtseva ou **Marie Bashkirtseff**, uma ucraniana nascida em 1858, no seio de uma família abastada (LEANDRO, 2014). Marie instalou-se em Paris, em 1877, e frequentou a aula feminina da *Académie Julian*, onde mulheres de diversas nacionalidades conviviam, especialmente as que desejavam fazer da arte a sua profissão. Marie Bashkirtseff escreveu um diário precioso, perturbador, um documento de valor social incalculável onde revelou o conflito que era o seu e de tantas outras jovens mulheres daquele tempo: uma divisão por vezes dramática entre o desejo de harmonizar as expectativas da família e o anseio de fazer valer as suas aspirações pessoais. Bashkirtseff faleceu muito jovem em 31 de outubro de 1884. O diário que relatava a sua vida entre 1877 e 1884 foi um *best-seller* publicado em francês em 1887, em inglês em 1890 e em alemão em 1891. Na *Revista de Portugal*, dirigida por Eça de Queirós, Isabel Leite referiu-se a ele no artigo “O Jornal de uma princesa russa” no volume que compilou artigos de 1889 a 1892. Atente-se, no entanto, nas palavras de Florbela Espanca tão reveladoras do seu estado de alma exaltando a morte:

O *Diário* de Maria Baskkirtseff é qualquer coisa de profundamente triste, de tragicamente humano. Só não compreendo naquela grande alma o medo da morte. O aspecto da morte, a ideia da morte, apavora-a, espanta-a, indigna-a. É a sua única fraqueza. “Il faudra donc mourir, misérable.” “Mourir? J’en ai très peur... Et je ne veux pas.” “Je veux vivre, moi, quand même et malgré tout...” “Mon corps pleure et crie mais quelque chose qui est au-dessus de moi, se réjouit de vivre, quand même...” Mas que imensa alma! Queria o amor, queria a glória, o poder, a riqueza, queria a felicidade, queria tudo. E morreu com pouco mais de vinte anos gritando até ao fim que não queria morrer. Como não compreendeu ela que o único remate possível à cúpula do seu maravilhoso palácio de quimeras, de ambição, de amor, de glória, poderia apenas ser realizado por essas linhas serenas, puríssimas, indecifráveis, que só a morte sabe esculpir? Os seus vinte anos não chegaram a compreender o alto e supremo símbolo das mãos que se cruzam, vazias dessa maré de sonhos, que a vida em amargo fluxo e refluxo leva e traz constantemente. Princesinha exilada, porque não soubeste tu murmurar, encolhendo os ombros, o teu doce e sereno nitchevo de eslava?... (ESPANCA, 1995)

Processos próximos da pintura transformaram-se em palavras no seu *Diário* em 20 de abril de 1930 para explicar: “Só uma visão de conjunto pode aproximar-se da verdade. Examinar em detalhe é criar novos detalhes. Por debaixo da cor está o desenho firme, e só se encontra o que se não procura”

(ESPANCA, 1995). Vendo por outro ângulo, Florbela tem sido referente de produção artística de Artur Bual (1926 – 1999), Carlos Botelho ou Bottelho (1964 – 2014) e Isabel Nunes (1957), entre outros. A imagem gráfica da *Charneca em Flor* ocupou-a, como podemos notar na correspondência a **Guido Battelli**, em 27 de julho de 1930:

A capa do futuro *Charneca em Flor* agrada-me; sonhava-a assim pouco mais ou menos. Sim, *bruyère*, exactamente. As flores roxas devem ser urze. A charneca é áspera e selvagem, mesmo vestida das suas cores predilectas: roxo e doirado. Giesta, urze, rosmaninho, esteva: plantas amargas e rudes, sempre sequiosas, sempre solitárias. (ESPANCA *apud* DAL FARRA, 2002)

Em carta para Battelli, de 26 de agosto de 1930, a sua alma de esteta sugeria imagens: “*Charneca em Flor* está pronta a aparecer aos olhos do respeitável público. Espera apenas que o senhor pintor lhe ponha a capa... uma charneca, tendo por modelo... o mar!” (FLORBELA *apud* DAL FARRA, 2002). Em 28 de outubro de 1930, em missiva ao mesmo amigo dava conta de um olhar mais depurado, como se o mar tivesse transformado em laje a textura áspera da **charneca**:

Acho bem o formato do livro. A capa branca toda, muito simples, apenas com o nome do livro e o meu em letras vermelhas ou azuis, como entender. Quanto menos espalhafato, melhor. O tipo de letra o que entender, igualmente. Agora eu gostava mais de que ficassem as duas quadras de cada soneto dum lado da folha e os dois tercetos do outro lado (ESPANCA *apud* DAL FARRA, 2002).

Estava perto da arte final...

Bibliografia

- ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, 2ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1988.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário*, organização de Rui Guedes, Venda Nova, Bertrand Editora, 1995.
- ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto: contos, cartas, diário, estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra*, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- FRANÇA, José-Augusto, *Os anos vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*, Lisboa, Editorial Presença, 1992.
- LEANDRO, Sandra, “Dar a volta à história”: do século XIX à Pós-Graduação em Artes Visuais e Género da Universidade de Évora, in CIESZŃSKA, Beata; SILVA, Fabio Mario da (orgs.), *Os Estudos de Género na Perspectiva Ibérica e Eslava*, Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014.
- NUNES, Isabel; LOUSADA, Isabel; JÚDICE, Nuno; PEREIRA, Fernando António Baptista, *Florbela Espanca na pintura de Isabel Nunes*, Lisboa, Caleidoscópio, 2018.
- OLIVEIRA, Maria João Ortigão, *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

Sandra Leandro

POÉTICA

Em 1972, no seu livro epónimo, o escritor e ensaísta português **Nuno Júdice** privilegiava, para a jovem pós-modernidade portuguesa, a “noção de poema” sobre a noção de poesia. Mais tarde, ele falará no “ser do poema”, que “É esse (outro) ser que ocupa o lugar pleno da existência subjectiva, logo que o instante biográfico da sua criação desaparece” (JÚDICE, 1998, p. 68). Lembrarei aqui que o **Modernismo** português, ao teorizar e despersonalização do sujeito lírico oitocentista, conferia ao poema uma vida intrínseca, tal como se pode ler no poema “Autopsicografia” de **Fernando Pessoa**. O novo sujeito a nascer situa-se entre a noção de “vida” rimbaldiana (“*changer la vie*”) e a textualidade do poema que virá a ser, em **Portugal**, preponderante nas vanguardas dos anos 1960 e 1970. **Florbela Espanca** inscreve-se em cheio nesta problemática ao contrabalançar um sujeito feminino (“Poeta”) deficitário, e a *Persona* sagrada de um *alter ego* como **Sóror Saudade**. Entre excesso – como bem já pontuou Ana Luísa Amaral (1990) ao aproximar a estética do excesso em Emily Dickinson e Florbela Espanca – e ascese conventual, ela já encenava esse “ser do poema” judiciano.

Mas, ao mesmo tempo, Florbela situa os seus poemas no âmago da tradição da *poiesis*, ecoando com a proposta bem actual de Meschonnic: “Para que viver se transforme em poema. Para que um poema transforme viver” (MESCHONNIC, 2001, p. 255). Meschonnic escreve ainda: “Mas o poema faz de nós uma forma-sujeito específica. (...) E isto pela linguagem. (...) Mas tornamo-nos linguagem” (*ibidem*). Este novo sujeito em poesia flutua, portanto, entre a vibração vital e a gramática textual; esconde-se, invisível, tanto nos brancos do poema como nas profundezas da psique. “Ser” em devir, em processo, é este sujeito que me orienta para analisar a noção de poesia na obra de Florbela Espanca.

Nos poemas florbelianos, o sujeito aparece em figuras, sendo a primeira de todas a gramática poética do soneto, figura primeira do tal sujeito poético em devir. As figuras secundárias serão as máscaras que dão lugar à auto-mitificação da personagem de Florbela enquanto poeta e mulher.

Volto à primeira figura: desde o livro inicial, **Trocando Olhares**, o soneto aparece como a forma majoritária, dando estabilidade ao conjunto da obra, apesar de ser, naquela época, bastante desprezado. Câmara de Lima escreve em 1923: “O soneto e a saia curta estão de moda”, como o referencia Anna Klobucka (2009) em *O formato mulher*. **António Ferro** caracteriza até a Florbela de antes de **Charneca em Flor** de “uma das poetisas da colmeia”. No entanto, Florbela reivindica desde o início uma tradição cujo ponto de partida

é **Antero de Quental**, praticando esta figura matricial que, para além das filiações de poetas tutelares, opera aquela “dependência placentária entre os actos de amar e de poetar”, como o salienta ainda A. Klobucka (2009).

Nos sonetos, a auto-identificação do sujeito lírico como poeta é alvo de um processo de transformação, jogando Florbela sobre o género da palavra e a sua desinência feminina [a], assim como sobre o artigo masculino ou feminino que precede a palavra. A instabilidade genérica sofre uma transformação significativa entre *Livro de Mágoas*, *Livro de “Sóror Saudade”*, *Charneca em Flor* e *Reliquiae*. Em *Livro de Mágoas*, a figura do “poeta” aparece como a do “poeta igual a mim” (“A um livro”) ou dos “poetas mortos” (“Torre de névoa”). Trata-se de uma figura não integrada pelo sujeito lírico que pode fazer dela uma figura tutelar, aquela do “grande poeta de Portugal” (**António Nobre**) da epígrafe de “A maior tortura”. Portanto, tal “tortura” é essa dissociação do “Poeta” e do “Eu”, reiterada no poema “Tortura”, rompimento entre a mentira representada pelos versos “ocos, rudes”, pelas “Rimas perdidas, vendavais dispersos” e a poesia sonhada do “verso puro”. O soneto “Languidez” anuncia a fusão entre o “eu” e o “poeta” que se fará mais óbvia a partir de *Livro de “Sóror Saudade”*. Com efeito, a alusão metatextual a António Nobre (“Anto”) convoca um “eu” orientado para o masculino pela rima dos últimos dois versos de cada quarteto: “Tardes de Portugal, as tardes de Anto”, e “Minhas horas de dor em que eu sou ‘santo!’”.

Em *Livro de “Sóror Saudade”*, a assimilação da figura do eu empírico e a do eu lírico opera-se desde o título oferecido a Florbela pelo poeta **Américo Durão** a quem é dedicado o primeiro poema da obra, “O nosso livro”. O soneto seguinte, é oferecido a **António Guimarães**, segundo marido de Florbela. A fusão amorosa acompanha daí em diante a criação poética. Florbela define-se então como um sujeito-autor **feminino**. Este feminino concedido pela palavra “poetisa” amplamente usada pela crítica daquela época, Florbela reconhece-o e apropria-se dele na denominação de **Sóror Saudade**. Helena Carvalhão Buesco fala a este propósito de “um nome que não apenas designa um *sujeito*, mas um *sujeito feminino*, e ainda um *sujeito feminino poeta*: representação inaugural que configura uma imagem subsumindo todo o discurso poético da obra” (BUESCO, 1997, p. 100). Em *Charneca em Flor*, a poética programada pelo soneto “Ser poeta” estiliza o sujeito lírico no último terceto em um “tu” e um “eu” que, juntos, dão “amar-te” como derradeira resposta à proposta inicial. A figura do poeta abraça assim ambos os polos da poética amorosa num “ser” órfico e pulsional, o “ser do poema” judiciano.

A multiplicidade das refrações do sujeito lírico é dramatizada em Florbela por simulacros, encenações de cada *persona*-personagem que sofre um tratamento de figura de Ópera. As denominações do sujeito lírico podem ser iterativas, como Sóror Saudade que volta a intervir no fim de *Reliquiae*, em

“Último sonho de Sórora Saudade”, onde assistimos à sacralização daquela figura que sai do convento para onde volta a entrar, dado o triste espetáculo do mundo. Tanto a “Castelã da Tristeza” (*Livro de Mágoas*) com a “Princesa Desalento” (*Livro de “Sórora Saudade”*) ou a princesa moura da charneca (*Reliquiae*) são representações da Alma do “ser do poema”. Todas essas figuras lembram a encenação da Alma por Gil Vicente em *Auto da Alma* e dão assim uma espessura temporal e histórica à construção do mito da Poeta. **Jorge de Sena** enfatiza a *coquetterie* decadentista do verso de Florbela: “nenhum dos seus mais belos sonetos deixou de ter versos talhados em mármore de ‘paros’ para rimar com ‘raros’” (SENA, 1988, p. 39). A vibração do seu verso é reivindicada assim por Florbela: “Em mim, dentro de mim, vibram dispersos/ Meus nervos de oiro, esplêndidos, que são/ Toda a Arte suprema de meus versos” (*Charneca em Flor*, “Nervos de oiro”). Direi então que as máscaras do excesso servem para esconder a carência. Dessa forma, Ana Luísa Amaral caracteriza da seguinte forma o **imaginário** das jóias em Florbela: “armadura protectora, máscara que permite não só preservar o eu do mundo, mas ainda esconder o mundo do eu, expressão, por vezes, do excesso de ser demais, ou de se estar em alteridade” (AMARAL, 1995, p. 352).

Por outro lado, Lúcia Castelo Branco analisa assim o teor erótico da poesia de Florbela: “(...) uma trajetória que vai do prazer inebriante com o próprio corpo ao êxtase erótico da fusão com o ‘cosmos’” (BRANCO, 1989, p. 53). O carácter cósmico da poética de Florbela leva-me a salientar a importância do microcosmo da **charneca** na construção da sua poesia que pode ser lida também como “eco-poesia”. A charneca, tal como a alma da poeta, é sem limite: “Sou filha da charneca erma e selvagem./ Os giestais, por entre os rosmarinhos,/ Abrindo os olhos d’oiro, plos caminhos,/ Desta minh’alma ardente são a imagem”. E, no final deste soneto, essa dupla figura em sintonia: “Esfinge olhando a planície enorme...” (*Livro de “Sórora Saudade”*, “Esfinge”). A figura da esfinge plasma aqui um corpo cosmos (cf. COLLOT, 2008) e a planície um pensamento paisagem, conceitos teorizados pelo ensaísta Michel Collot como paradigmas da poesia contemporânea (2011). O poeta francês Michel Deguy define assim, por sua vez, a figura do poeta: “O poeta é aquele que quer mostrar ao jardineiro que ser jardineiro, é ser poeta”, explicando que o processo poético é aquele “(...) tornar-se elemento-homem” (DEGUY *apud* DAVREU, 2019).

Tal é, para mim, a noção de poesia que emana com toda a sua amplitude e riqueza da obra de Florbela Espanca. Evolui através de um percurso tão complexo como a mesma forma do soneto, seu alicerce. Concluo, conforme Ana Luísa Amaral, que, na poesia de Florbela Espanca, “É o percurso que é excessivo, não a meta” (AMARAL, 1995, p. 357).

Bibliografia

- AMARAL, Ana Luísa, *Emily Dickinson: uma poética do excesso*, tese, Porto, Universidade do Porto, 1995.
- BRANCO, Lúcia Castello, *As incuráveis feridas da natureza feminina*, in BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano, *A Mulher Escrita*, Rio de Janeiro, Autor Nacional, 1989.
- BUESCO, Helena Carvalhão, *What's a name? Nome, Descrição, Auto-Representação em Florbela Espanca*, in LOPES, Óscar et alii., *A Planície e o Abismo*, Vega, 1997.
- COLLOT, Michel, *Le corps cosmos*, Bruxelles, La letter volée, 2008.
- COLLOT, Michel, *La pensée paysage*, Paris, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du Paysage, 2011.
- DAVREU, Robert, *Dictionnaire de la Littérature française*, Paris, Encyclopædia Universalis France, 2019.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- KLOBUCKA, Anna M., *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus, 2009.
- SENA, Jorge de, *Obra de Jorge de Sena*, Lisboa, Edições 70, 1988.

Catherine Dumas

PORTO

Se bem que, na sua passagem pela zona norte de **Portugal**, o nome de **Florbela Espanca** ande, sobretudo, ligado a **Matosinhos**, a verdade é que os seus biógrafos e a sua obra fornecem informações sobre a sua estada na contígua cidade do Porto. Viveu no Forte de São João Baptista da Foz, também conhecido como Castelo de São João da Foz, localizado na Foz do Douro. Este monumento, de estilo neoclássico, começou a ser construído no século XVI, sofrendo remodelações posteriores. No século XIX, foi um importante baluarte contra a ocupação napoleónica e teve papel essencial nas lutas liberais durante o cerco do Porto, pois ali eram desembarcados bens de primeira necessidade para a subsistência da cidade. Cessou, posteriormente, dado o rumo da história, a sua função defensiva e foi albergue de presos políticos e de tropas de artilharia. Nele, viveu Florbela, no século XX, primeiro com o oficial de artilharia **António Guimarães**, com quem casou em segundas núpcias, a 29 de junho de 1921, na 2.ª Conservatória do Registo Civil do Porto, depois com o médico militar **Mário Laje**, com quem realiza, mais tarde (1925), aquele que foi o seu primeiro e único matrimónio católico. Durante os escassos meses em que habitou o forte – António Guimarães transferiu-se no ano seguinte para o Ministério do Exército, em **Lisboa** –, motivada pela sua localização, pelo peso da história e pela sua idiossincrática sensibilidade, produziu vários poemas, entre os quais, o conhecido soneto “Perdi os meus fantásticos castelos”, posteriormente publicado por **Guido Battelli**, em *Charneca em Flor* (1931). Hoje, o monumento é ocupado pelo *Instituto de Defesa Nacional*, que, com frequência, o cede à União de Freguesias de Adoar, Foz do Douro e Nevogilde, para a realização de eventos culturais, com periodicidade mensal, em que, recorrentemente, se fala de Florbela (*Foz Literária*) e se declama a sua poesia (*Poesia no Castelo*). Continua, pois, a ser lembrada no espaço que fugazmente habitou.

Depois de curta passagem de residência em Matosinhos aquando do seu segundo casamento, o seu 3.º matrimónio leva-a a residir na mesma cidade; mas Florbela é figura conhecida no Porto, para onde, diariamente, se deslocava. A sua forma exótica de vestir “com grandes chapéus e a raposa amarela aos ombros” (BESSA-LUÍS, 1979) e outras extravagâncias faziam com que nem sempre fosse bem aceite por uma sociedade conservadora. Frequentava as livrarias *Tavares Martins*, a *Civilização* onde faz traduções sob o pseudónimo Felisbella Espance, e, sobretudo, a *Lello*, ex-libris da cidade que, remontando a 1881, foi inaugurada no edifício, onde continua sediada, em 1906. Esta livraria, mundialmente conhecida, combina o estilo *Eclético* com o *Art Nouveau*. No seu interior, para além de baixos-relevos, há **bustos** de

escritores portugueses de referência e uma imponente escadaria vermelha. O tecto de gesso pintado, os ornamentos da escada e um emblemático vitral completavam um dos espaços electivos da poetisa que ali convivia com intelectuais. A. Magalhães Basto, historiador do Porto, Luís de Oliveira Guimarães, seu colega na **Faculdade de Direito de Lisboa**, que a encontrou a comprar uma *Bíblia* e com ela conversou longamente, para além do polémico **Ângelo César**, são alguns dos nomes com que se cruzou nesse espaço. Outro local portuense importante na sua vida foi o Grande Hotel do Porto; inaugurado em 1880, tornou-se, e assim continuou, ponto de encontro de aristocratas, intelectuais, boémios, artistas e outros notáveis da sociedade portuguesa e cosmopolita que também participavam em intensos programas de festas sob a égide do encanto dramático do *fin de siècle* oitocentista. Assim descrito, percebe-se porque Florbela era, com o marido, Mário Lage, presença assídua. Fumava com ansiedade, sem parar, esta mulher vistosa e pálida “em cujos olhos há a fina malícia dos loucos” (BESSA-LUÍS, 1979) e encontrou, no referido e central espaço, panaceia para a sua insaciabilidade. Consta que, com o beneplácito de Mário Lage, também aí se encontrava com Ângelo César, homem de letras, de fulgurância conhecida, que “era sobretudo um romântico impassível” (BESSA-LUÍS, 1979). A ele, dedicou dois sonetos: “Quem sabe?” (*Charneca em Flor*) e “Trazes-me em tuas mãos de vitorioso” (*Esparsos*).

Florbela colaborou com publicações periódicas do Porto, como a revista *Civilização* e o *Primeiro de Janeiro*, onde seria publicado, postumamente, o conto “O Dominó Preto”, em 09 de outubro de 1946. Numa entrada do seu **Diário do Último Ano**, datada de 21 de janeiro de 1930, a autora de **Livro de Mágoas** afirma: “É um encanto agora, quase todos os dias renovado, o meu passeio pela Boavista” (ESPANCA, 1981, p. 39) e continua, em tom contemplativo, a observar o espaço circundante. O Porto, aonde vinha quase a diário, parecia agradar-lhe, pela beleza e cosmopolitismo, ainda que, no conto, “A Mulher de Perdição”, faça considerações pouco abonatórias sobre a sociedade portuense; contudo, neste mesmo texto, observa o movimento citadino, os tipos sociais às portas de locais de comércio e de lazer ou deambulando pelas ruas, o cair de “uma chuva miudinha, muito igual, muito serena” (ESPANCA, 1995, p. 37), enfim, a enérgica vida de uma cidade que a atraiu e que assistiu de perto ao seu fim. Não constam registos do nome de Florbela na toponímia da cidade, sendo abundantes nas vizinhas cidades de Matosinhos e Leça.

Bibliografia

BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, Amadora, Livraria Bertrand, 1981.

ESPANCA, Florbela, *Florbela Espanca*, nossos clássicos, por Maria Lúcia Dal Farra, Rio de Janeiro, Agir, 1994.

ESPANCA, Florbela, *Contos completos*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1995.

FERNANDEZ, José Carlos, *Florbela Espanca: a vida e a alma de uma poetisa*, Lisboa, Nova Acrópole, 2011.

FIGUEIREDO José Valle, *Roteiro Literário da Foz*, Porto, Ed. O Progresso da Foz, 2017.

NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de, *Entreretratos de Florbela Espanca: uma leitura biográfica*, São Paulo, Annablume, 2001.

LEÃO, Isabel Ponce, A mágoa de Florbela, in *Anais da UTAD*, vol. 4, Vila Real, UTAD, 1992, pp. 09-18.

Isabel Ponce de Leão

PORTUGAL

O início do século XX português foi marcado por uma intensa propaganda patriótica impulsionada pelo movimento republicano e pelo envolvimento de Portugal na **Primeira Guerra Mundial**. Conforme o historiador Rui Ramos, o nome que os apoiadores desse regime davam à sua nova comunidade religiosa, cientificamente apurada, era o de pátria (2001, p. 363). A campanha nacionalista republicana era difundida por jornalistas, por intelectuais e por artistas, que tinham como fim “mudar os costumes e as convicções dos portugueses, convertê-los, criar um novo mundo em Portugal” (RAMOS, 2001, p. 363). Na época, muitos escritores e escritoras, como Ana de Castro Osório, mobilizaram-se e notabilizaram-se por reafirmar, por reformular ou por cunhar novos símbolos nacionais. Conforme **Maria Lúcia Dal Farra** afirma, **Florbela Espanca** não ficou alheia a essas questões e tomou “como seus, na expressão mais progressista, os anseios republicanos, justificando poeticamente a entrada de Portugal na Primeira Grande Guerra” (2017, p. 78). Em carta à Madame Carvalho, de maio de 1916, a poetisa detalha aquele que seria o seu segundo projeto poético, uma “homenagem humilíssima à pátria”, intitulado “Alma de Portugal” (ESPANCA, 1994, p. 48). Nesse “exercício de persuasão para a defesa da pátria” (DAL FARRA, 1994, p. 67), Florbela busca definir o sentimento nacional através de dois grandes eixos: na paz e na guerra. A primeira parte de **Alma de Portugal**, dedicada ao campo semântico da paz, seria composta por sonetos que abordariam o **orgulho** patriótico através da valorização das belezas naturais, dos costumes, do povo, sobretudo, das mulheres portuguesas. Nesses poemas, a ensolarada e telúrica paisagem campesina é plasticamente retratada como um bucólico e convidativo cenário repleto de belas jovens e de flores sensuais, como ocorre em “Meu Portugal”: “Tu tens também a embriaguez suave/ Dos campos, da paisagem do sol poente, (...)/ Tu tens, ó pátria minha, as raparigas/ Mais frescas, mais gentis do orbe imenso” (ESPANCA, 1994, p. 208); ou em “O meu Alentejo”: “As papoilas sangrentas, sensuais.../ Andam asa no ar; e raparigas,/ Flores desabrochadas em canteiros,/ Mostram, por entre o oiro da espigas,/ Os perfis delicados dos trigueiros” (ESPANCA, 1994, p. 191). Somado à frescura das jovens, ao calor do sol, ao aroma das flores e às cores do campo, o fado também aparece como mais um elemento que compõe a descrição multissensorial da nação feita por Florbela, tal como os versos de “Meu Portugal” apresentam: “Tens o fado. A canção triste e bendita/ Que todos cantam pela vida fora;/ O fado que dá vida e que palpita/ Na alma da guitarra aonde mora!” (ESPANCA, 1994, p. 208); e, obviamente, os de “O fado”: “Corre a noite, num manso murmúrio,/ Abre a rosa bendita do luar.../ soluçam ais

estranhos de guitarra.../ Oiço, ao longe, não sei que voz chorar...” (ESPANCA, 1994, p. 171). Já na parte dedicada à guerra, o desenvolvimento do tema também passa pelo **feminino**, mas no lugar da beleza, da sensualidade e do **erotismo**, os poemas falam da dor das mães que se separam de seus filhos que partem para os campos de batalha, da tristeza das noivas que se despedem dos amados, da coragem das mulheres que infla o heroico peito da nação, como em “Oração”, no qual o eu lírico pede que Deus console os “orfãozinhos, / As mães, as noivas e os que têm ninhos / Despedaçados pela guerra” (ESPANCA, 1994, p. 206). A **maternidade** mítica também é evocada pela imagem da pátria que exige imolações, mas faz jus aos sacrifícios, como nos versos de “Às mães de Portugal”: “A pátria rouba os filhos, mas é mãe/ A mãe ele todos nós/ Direito ele a trair não tem ninguém/ Ó mães nem sequer vós!” (ESPANCA, 1994, p. 195). E, por fim, a rememoração do heroísmo histórico português é tematizado em “À guerra”, sobretudo na imagem do Condestável: “Nun'Álvares arranca a espada de glória,/ E diz-te em voz serena: ‘Em busca da vitória/ Meu belo Portugal, combate até morrer’” (ESPANCA, 1994, p. 207).

A epistolografia de Florbela Espanca a revela atenta aos rumos do país durante o período turbulento da Primeira **República** Portuguesa, com as sucessivas mudanças de governo e, inclusive, as muitas transferências de seu segundo marido, alferes da Guarda Nacional. Seus contatos em **Lisboa**, talvez herdados do pai republicano, também a informam politicamente. Florbela acaba por confessar a **António Guimarães**, em carta de 07 de março de 1920, que saiu com uma senhora Campos Melo, à noite, por uma Lisboa que ela compara ao manicômio de Rilhafoles, “só pelo prazer de ver tudo às escuras e de sondar a situação pela Baixa” (ESPANCA, 2012, p. 74), para saber dos mais recentes burburinhos políticos, por ter sido prevista a queda do governo para o dia seguinte. Toda essa instabilidade pode ter influído para o seu desencanto com a República, que ainda lhe disputava o amante. Essa desilusão pode também ser vista na correspondência com seu pai, como na carta de 27 de dezembro de 1925, recheada de “comentários irônicos sobretudo sobre a política local (a do Alentejo)” (DAL FARRA, 2002, p. 171). Apenas no irmão **Apeles**, distante, a bordo do cruzador Carvalho e Araújo, em campanha em África e, depois, apoiando a travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, parece residir, nessa época, a alegria de Florbela, por encarnarem “o que Florbela almejava sempre para a nova geração republicana” (DAL FARRA, 2012, p. 25).

Além do *Alma de Portugal*, outros projetos poéticos de Florbela Espanca também apresentam relações variadas com seu país. Já em suas primeiras produções é possível perceber a aproximação entre as imagens da mulher e da **natureza**, “a qual parece mais afeita a compreendê-la e a oferecer-lhe companhia que o amado, e a qual se converte, também, em aliada, espelho

em que se melhor pode mirar poeticamente” (DAL FARRA, 2017, p. 77), contribuindo para um forte sentimento telúrico que reverbera em outros momentos de sua obra. É o caso, por exemplo, da especularidade entre sujeito lírico feminino e fragmentos de paisagem, a maior parte das vezes alentejana, como em “Árvores do Alentejo” (ESPANCA, 1996, p. 246), no qual o sujeito poético espelha-se na natureza ecoando um mesmo **sofrimento**. Algo que ocorre também com outras regiões de Portugal, como a Serra do Marão, no Norte, em “Panteísmo” (1996, p. 250), com forte conexão entre o **corpo** e a terra. Ou mesmo no caso de paisagens citadinas, como no póstumo **Reliquiae**, no qual **Évora** surge como cidade identificada com o corpo erótico e encontros amorosos do sujeito lírico, além de ter “os céus/ Cor de violetas roxas” (ESPANCA, 1996, p. 269). É com esta cidade que o sujeito poético de Florbela Espanca se vincula, desdobrando-se, inclusive, em flores do balcão da janela de Garcia de Resende.

No projeto **Minha terra, Meu Amor**, de 1916, a mulher-amante que assoma é transbordante de carinho por tudo, inclusive pela natureza e pela história portuguesa. Tal como em “Alma de Portugal”, mesmo que o tratamento da matéria seja, na maioria dos casos, feminino, a pátria surge pela voz poética da **tradição**, recuperada como mito natural e fato histórico. É assim que, ainda no **Livro de Mágoas**, Portugal surge, em “Mais triste” (ESPANCA, 1996, p. 159), como país triste, com sua vastidão de mar imenso de tristeza, mas no qual o eu lírico se apresenta sobrepujando toda essa **dor**, por ter, dentro de si, uma natureza espelhada e ampliada da pátria, com “poentes d’agonia”, “Mar de Mágoa” e “Noite escura”, tornando-se mais sofrido e triste do que todo o país, recuperando, claro, **António Nobre** e seu “livro mais triste que há em Portugal” (NOBRE, 2001, p. 79). Em outros poemas, mesmo sem se referir explicitamente a Portugal ou a qualquer topônimo, ao construir um país imaginário, simbólico, lendário, do qual o sujeito poético faça parte ou não, é esse passado mítico e histórico português que é evocado. É o caso, por exemplo, de “Caravelas” (ESPANCA, 1996, p. 180), do **Livro de “Sóror Saudade”**, no qual todo o campo semântico que relaciona o eu ao país do qual é exilada relaciona-se com a temática marítima e das navegações, mostrando como, mesmo simbolicamente, para Florbela, o mar e as caravelas fazem parte da construção identitária nacional. Ou ainda, em **Charneca em Flor**, no poema “Lembrança” (ESPANCA, 1996, p. 233), no qual o sujeito lírico se associa a todo um **imaginário** lusitano, de reino antigo, de ter navegado até as Índias, mas, ao mesmo tempo, revelando subjetivamente um perfil falhado, perdido nas brumas, sem deixar de ter, no entanto, “o perfil moreno, lusitano/ E os olhos verdes cor do verde Oceano,/ Sereia que nasceu de navegantes...” (ESPANCA, 1996, p. 223), mais uma vez numa interligação entre a natureza pátria (aqui também em sua história) e o corpo feminino. Um passado histórico recuperado não apenas das navegações, também de mitos e lendas

medievais, tão próprios do campo semântico de “castelã” e de “princesa” caro a Florbela, como em “Nostalgia” (ESPANCA, 1996, p. 233), no qual o eu lírico canta um “País de lenda” onde repartiu suas joias “Como outras rosas de Rainha Santa!”, como se, mesmo afastando-se do país real, é Portugal que ocupasse sua imaginação criadora. É assim também que, em “O teu olhar” (ESPANCA, 1996, p. 278), o poder dominador e desejante do amado reflete o passado imperialista e tradicional português, com suas glórias navais, versos dos cancioneiros, o sonho e a realização da Escola de Sagres do Infante D. Henrique, num heroísmo tão grande, transformado em desejo, a ponto de o sujeito lírico julgar trazer dentro de si “Um pedaço da terra portuguesa” para fazer parte desse processo de conquista e dominação do qual não faltam os elementos fálicos das “lanças nuas”.

Ao recuperar a tradição, Florbela Espanca acaba também por idealizar a vida campesina, com trabalhadores felizes e erotizados, como em “Rústica” (ESPANCA, 1996, p. 211). A mesma ligação telúrica entre sujeito poético e a paisagem apresentada anteriormente se reflete em poemas como “Alentejano” (ESPANCA, 1996, p. 172), com as ceifeiras se confundindo com o próprio trigo que segam, numa sensualidade de movimentos, sons e imagens aquecidos pelo sol quente que beija a natureza e os corpos, percebidos pelo eu lírico feminino que se despersonaliza ao se ver também ali como rapariga desejada. Portugal surge, então, na obra de Florbela Espanca, desde os projetos iniciais, que ficaram manuscritos, até seus últimos escritos. Percebe-se, nas diversas formas como a poetisa recupera a paisagem, a vida, o passado, os mitos, as lendas e a tradição portuguesas, como o país surge ora como terra de tristeza e sofrimento, ora de modo ufanisticamente valorizado, num nacionalismo assumido. A ideia de Portugal surge também pela associação das imagens tradicionais da pátria com sua identidade **poética**, erotizando-a em muitos casos.

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela Espanca: um caso feminino e poético, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX-LXI.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Correspondência familiar, in ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto*, estudo introdutório, estabelecimento de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002, pp. 197-234.

DAL FARRA, A sempre inefável Florbela, in ESPANCA, Florbela, *Sempre Tua*, apresentação, organização, fixação de texto e notas Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2012, pp. 09-40.

DAL FARRA, O errante feminino em Florbela Espanca, in *ContraCorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, [S.l.], n. 03, 2017, disponível em <<http://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/493>>, acesso em 01 maio 2020.

ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela, *Sempre Tua*, apresentação, organização, fixação de texto e notas Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo, Iluminuras, 2012.

NOBRE, António, *Só*, introdução por M. Ema Tarracha Ferreira. 3ª ed., Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 2001.

RAMOS, Rui, *História de Portugal: A segunda Formação (1890-1926)*, vol. VI, Direção de José Matoso, Lisboa, Editorial Estampa, 2001.

Andreia de Castro
Eduardo da Cruz

PORTUGAL FEMININO: REVISTA MENSAL ILUSTRADA

Dirigida pela escritora brasileira Maria Amélia Teixeira (que vivia em **Portugal**), a revista *Portugal Feminino* surgiu nas bancas em fevereiro de 1930 e teve uma vida curta: terminou em fevereiro de 1937. Segundo Beatriz Weigert, “A revista encerra suas atividades por luto. A morte da filha da diretora (...) determina o emudecimento do periódico” (WEIGERT, 1997, p. 178). A sede da revista estava localizada em **Lisboa**, na rua Rodrigues Sampaio, número 192, 1º, e a redação encontrava-se na Travessa da Condessa do Rio, número 27. No entanto, a ambição do periódico era ultrapassar as fronteiras lusitanas e abranger as mulheres brasileiras. De facto, ao folhear-se alguns exemplares encontra-se a seguinte publicidade: “*Portugal Feminino* é de todas as mulheres portuguesas e brasileiras”. Além de promover o intercâmbio cultural com o Brasil, a revista também almejava chegar ao público **feminino** italiano e uruguaio. Apesar de *Portugal Feminino* ter começado no ano em que **Florbela Espanca** morreu, a sua colaboração foi expressiva. Logo no número 02 (que veio a lume em março de 1930) surge o conto “À margem dum soneto”. A participação florbeliana continua intensa até novembro. No entanto, segundo o investigador Fabio Mario da Silva, existem alterações nos textos publicados no referido periódico em relação aos textos originais:

Por exemplo, o soneto “O meu condão” no manuscrito está “Desta paixão imensa, ardente, incrível”, já na publicação encontramos “Desta paixão estranha, ardente, incrível!”. No soneto “A um moribundo” também há alteração, no verso final, que deveria ser “Tudo será melhor do que este mundo!”, mas foi publicado da seguinte forma: “Tudo será melhor do que esta vida!”. Os outros poemas, bem como os contos, têm alterações no que dizem respeito à pontuação, o que interfere no ritmo dos textos, principalmente das poesias. Um fator deveras negativo diz respeito à alteração dos versos, que viola o ritmo do poema, deixando versos de alguns sonetos imperfeitos, porque já não perfazem as dez sílabas métricas. (SILVA, 2014, p. 133)

Com 32 páginas mensais o periódico era dirigido a uma elite feminina que contou com a participação de várias colaboradoras envolvidas com causas feministas. No entanto, a participação de Florbela na Revista não envolveu nenhum comprometimento com a causa, conforme a interpretação de Fabio Mario da Silva, pois

Acreditamos que Florbela conviveu e participava no *Portugal Feminino*, não por causa de uma ideologia política, porque em carta enviada a seu pai ela diz não ter nenhum posicionamento político, mas, cremos, por estar presente no meio de mulheres intelectuais pioneiras, coisa que os ambientes de Évora e Matosinhos (sua última cidade de residência) não conseguiam lhe proporcionar. (SILVA, 2014, p. 132)

A colaboração de Florbela em *Portugal Feminino* se dá justamente na época do surgimento e fortalecimento de movimentos feministas, por isso este periódico conseguiu reunir as grandes mulheres intelectuais de Portugal, como, por exemplo, Ana de Castro Osório, Elina Guimarães, Maria Lamas, Branca de Gonta Gonçalves, Emília de Sousa Costa, **Fernanda de Castro**, Tereza Leitão de Barros, Laura Chaves, Maria de Portugal. Outro detalhe importante é que em *Portugal Feminino* Florbela começa a publicar seus primeiros contos, como “Carta da Herdade” e “Os mortos não voltam”, bem como vários sonetos: “Noite de chuva”, “Nós dois” e “Nostalgia”, publicadas com uma foto da poetisa que dedica ao *Portugal Feminino*, em maio de 1930, no nº 04. “O meu condão”, em agosto de 1930, nº 07; “Vão orgulho”, em outubro de 1930, nº 09; “Crucificada”, em novembro de 1930, nº 10. Saíram póstumos: “Nostalgia” (com letra de Júlia Oceano), “Sou eu”, “A um moribundo” e uma breve homenagem de **Guido Battelli** em janeiro de 1931, no nº 12. Ainda saíram “Versos de Orgulho”, com música da Condessa de Proença-a-Velha, em janeiro de 1932, nº 24. Em 19 de fevereiro de 1928 é publicada uma carta inédita de Florbela a **José Emídio Amaro**.

Bibliografia

- ESPANCA, Florbela, À margem dum soneto, in *Portugal Feminino*, n. 02, Lisboa, 1930, pp. 21-22.
- ESPANCA, Florbela, Noite de chuva, in *Portugal Feminino*, n. 04, Lisboa, 1930, p. 07.
- ESPANCA, Florbela, Nós dois, in *Portugal Feminino*, n. 04, Lisboa, 1930, p. 07.
- ESPANCA, Florbela, Nostalgia (com foto e dedicatória ao *Portugal Feminino*), in *Portugal Feminino*, n. 04, Lisboa, 1930, p. 07.
- ESPANCA, Florbela, Carta da herdade, in *Portugal Feminino*, n. 05, Lisboa, 1930, p. 08.
- ESPANCA, Florbela, Os mortos não voltam, in *Portugal Feminino*, n. 06, Lisboa, 1930, pp. 19-22.
- ESPANCA, Florbela, O meu condão, in *Portugal Feminino*, n. 07, Lisboa, 1930, p. 02.
- ESPANCA, Florbela, Vão orgulho, in *Portugal Feminino*, n. 09, Lisboa, 1930, p. 02.
- ESPANCA, Florbela, Crucificada, in *Portugal Feminino*, n. 10, Lisboa, 1930, p. 02.
- ESPANCA, Florbela, Nostalgia, in *Portugal Feminino*, n. 12, Lisboa, 1931, p. 14.
- ESPANCA, Florbela, Sou eu, in *Portugal Feminino*, n. 12, Lisboa, 1931, p. 19.
- ESPANCA, Florbela, A um moribundo, in *Portugal Feminino*, n. 12, Lisboa, janeiro de 1931, p. 19.
- ESPANCA, Florbela, Versos de orgulho (com música da Condessa de Proença-a-Velha), in *Portugal Feminino*, n. 24, Lisboa, 1932, pp. 16-17.
- ESPANCA, Florbela, Uma carta inédita de Florbela Espanca a José Emídio Amaro, in *Portugal Feminino*, n. 24, Lisboa, janeiro de 1932, p. 19.
- SILVA, Fabio Mario, A lírica de Florbela Espanca em Modas & Bordados e Portugal Feminino, in *As mulheres e a imprensa periódica*, coordenação Laura Areias e Luís Pinheiro, Lisboa, Clepul, 2014, pp. 125-138.
- WEIGERT, Beatriz, Os textos de Florbela em Portugal Feminino: derradeiras publicações em vida da escritora, in LOPES, ÓSCAR et. al., *A planície e o abismo*, Actas do Congresso de Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, prefácio de Eunice Cabral, Lisboa, Vega, 1997, pp. 177-181.

Adriana Mello Guimarães

PRÉMIO LITERÁRIO FLORBELA ESPANCA

O Município de **Vila Viçosa** organiza bienalmente, desde o ano de 1981, o Prémio Literário Florbela Espanca com o objectivo de promover, divulgar e apoiar actividades culturais de âmbito literário e, simultaneamente, homenagear a grande poetisa calipolense. De acordo como o Aviso n.º 4343/2004 (2ª série), do “Apêndice” n. 75 do *Diário da República*, n. 133, de 07-6-2004 (p. 121), o prémio com o nome da escritora nascida em Vila Viçosa foi instituído pela Assembleia Municipal de Vila Viçosa, em reunião ordinária de 06 de outubro de 1981 e galardoa obras literárias (alternadamente ficção e poesia) inéditas de expressão portuguesa. Os trabalhos são apresentados até 15 de setembro de cada ano, com pseudónimo, à Unidade Municipal de Cultura, Desporto e Turismo da Câmara Municipal de Vila Viçosa, e o júri é constituído por um Presidente, designado pela Assembleia Municipal de Vila Viçosa, e por 04 outros membros designados pela Associação Portuguesa de Escritores. A obra premiada é publicada com a chancela da autarquia (tiragem: 500 exemplares) e o/a autor/a recebe um prémio no valor de 2.500 euros. Alguns dos vencedores foram: *Oferenda Poética*, de Joaquim Palma (2001), *O Sulco das Sombras*, de António Rebordão Navarro (2003), e, nesse mesmo ano, uma versão original da novela *As Duas Faces do Dia*, de **Dora Nunes Gago**, mais tarde publicada pela Chiado Editora (2014), recebeu a menção honrosa do Prémio. A novela ficciona o último ano de vida de **Florbela Espanca** e parte da vida de Brígida, investigadora que estuda a obra da poetisa. Em 2007, venceu o Prémio Amadeu Baptista com a antologia de poemas *Outros Domínios*; em 2011, João Carlos Lopes Pereira (*Jazigo com Vista para o Mar*); em 2013, Nuno de Figueiredo (*Longo Caminho para Casa*), e, em 2017, Anabela de Freitas (*Viver Sempre também Cansa*). A edição de 2017 do concurso, dedicada à ficção, contou com 84 trabalhos inéditos.

Rogério Miguel Puga

PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

Filha de **João Espanca**, republicano quase anarquista, **Florbela Espanca** mantinha desde muito jovem seus laços com inquietações políticas. Em 1916, Florbela e seu primeiro marido, mudam-se de **Évora** para **Redondo**. A esta altura, **Portugal** já sofrera um momento de instabilidade política com a derrocada da **Monarquia** e a entrada da Primeira **República** em 1910, tornando-se palco de greves e manifestações pela subida do custo de vida, mas principalmente palco de portugueses que se opunham à participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial. Por outro lado, Portugal presencia um crescimento das ideologias e formas de análise do Homem e do mundo (novas correntes filosóficas como a psicanálise de Freud, por exemplo), estabelecimento de alguns alicerces culturais e a geração de diferentes tendências estéticas, a saber, no campo artístico, observa-se a efervescência modernista com a geração de *Orpheu* entre outras manifestações preocupadas com a renovação das Artes. A propósito, a primeira edição de *Orpheu* é publicada em 1915, exatamente o mesmo ano de gestação dos manuscritos florbelianos de **Trocando Olhares**. Entre os anos de 1915 e 1917, portanto, Florbela Espanca perspectiva, em seus poemas também, as vivências de todo contexto cultural e político português. Se, por um lado, é possível vislumbrar em seus poemas um tom celebrante das paisagens nacionais, não se pode obliterar a presença de um sentimento nacionalista, além de uma preocupação e uma consternação pelas mães, que são, primeiramente, mulheres como ela, cantadas ao longo de seus versos. Em “*Às Mães de Portugal*”, por exemplo, o eu lírico eleva a figura materna ao nível do divino, do celestial: “Ó mães doloridas, celestiais/ Misericordiosas” (ESPANCA, 1996, p. 69). São mulheres de olhos benditos, mas também são elas que veem a vida de seus filhos serem lançadas à sorte das batalhas. O eu lírico volta-se diretamente para essas mães em um tom de súplica, para que acalantem os corações e suas dores em nome da vitória de seus filhos na “*crua guerra*”, defendendo a pátria, a sua “*linda terra*”: “*Calai as vossas mágoas, vossas dores!/ Longe na crua guerra/ Vossos filhos defendem, vencedores,/ A nossa linda terra!*” (ESPANCA, 2009, p. 73). Embora exista um compadecimento pelas vidas que se perdem em sofridas batalhas, prioriza a exaltação da linda pátria combatente, da vitória portuguesa, conforme se notará no decorrer do poema. Há também o questionamento crítico pela fraqueza dessas mães em nome, acima de tudo, da vitória de Portugal, ao afirmar: “*E se eles defendem a bandeira/ Da terra que adorais,/ Onde viram um dia a luz primeira/ Ó mães, porque chorais?!/ Uma lágrima triste, agora é/ Cobardia, fraqueza!*” (ESPANCA, 2009, p. 73). Mas, o que salta aos olhos

nestes versos é a relação entre a pátria portuguesa e a **maternidade**, em um tom de justificativa pelo “roubo” destes filhos e pelo silenciamento da dor das mães, tudo em nome do sucesso de Portugal na Guerra: “A Pátria rouba os filhos, mas é mãe/ A mãe de todos nós/ Direito de a trair não tem ninguém/ Ó mães nem sequer vós!” (ESPANCA, 2009, p. 73). Há nos versos de Florbela Espanca um tom crítico e de inconformismo diante da situação reclamada das mães, que por mais que seja compreendida pelo eu lírico, não é maior, entretanto, que a dor da própria pátria combatente. Há ainda o soneto “À Guerra”, certamente, um dos textos florbelianos que mais salienta a exortação bélica, em versos de nítido cariz nacional. A exaltação da pátria portuguesa combatente vem expressa em toda estrutura do poema. Inicia-se com um peculiar cenário bélico, onde é possível imaginar-se o levante de Portugal, rumo a guerra: “Fala o canhão. Estala o riso da metralha/ Os clarins muito ao longe tocam a reunir” (ESPANCA, 2009, p. 74). Nota-se nestes versos uma certa ironia, sobretudo, na expressão “o riso da metralha”, uma vez que o som do disparo da arma é representado pela imagem do riso, mas a sua consequência é o **sofrimento** e a **morte**. No entanto, em seguida, nos versos “O Deus da guerra ri nos campos de batalha/ e tu, ó Pátria, ergues-te a sorrir!” (ESPANCA, 2009, p. 74), o eu lírico parece apontar para uma reiteração daquele e também deste riso, uma vez que ambos podem ser justificados pelo divino, perante o triunfo português. O soneto segue inteiro em tom de estímulos aos soldados, já elevados ao patamar heroico (mesmo mortos, no túmulo) por lutarem pela pátria: “Levas no heroico seio a alma das mulheres/ E ergue-se contigo a alma de teus vates!// Levanta-se do túmulo a voz dos teus heróis,/ Cintila em tua frente o brilho desses sóis” (ESPANCA, 2009, p.74). Na estrofe final, a voz quase divina de D. Nun’Álvares aparece para, mais uma vez, incentivar os combatentes em busca da vitória, salientando a força portuguesa na guerra: “Nun’Álvares arranca a espada de glória/ E diz-te em voz serena: ‘Em busca da vitória/ Meu belo Portugal, combate até morrer!’” (ESPANCA, 2009, p. 74).

Ainda nesta observação de poemas com ênfases temáticas sobre a exaltação da pátria, há, em *Trocando Olhares*, textos como “Cravos Vermelhos” e “Meu Portugal”, que não podem ser esquecidos, sobretudo, quando se aborda a problemática e a complexidade da situação da guerra e o enaltecimento da Pátria e dos seus representantes no conflito bélico europeu. A expressão **poética** da escritora, muito além de sua competência em moldar sonetos, mostrou-se capaz de criar uma expressão lírica extremamente fervorosa e apaixonada pela sua pátria, com uma vívida preocupação com o povo português, com as manifestações ocorridas no mundo e com os acontecimentos políticos do país. Neste sentido, essa atitude humana de sua poética representa uma atitude de vanguarda frente às influências tão tradicionais dos sonetistas antecessores. Volvidos mais de cem anos após a

Primeira Guerra Mundial, os textos de Florbela Espanca constituem um testemunho vivo de uma mulher que soube olhar o seu tempo e deixar registrado nos seus versos que a poesia se faz em tempos de conflitos, mas que estes não podem apagar a marca do humano.

Bibliografia

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, São Paulo, Martin Claret, 2009.

FURLAN, Vivian Leme, A Poesia em Tempos de Guerra: Algumas Reflexões em Torno de Trocando Olhares, de Florbela Espanca, in *Cadernos de Literatura Comparada-Revista do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa*, n.31, Porto, Universidade do Porto, 2014, pp. 143-152.

SILVA, Fabio Mario da, Prefácio, in ESPANCA, Florbela. *Trocando Olhares*, São Paulo, Martin Claret, 2009.

Vivian Leme Furlan

PRIMEIROS PASSOS

Florbela Espanca começou a compor versos com apenas oito anos de idade e, em 1915, deu início à composição de **Trocando Olhares** (1915 – 1917), que reúne um conjunto de projetos. Desse caderno, Florbela extraiu os poemas de duas antologias, **Primeiros Versos** e *Primeiros Passos*. Este último, submetido à apreciação do amigo **Raul Proença**, possibilitou uma troca intelectual entre a poetisa e o poeta, que se revelou frutuosa em matéria **poética** para Florbela. O manuscrito *Primeiros Passos*, contido no espólio florbeliano da Biblioteca Nacional de **Lisboa**, abre-se com um comentário crítico de Raul Proença, situado nas primeiras duas páginas:

Impressão geral: tendo em conta a idade, e visto tratar-se dos “primeiros passos”, não acho senão bem a dizer. Não se trata, evidentemente, de obras primas, nem de tal se poderia tratar nessa idade. Quando se critica alguém é preciso, porém, muito mais do que analisar o que realmente fez, descobrir o que poderá vir a fazer. Como promessa, as poesias que acabo de ler são belíssimas. Se alguma coisa me fosse permitido aconselhar, seria que se não fosse levado pela simples harmonia dos versos, e se não passasse ao papel senão o que exprime um verdadeiro pensamento ou um profundo sentimento poético. Estão no caso da harmonia da forma sem nenhum pensamento lá dentro os versos “O teu olhar”. Nota-se também ainda uma grande ingenuidade na escolha dos temas, como em “Escreve-me”, “Quem sabe?!” , etc. E certas formas insignificativas e feitas como “o perfume brando da açucena”, as “folhas leves e tenras de boninas”, etc. Isto é pecha fatal de principiantes. A minha impressão fica aqui dada sinceramente, e não como poeta, que o não sou: A poetisa tem diante de si um largo caminho; acho que deve continuar, afinando a lira na mesma corda que vibra em “O meu Alentejo”, “As Mães de Portugal”, “De Joelhos”... E deixando de lado o ponto de vista poético, e falando no presente, uma ideia como a que domina a bela poesia “As Mães de Portugal” honra a pessoa que a soube exprimir. (PROENÇA *apud* DAL FARRA, 1994, pp. 86 – 87)

Raul Proença, no seu sinceríssimo parecer, enfatizou que a sua opinião sobre os poemas não é a de um poeta, mas de alguém que analisou os versos e, além disso, tentou vislumbrar o que a poetisa pudesse vir, futuramente, a criar. O amigo e leitor crítico de Florbela tem plena consciência de que está perante uma jovem de vinte e um anos, a qual está movendo os seus “primeiros passos” na poesia, mas cujos poemas são belíssimos, a seu dizer.

Não é o único comentário de Raul Proença em *Primeiros Passos*, coletânea de onze poemas escrita em 1916, já que cada página do manuscrito contém anotações e emendas rubricadas com as iniciais do seu nome completo (RP), e não só dele. A estudiosa **Maria Lúcia Dal Farra**, no seu estudo ecdótico, desvendou “ali apreciações pertencentes a diferentes punhos” através de patentes dissemelhanças caligráficas (DAL FARRA, 1994, p. 86), correspondentes a Raul Proença, “Luís”, o irmão de Raul Proença, um anónimo e a própria Florbela.

Agora, observem-se os poemas que migraram para os livros publicados, antes e após a morte da poetisa. Duas peças foram estampadas nos primeiros dois livros, editados em vida, *Livro de Mágoas* (1919) e *Livro de “Sóror Saudade”* (1923). O soneto “De Joelhos” é o único que não sofreu nenhuma correção de Raul Proença, afirmando ser este soneto, “Uma das melhores produções do caderno. É cheia de delicadeza, ainda que seja bem pouco humano esse amor”.

Igualmente, ao lado do verso “Benditos sejam todos que te amarem” anota “belo verso” e no último terceto do soneto registra “Belo”. Esse soneto será integrado por Florbela em *Livro de Mágoas* (1919), ao passo que “O Meu Alentejo”; “este último refundido sob o título de Alentejano, no *Livro de ‘Sóror Saudade’* (1923)” (DAL FARRA, 1994). Contudo, há que salientar que se trata de dois sonetos diferentes, já que o poema “O Meu Alentejo”, criticado por Raul Proença (“Isto não me dá a impressão do Alentejo”), aparecerá no projeto poético *Trocando Olhares*. Raul Proença também emendou o primeiro verso do penúltimo terceto desse soneto, sugerindo outras palavras “tudo é fecundo e quente e criador”, mas no manuscrito de *Trocando Olhares* privilegiou-se a lição da autora. Ainda é possível identificar algum paralelismo temático entre os dois sonetos (“O Meu Alentejo” e “Alentejano”), que a estudiosa Maria Lúcia Dal Farra assim sintetiza:

Observo que esta última versão [a de Alentejano], a definitiva, conserva do original o sentido descritivo e telúrico, composto pelos mesmos ingredientes (presentes nos dois primeiros quartetos, com exceção de “papoilas”, “meio-dia”, “sol”, “raparigas”, seus “perfis” e “espigas”), acrescidos agora de “ceifeiros”, do “canto” e de uma tonalidade que antes não tinha, o “triste”. (DAL FARRA, 1994, p. 278)

A tonalidade telúrica desse soneto, assim como a politicamente (no seu sentido etimológico) empenhada de “Às Mães de Portugal” e, ainda, a triste e amorosa que percorre “De Joelhos”, constituem o manancial da poética florbeliana (Cf. DAL FARRA, 1994, p. 89).

Por fim, segundo Maria Lúcia Dal Farra, esta é a primeira vez que os versos de Florbela recebem uma crítica oficial. Com efeito, os comentários do republicano, se bem que sejam concisos e, por vezes, até ásperos, são completos e orientam uma poetisa principiante, já que examinam quer a adequação temática quer a harmonia e a metrificação dos versos.

Aparentemente, Florbela manifestou agrado ao ler as ditas correções, apesar de não alterar todas as emendas assinaladas, mas, dois anos depois, a poetisa envia uma missiva para Proença, onde se mostra bastante desanimada em relação às suas qualidades de poetisa:

Estou bastante desanimada com tudo o que me diz dos meus versos. Estou a ver que decedidamente nada farei com jeito se bem que eu nunca tivesse a vaidosa pretensão de escrever obras-primas. Afinal absolutamente nenhum soneto lhe pareceu bom? Quaes e quantos são os absolutamente razoáveis. (ESPANCA, 1986, p. 207)

Como se pode inferir das palavras da poetisa, ela nutre muita admiração pelo amigo Raul Proença e aceitou a veracidade da sua crítica, mas com uma aflição muito profunda que evoluiu, aos poucos, para uma inquietação transbordante.

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo Introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento de textos e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento de textos e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

ESPANCA, Florbela, *Cartas (1906-1922)*, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

Matteo Pupillo

PRIMEIROS VERSOS

Um dos hábitos do processo criativo de **Florbela Espanca** era o da interlocução. No início de sua carreira, tal expediente se mostrava ainda mais acentuado, talvez em virtude da pouca experiência **poética** e, de certa forma, de uma necessidade de afirmação, típica de escritores iniciantes. Nessa esteira, ao longo de toda a sua carreira literária, a poetisa manteve diálogos com diferentes pessoas acerca de seu trabalho. **Júlia Alves, Américo Durão e Guido Battelli** destacam-se como os mais profícuos interlocutores.

Portanto, o manuscrito *Primeiros Versos* também segue essa linha, pois, segundo hipótese aventada por **Maria Lúcia Dal Farra**, “tudo indica, pois, que *Primeiros Versos* designa uma antologia providenciada por Florbela a fim de submeter essa amostragem da sua poética a um crivo crítico para, depois, obter a publicação de algum projeto que teria em vista” (DAL FARRA, 1994, p. 129).

Em 1916, a poetisa remeteu a **Raul Proença**, um conjunto poético nomeado de **Primeiros Passos**. Segundo Dal Farra, Proença “parece ter-se constituído para a jovem poetisa, pelo menos durante toda esta fase, numa espécie de interlocutor ideal fixo, na referência crítica fundamental e idônea” (DAL FARRA, 1994, p. 127). Para este outro compilado de poemas, permaneceu o adjetivo, substituindo o substantivo “passos” por “versos”, demonstrando uma espécie de evolução poética, como se os passos de alguém iniciante levassem às produções artísticas de uma poetisa (Cf. DAL FARRA, 1994, p. 129).

Sendo assim, a antologia em relevo, de 1917, que faz parte do manuscrito intitulado de **Trocando Olhares** (caderno que contém 88 poemas e 03 contos), é composta por 17 sonetos, a saber: “Desejos Vãos”; “Vaidade”; “Tortura”; “A Minha Tortura”; “A Minha Tragédia”; “De Joelhos”; “A um Livro”; “Rústica”; “Idílio Rústico”; “Idílio”; “A Minha Morte”; “Doce Certeza”; “Sol Posto”; “Triste Destino!”; “Desejo”; “Versos”; “Meu Amor”. Desses, os primeiros sete sonetos foram publicados no **Livro de Mágoas** (1919), o oitavo em **Juvenília** (1931). No que diz respeito aos outros, foram editados por Costa Leão e publicados na obra *Poetas do Sul – Bernardo de Passos e Florbela Espanca* (1948), com pequenas variações em relação ao manuscrito-matriz (Cf. DAL FARRA, 1994, pp. 128-129).

Portanto, em *Primeiros Versos*, já se pode vislumbrar com certa nitidez as temáticas da **dor** e do **orgulho**, que tanto abalizaram a criação poética de Florbela Espanca.

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo Introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento de textos e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Impresa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento de textos e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Impresa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

Matteo Pupillo

PRIMÍCIAS LITERÁRIAS

A força de uma vocação poiética que se concebe para sustentar a possibilidade de viver diferente, ou de viver *tout court*, dota logo a primeira poesia de **Florbela Espanca** com a faculdade intermitente de deslocar o sentido de tópicos seculares na cultura literária e de predispor certos dados para uma alteração retroactiva do seu efeito à luz da poesia ulterior. Quando em 1919 sai o **Livro de Mágoas**, havia anos que a precoce Florbela Espanca vinha manifestando fértil vocação criativa, intensificada desde 1915 no grande caderno **Trocando Olhares** com recolha de poemas e alguns **contos**. Já então, embora com seus picos de produtividade lírica, a criação de Florbela não consiste em surto de inculta espontaneidade. Trata-se de uma criação de arte literária que, enquanto tal, se vê sujeita a selecção para publicação esparsa na imprensa alentejana ou lisboeta e que é objecto de alterações pontuais ou de refundições substanciais, por exercício de autocrítica ou mercê de apreciação alheia. Sobretudo trata-se, desde então, de uma criação literária que não se quer inorgânica, antes se estrutura segundo projectos periódicos de colectâneas, de antologias e mesmo de verdadeiros “livros” como unidades macrotextuais. Além do originário e homónimo *Trocando Olhares*, ali se vão sucedendo outros projectos, com diverso índice de prossecução, por vezes em correlação com factores contextuais, atinentes ao funcionamento institucional da literatura (oportunidades editoriais, apreciação críticas, interlocuções poéticas, dinâmicas grupais) e também decorrentes das interferências histórico-políticas no campo literário.

Com o título **Juvenília** — Versos Inéditos de Florbela Espanca, logo após a **morte** da poetisa publicou o poeta e crítico **Guido Battelli**, então professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, um opúsculo generoso mas precipitadamente organizado e, assim mesmo, reeditado em 1946. Precedido de um estudo interpretativo – em rigor, interessante evocação reabilitadora, mas desigual digressão impressionista sobre a figura e o destino da poetisa, sobre “o sentimento da Natureza” e “a Vida, o Amor e a Morte” na sua poesia, rematando com um juízo encomiástico sobre o valor vivencial da sua obra –, o acervo de 14 textos era anunciado como *corpus* de “Poesia inédita” de Florbela, constituído por composições “anteriores à publicação do *Livro de Mágoas*” e que ao admirador italiano teriam sido “enviadas por uma dedicada amiga de Florbela Espanca, D. Júlia Alves, que travou com ela intensa correspondência nos anos de 1916-17”. Todavia, dos textos compilados pressurosamente e transcritos defeituosamente por Guido Battelli, de facto seis não eram oriundos das **cartas** remetidas por Florbela Espanca a **Júlia Alves**, vice-directora de **Modas & Bordados**: trata-se de

“Passeio no campo”, “Aquele dia!”, “O Fado”, “O Meu Alentejo”, “Paisagem” e “Luar”. Esses e outros tantos poemas efectivamente provindos de missivas de Florbela para Júlia Alves — “Rústica”, “Escuta!”, “A Anto!”, “Súplica”, “O Espectro” e “Nunca mais!” — integram, por vezes com títulos diferentes, o grande caderno que Florbela Espanca fez repositório da sua produção juvenil e dos seus sucessivos projectos de organização em livro (colectâneas ou apresentações antológicas).

Neste âmbito, inserem-se na primeira sequência daquele manuscrito-matriz, *Trocando Olhares*, os seguintes poemas daquele opúsculo *Juvenilia* da responsabilidade de Guido Battelli: “Passeio no campo” (com o título “Dantes...”), “Aquele dia!” (com o título “Folhas de rosa”) e “Luar” (com o título “Num postal”) e ainda o soneto “O Fado”; o poema “Rústica” surge na projectada antologia **Primeiros Passos** e em sucessivos projectos ulteriores, antes de actuar como intertexto homoautorial do soneto “Rústica” de **Charneca em Flor**; os sonetos “O Meu Alentejo” e “Paisagem” surgem, com ligeira alteração do título do primeiro, no projecto de **Alma de Portugal**, para o qual Florbela também reconvocou “O Fado”; os sonetos “A Anto!”, “O Espectro” e “Nunca mais!” não se viram incorporados em qualquer sequência programada por Florbela, mas foram por ela publicados no *Notícias de Évora* a 03 de agosto e a 02 de julho de 1916 e n’A *Voz Pública* a 27 de agosto de 1916 respectivamente; ao invés, o soneto “Súplica” foi conservado inédito por Florbela, mas destinado a integrar **O Livro d’Ele**, primeiro, e **Minha Terra, Meu Amor**, depois; idêntica destinação esperava o soneto “Escuta!”, entretanto publicado por Florbela n’A *Voz Pública* eborense, a 13 de agosto de 1916 (e reconvocado mais tarde como intertexto do soneto “Silêncio!...”, por seu turno incorporado por Guido Battelli nas **Reliquiae** de 1931). No opúsculo *Juvenilia* figura também o poema em seis tercetos “Amei um dia...”, que Florbela Espanca não transcreveu para o seu grande caderno-matriz, mas que enviou a Júlia Alves num postal datado de 19 de outubro de 1916. Já o fragmento “Liberta!”, com o que seriam as quadras de um soneto inconcluso ou amputado, não provém da correspondência para Júlia Alves, nem consta do caderno onde Florbela inseriu a versão manuscrita da maioria da sua produção juvenil, mas sim do espólio de **Mário Lage**, último marido da poetisa. Logo, muito provavelmente constitui texto produzido noutra fase da sua trajectória e talvez nos últimos anos da sua vida.

Graças a espaçados contributos de publicistas como **Carlos Sombrio** e António da Costa Leão, **Lopes Rodrigues** e Armando de Gusmão, bem como ao gradativo acesso ao espólio epistolográfico de Florbela Espanca e finalmente à revelação de novas fontes por **Rui Guedes**, foram sendo publicados mais textos juvenis da poetisa (de 1912, 1916 e 1917) e até curiosas composições infantis (de 1903, 1904 e 1907). Importa assinalar que a própria autora fez sair dois ou três desses poemas juvenis no *Notícias de Évora* (e um

deles, “Rosas”, já depois de publicado no suplemento *Modas & Bordados* de *O Século*); e que, num caso ou noutro de quadras, ressalta o cuidado que Florbela punha em ir aprimorando precedentes versões. Finalmente, também este pequeno acervo de **esparços** e póstumos mostra a progressiva preterição do poema em quadras de redondilha em favor do soneto — forma poética fixa que já impera em 1917. Naturalmente, o seu valor estético-literário não é de grande monta; mas alguns desses textos líricos podem revelar-se interessantes para um mais pormenorizado conhecimento contrastivo da consolidação do seu estro e da singularização do seu canto.

Curiosamente, a primeira criação infantil de Florbela que nos é dado conhecer surpreende bastante pela indeterminação semântica que os versos geram sob a pretensão da proposta temática veiculada pelo título — “A vida e a morte”, nada menos! Entre a suspeita de inconsequência infantil e o desfrute da autêntica *naïveté*, depara-se-nos a mais conseguida afirmação textual da alteração e da ambiguidade percepçionais (quando a **morte**, admissível guarita contra certas formas de vida, nos é dita, em simultâneo, “infernai inimiga” e “guarida” da vida) e ressalta um tom de ironia com matriz romântica a caminho da cripticidade simbólica: “A vida e a morte são/ O sorriso lisonjeiro/ E o amor tem o navio/ E o navio o marinheiro”. Não se justificam, porém, expectativas excessivas em relação a uma poesia elementar (“A bondade o som de Deus”), enredada no ver-se-ja de circunstância (“No dia d'anos”, “Senhora! Eu bem quisera e todos, neste dia”) ou tocada pelo vício madrigalesco a que a tenaz tradição sub-romântica oitocentista sujeitara o canto de **amor** (“Hei-de dar-te o meu retrato”, “De rastos ando a beijar”), que o envolvimento cósmico e religioso costumava consagrar (“Que o pequenino Deus que na Judeia outrora”, “Digo pra mim”). A segurança na aquisição do molde da quadra de redondilhas e do mecanismo do hipérbato, posta em equação com a motivação circunstancial ou madrigalesca, tende para a integração anódina na vaga popularizante do **Neo-Romantismo** lusitanista, como ocorre em “Pus-me a colher 'mas saudades”” (onde até surge a assimilação da prosopopeia, tão favorecida pela retórica epocal). Por vezes escapa a tal pendor e propicia impressão de saborosa *nuga* (v. g. “Escrevi o nome teu”), alimentando a expectativa de reelaboração em poesia de timbre sapiencial, anunciada na erótica um pouco mais densa de “Toda a pureza do Céu...”. Esta destreza manifesta-se até em língua francesa e abrange outros metros. Veja-se a feliz conjugação dos decassílabos heróico e sáfico e do seu quebrado em “O que mais me comove e me contrista”; veja-se a alternância dos mesmos heróico e sáfico na quadra “Anda o luar adormecido e triste”, onde uma quase perfeita correspondência anafórica a essa alternância joga com um paralelismo semântico nos finais dos versos. Por outro lado, essa destreza formal tanto pode cingir-se a uma fluidez rítmica que se despenha no estereótipo temático, imagístico e compositivo (caso de

“De ti somente um nome sei, Amor” e seu sucedâneo da chave de ouro...), como pode libertar o estro púbere para tentames de outra complexidade, que gradativamente se irão vazando no molde do soneto.

Por essa via revela-se fecundo o cruzamento, já à maneira de um **António Nobre**, entre caracteres decadentistas e sensibilidade neo-romântica, na pista de uma automitificação que haveria de desentranhar-se da germinal ritualização do amor. Nesse sentido actuam o conúbio de Eros e Tanatos, à sombra do Destino (cf. soneto “A minha morte”) e a tendência para configurar o Tempo como *gouffre*, o envolvimento litúrgico e premonitório da atracção amorosa ou a empatia cósmica com o desejo — como se vê em “Digo pra mim”, em “Amei um dia... um dia...eu já nem sei” e especialmente em “Estudantes” e “Idílio”. São ainda incertas, claro, a orientação e a qualidade da conexão entre heranças decadentistas e afluências neo-românticas na poesia juvenil de Florbela Espanca. Ora se esboça e logo se esvai pela banalidade, algo *Kitsch*, como ainda acontece no soneto “Idílio rústico” de 1917, ora permite interessantes sugestões de leitura, como desponta já nas quadras de “Na sala da embaixada”, que, embora de motivação jocosa, podem ser lidas em clave de intertextualidade corrosiva — pois, ao ligar “chateada” a uma alvura que o soneto “Idílio” situa no valor simbólico tradicional, aquele poema de circunstância activa a ironia perante o paradigma de renovação necrófila desse valor, lançado sobre o fim-de-século por António Feijó, com o soneto “Pálida e loira” de *Líricas e Bucólicas* (1884).

No estirado e não linear processo de maturação literária de Florbela Espanca avulta o destino oscilante de *Trocando Olhares*. Por *Trocando Olhares* se designa, primeiro, o grande caderno manuscrito que, além de três contos, recolhe e ordena 145 textos da produção **poética** dos anos de 1915, 1916 (sobretudo) e 1917, em parte publicada pela autora em periódicos, em parte quedada inédita até à sua morte. Enquanto tal, *Trocando Olhares* conglomerava vários projectos de colectânea lírica e dois tentames de antologia para auto-apresentação da poetisa; e o primeiro daqueles projectos intitula-se também *Trocando Olhares*. No remate de longa sequência de contributos, meritórios mas incertos e desiguais, para a identificação, recolha e apresentação das primícias e *juvenilia* de Florbela Espanca, **Maria Lúcia Dal Farra** e, depois dela, outros estudiosos como Concepción Delgado Corral traçaram a cartografia da sucessão e/ou da sobreposição desses tipos de organização selectiva dos poemas na oficina literária da jovem Florbela Espanca e da publicação parcial de dispersos. A Maria Lúcia Dal Farra, em particular, ficámos a dever também a reprodução rigorosa dos textos contidos no manuscrito matricial e o registo das variantes manuscritas e impressas, enriquecidos por oportuno comentário de colocação diacrónica e de análise temático-formal. Não faltam nesse *thesaurus* composições que, retocadas ou refundidas, serão integradas em *Livro de Mágoas* (1919), em *Livro de “Sóror Saudade”* (1923) e até em

Charneca em Flor (1931). No entanto, predominam os poemas de elaboração *in progress* e de destinação em aberto, embora em princípio visando unidades macrotextuais.

Posto isto, e tendo em conta que Florbela nunca chegou a publicar boa parte desses poemas — e não colhe hiperbolizar a responsabilidade dos factores exógenos, na medida em que não se pode esquecer que a poetisa tomou a iniciativa de escolher outra boa parte para publicação na imprensa e uma menor parte para integração nos referidos livros de 1919 e 1923, enquanto algumas composições (iniludivelmente débeis, tais como as quadras de “Filhos”, ou com promissores rasgos de impertinência semântica, como o soneto “O Espectro”) nem sequer mereceram ser escolhidas pela própria poetisa para qualquer projecto antológico —, o valor principal da sua estratificação é o de permitir-nos, como sintetiza Maria Lúcia Dal Farra,

acompanhar o percurso das suas aquisições poéticas (que vai da incipiência ao equilíbrio formal), a experimentação e a gestação de temas, o germinar e o evoluir das tópicas, o desenvolvimento paulatino da sua personalidade artística, enfim o debater-se da sua prática diante das várias potencialidades que vai gerando em busca daquilo que viria a firmar-se como a sua identidade poética. (DAL FARRA, 1994)

O projecto poético inaugural envolve 30 composições, subordinadas globalmente ao título *Trocando Olhares* (catáfora das depois recorrentes metonímias e sinédoques do apelo afectivo e erótico) e enquadradas por poemas conativos e metaliterários de abertura, “Dedicatória”, e de fecho, “Os meus versos”. Prevalece nesse primeiro acervo a aprendizagem retórica e prosódica sob o signo da tradição oral, que dita os padrões métricos e estrófico-rimáticos, a sintaxe elementar e as licenças poéticas, os motivos e a patente intencionalidade semântico-pragmática das quadras paralelísticas de redondilha. Daí, o lirismo amoroso que adopta a queixa e o rogo, a prece e a sentença, o convite e a máxima, para transmitir apelativamente o estado sentimental do eu **feminino** a um amado, no fundo casa-corpo onde o seu desejo ansearia morar, como bachelardianamente podemos entrever desde o soneto “Sonhos...”. Já aquela associação à tradição oral implicava um fundo de mundividência mítico-mágica, a aliança com elementos e forças telúricas para o investimento erótico e o recurso ao paradoxo como eixo poético explícito. Porém, o facto de estarmos perante o estádio primeiro de um processo diferente — o da assimilação de formas do conteúdo e da expressão tradicionais na formação de um novo e pessoal discurso poético — leva a que, neste juvenil *corpus* exíguo de *Trocando Olhares*, Florbela Espanca abra os trilhos do seu próprio trajecto lírico, aliás com insuspeitadas modulações de tópicos temáticos e formais com rica ancestralidade na literatura culta do Ocidente, remota (medieval ou renascentista) nalguns casos, moderna (romântica e pós-baudelairiana) noutros casos. Assim, a evidenciação do

sonho e da morte como alternativa, se não resposta última, ao contrapólo originário de solidão e carência, de tristeza e ânsia, começa a subservir uma reformulação do dolorismo e da marginalidade electiva no âmbito da oposição de um princípio de prazer feminino ao princípio de realidade masculino (que desde “Desafio” passa formalmente pela inflexão semântica e/ou retórica perto do final do poema e pela sua sinalização através do artifício óptico-grafemático da linha de pontos de suspensão).

Essa aproximação da jovem Florbela à voz feminina do cancionero de amigo, ao desafio hedonista do clássico *collige, uirgo, rosas*, à *Sehnsucht* romântica e à aura saturniana parece defluir da energia da subjectividade poética e da sua busca de uma representação e de um idiolecto próprios. Embora sintonizada com o contexto neo-romântico pelo tom patético da sentimentalidade malferida pela ausência (cf. “A Doida” e outros poemas), pelo penhor literário pago a tópicos da figuração do *Volksgeist* lusíada (cf. “O Fado”) e pelo conúbio de apego ao amado e apego à pátria/mátria (tão bem simbolizado no vínculo entre “o luar (...) de Portugal” e “O teu olhar” nas quintilhas homónimas), o canto de Florbela parece então menos tributário da relação intertextual com a literatura cultivada. Todavia, esta última conexão também emerge e explicita-se, com alcance localizado no que toca ao Júlio Dantas da epígrafe do soneto “Mentiras”, com motivações e efeitos profundos no que respeita a António Nobre. Por outro lado, esse crescente relacionamento com literatura escrita reflecte-se na transição do poema em quadras de redondilha para o soneto decassilábico, que em *Trocando Olhares* faz tirocínio esporádico para a hegemonia e a mestria posteriores. Registe-se, entretanto, que dos 30 poemas deste primicial *Trocando Olhares*, compostos desde maio de 1915 até abril de 1916, Florbela Espanca publica um terço na imprensa: colabora por sete vezes no *Notícias de Évora*, em julho, agosto e setembro de 1916, e por três vezes no suplemento *Modas & Bordados* do grande diário lisboeta *O Século*, em março, agosto e novembro do mesmo ano.

Em *Trocando Olhares*, o canto que proclamará que “um grande amor é sempre grave e triste” não reduz a morte a mero remate de uma vivência disfórica do amor. É certo que a morte não surge transformada, à maneira de António Patrício, em acicate do desejo, com a poesia a reagir positivamente à consciência da inelutável fugacidade do sujeito e dos objectos desse desejo. Todavia, o sujeito lírico chega já a enfrentar a morte no curso do amor por uma interpelação que a quer transformar de horizonte derradeiro da inconsumação em momento superior desse processo que o eu e o amor permanecerão na poesia de Florbela Espanca. Então, gritos como “Só te peço que deixes exalar/ Meu último suspiro na tua boca!...” preludiam a “Volúpia” da maturidade, com ressonâncias nietzschianas no seu inseguro amoralismo:

No divino impudor da mocidade,
Neste êxtase pagão que vence a sorte,
Num frémito vibrante de ansiedade,
Dou-te meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...
A nuvem que arrastou o vento norte...
- Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
Meus beijos de volúpia e de maldade!

Por outro lado, remirando *Trocando Olhares* na distância de *Charneca em Flor*, deixam de parecer despiçados ou inermes certos versos, onde passamos a descobrir o latejar de uma libertação dos afectos e dos sentidos, até à emancipação da libido feminina. São passos tributários, primeiro, de outras reivindicações passionais generalizadas na literatura neo-romântica (a autarcia do coração perante normas de conduta, a ética do amor consagrada pela **dor**); mas, em poemas como o soneto “Sonhos”, esses versos tornam-se já invulgares pela veemência que põem na imaginação sensual do amor ao tu masculino. Depois, a novidade insofismável irrompe quando o feminino eu amante exalta os encantos do seu **corpo**, o seu potencial de sedução, e em simultâneo vai colhendo prazer inquestionável: “... // O meu colo é arminho imaculado/ Duma brancura casta que entontece:/ ...// Tenho um manto real de negras trevas/ Feito de fios brilhantes d’astros belos/ ...// Os meus braços são brancos como o linho/ Quando os cerro de leve, docemente...”. Além disto, *Trocando Olhares* convoca já para uma perspectiva de leitura que se centre na subversão, porventura incôscia, das visões substancialistas do real. A seu modo, essa poesia juvenil de Florbela descousifica o real em relação com o sujeito, enquanto este se descousifica em energia apetente que se lhe dirige. Por isso, outro soneto, cujo título emblematiza o ser “Errante”, reelabora o gasto tópico do coração em vã demanda do Paço da Ventura, concedendo lugar de prevalência ao princípio de incerteza que passa a reinar sobre a vida: “Não conhece o caminho nem o trilho,/ Nem há memória desse sítio incerto...”.

Nem tudo, porém, é deriva. A Florbela de *Trocando Olhares* atingiu a intuição decisiva e traçou a estratégia consequente: eleger Anto como duplo mítico e adaptar à singularidade feminina do seu caso os gestos e vozes da *dramatis persona* com que no Só António Nobre conquistara, sob a amável suspeita de feminil sensibilidade, os favores (e os despeitos) do reino literário masculino. Com efeito, no soneto “Dantes...”, Florbela identifica-se, de forma lúcida e sintética, com a atitude poética que implantara a fortuna do Só, feita de *dolendi uoluptas* e de engenho retórico; depois, já não se trata de admiração e comoção (“numa expressão amarga e branda/ Recitavas, chorando, António Nobre!”), mas de amor, e já não se trata de Nobre e de tantos vectores relevantes do Só, mas de Anto: por

consequência, após evocar alguns sortilégios do Só convergentes com traços neo-românticos de *Trocando Olhares* (veja-se “Poeta da saudade” e “Tua Bíblia de dor”), outro soneto emotivamente intitulado “A Antó!” empolga-se em paixão quase uterina.

O segundo projecto poético da jovem Florbela Espanca — que recupera “O Fado” e lhe agrega mais 11 composições — não marca apenas a consolidação da preferência pela forma do soneto, pois releva de atitude bem distinta de escritora, na medida em que demonstra nova equação da jovem poetisa com o espaço público e o campo literário e resulta de um voluntarismo de composição sobre uma temática determinada e com tratamento e tom adequados a determinada circunstância (que incorporaria a autora nas falanges dos vates condignos da missão cívica e, por essa mesma via, lhe proporcionaria reconhecimento do nome nas instâncias de legitimação literária). Com efeito, justamente na altura em que os primeiros tentames de Florbela Espanca na publicação de poemas seus na imprensa são colocados sob suspeita de imitação estereotipada ou mesmo de plágio, a campanha política dita de União Sagrada em prol da beligerância portuguesa na **Primeira Guerra Mundial** e a sua orquestração por jornais e revistas motiva uma preia-mar de literatura militante, à qual as correntes tradicionalistas acorrem sem pruridos de precedência político-partidária, enquanto as correntes jacobinas refluem ao imaginário católico-lusitanista — concedendo afinal, sob a alçada de idêntica retórica neo-romântica, uma plataforma de hegemonia literária àquelas correntes tradicionalistas, que assim podem abrir caminho para a ascensão das suas correspondentes ideológicas (Integralismo Lusitano, deriva autoritária do nacionalismo republicano, Estado Novo...). Decerto por adesão emocional à causa patriótica e por visão ainda cândida da questão política, mas também, e talvez sobretudo, por estratégia de afirmação na dinâmica do campo literário, a jovem Florbela Espanca reage à circunstância com o projecto, depressa abandonado, do livro *Alma de Portugal*. Pretendendo-o vertebrado por “um pensamento único (...) em homenagem humilíssima à pátria” estremecida, concebe-o com dois eixos: a sequência “Na Paz” — de que chega a compor, além do referido “O Fado”, os poemas “Meu Portugal”, “Noites da minha terra”, “O Meu Alentejo”, “Paisagem”, “Vozes do mar”, “Cravos Vermelhos”, “A Voz de Deus” e “Saudade” — e a sequência “Na Guerra” — que se fica pelas três composições “Oração”, “Às mães de Portugal” e “À guerra!”.

Este episódio de inflexão no percurso de maturação estético-literária terá implicado, não um abdicar da interlocução com outras matrizes de literatura lírica, mas sim uma deslocação das relações intertextuais até à área das correntes neo-românticas coevas. Seguramente, implicou reforço da consciência artífice e da determinação autoral, que aliás continua a manifestar-se também pela publicação dispersa de alguns poemas na

imprensa (por exemplo, uma das composições destinadas a *Alma de Portugal* sai no jornal eborense *A Voz Pública* e outra no *Notícias de Évora*). Por essas mesmas razões, terá constituído também uma experiência de filtragem das conotações dos motivos patrióticos pelo que **Fernando Pessoa** chamava “vontade intelectual” e, por conseguinte, uma experiência de objectivação textual dos intuitos cívicos e dos envolvimentos afectivos — o que não é despiciendo para o apuro de um lirismo sempre assediado pelas tentações de expressivismo sentimental e sua ênfase verbal. Por outro lado, como era de regra então nesse tipo de discurso de exaltação patriótica e de mobilização cívica, *Alma de Portugal* junta à evocação histórica de glórias da pátria o enlevo com o corpo da matéria e, por *mise en abyme*, do *heimat* regional. Daí resulta que a malograda colectânea aprofunda mas multifuncionaliza as energias retiradas da comunhão telúrica — até à valência integrativa da solicitação de sepultura no soneto “Paisagem” — entre a subjectividade poética e o entorno físico-natural. Dessa comunhão telúrica não se exclui, porém, o apelo erótico; e a primazia do princípio feminino do prazer contribui para o abandono do projecto *Alma de Portugal* em favor do projecto **O Livro d'Ele**.

Entretanto, interpõe-se a oportunidade de aferição crítica do rumo, do valor e do potencial das primícias líricas de Florbela Espanca, que organiza o breve florilégio *Primeiros Passos*, para o sujeitar à apreciação do futuro seareiro **Raul Proença** (pensador e erudito, ensaísta e polemista político, mas também com sua obscurecida faceta juvenil de criador poético, como assinalou António Reis). Selecção de poemas de 1916, *Primeiros Passos* caracteriza-se, *et pour cause*, pela diversidade estrófico-versificatória e pela possível variação de temas nos oito sonetos (em decassílabos e em alexandrinos) e nos três poemas em quadras e quintilhas de redondilha maior. Encorajada pelo juízo favorável de Raul Proença sobre a forma como “a filha do senhor Espanca” não espanca a poesia, a jovem escritora nele reconhece também os alertas e as correcções de deficiências rítmicas e métricas, as prevenções contra os gastos lugares-comuns e as impropriedades ênfases emotivo-verbais. Por outro lado, é orientada para consciencializar três grandes vectores de desenvolvimento da sua inspiração poética: os veios amoroso, telúrico e patriótico.

O contraponto de censuras que não deixava de comportar a ponderação crítica de Raul Proença não torna menos estimulante o seu apreço, mas obriga o estro de Florbela Espanca a pausa para autoquestionamento, maturação e rectificação — processo que por vezes passará por modalidade forte de intertextualidade homaautoral, com reactualização de tópicos e variação de estilemas (como, por exemplo, entre o soneto “Noites da minha terra” e o soneto “Noivado estranho”). Daí a suspensão e o temporário abandono, até posterior reaproveitamento, de *O Livro d'Ele* que, *en attendant* Proença, fora

ditado pela força imperativa da poética do desejo — acolhido pela “noite”, libertado pelo “sonho”, potenciado e selado pelo devaneio da “morte” (*maxime* no soneto justamente intitulado “Desejo”) — juntando a nove poemas do primitivo *Trocando Olhares* mais sete contemplados pela antologia *Primeiros Passos* e outros dezassete poemas amorosos. Estas novas composições, que Florbela persiste em dar a conhecer nas páginas de *Modas & Bordados*, de *Notícias de Évora* e de *A Voz Pública*, distinguem-se por irem deslocando o discurso lírico de uma atitude de vassalagem enamorada para outro movimento táctico de sedução erótica, mas no âmbito afinal de uma estratégia cognata de imposição poética da vontade de ser do eu, em que até o aparente diálogo com o homem visado releva da soberania do desejo do sujeito feminino da enunciação lírica (veja-se, por exemplo, o soneto “O teu segredo”). Daí decorre, pois, um efeito de auto-enaltecimento da poetisa ou/e da sua capacidade de amar (veja-se, por exemplo, “Oração de joelhos”). O nível de intencionalidade literária corrobora-se no programa de estruturação macrotextual, com abertura e fecho de *O Livro d'Ele* por poemas metaliterários — a quadra “Andam sonhos cor do mar/ Nas minhas quadras, imersos,/ Se queres comigo sonhar,/ Canta baixinho os meus versos.” e o soneto “Versos” que simula o autojuízo oscilante e a coonestação plangente por poética da *Erlebnis*. Aliás, a inadequação redutora de uma leitura da poesia de Florbela Espanca, mesmo nesta sua primeira fase, em mera clave de pulsão libidinal e de espontaneidade expressiva ressalta do facto de aquela inflexão para a poética da sedução erótica, depois tão característica da sua obra de maturidade, se esboçar desde um soneto, “Mentiras”, indissociável da relação intertextual com Júlio Dantas.

Neste ciclo do seu devir, a poesia da jovem Florbela Espanca mostra-se ainda desigual na técnica compositiva; mas esta vai-se apurando inegavelmente e vai ganhando musicalidade, à medida que a prática textual assimila realizações da literatura culta. Este crescente domínio dos recursos de linguagem, prosódia e estilo, alicerça no corpo textual o protagonismo que a voz feminina e o desejo feminino estão prestes a assumir, ao mesmo tempo que essa conquista da iniciativa pelo eu feminino, confrontado solitariamente com a distância ou o desapego do tu masculino desejado, se acalenta pelo envolvimento empático da **natureza**. Com efeito, “sempre metonimizadas em analogias”, diz Maria Lúcia Dal Farra, e pródigos em cromatossemias e sinestesias, os elementos da natureza — como os “Cravos Vermelhos” que são “volúpias em flor!”, “Bocas rubras de chama a palpitar” e “gargalhadas/ Doidas de luz” — proporcionam exemplos de uma lei que o sujeito lírico condiciona à sua situação, daí retirando confortos para o infortúnio e meios de persuasão, especialmente modos de atracção e de insinuação dos dotes especiais da mulher amante. Sob o efeito da crítica pioneira de Raul Proença sobre a forma do conteúdo e sobre a forma

da expressão — que propiciará uma interlocução e um mútuo apreço pelo menos até aos primeiros tempos da *Seara Nova* (em cujo nº 16, de 01-8-1922, sai o soneto “Prince Charmant”, depois inserido no *Livro de “Sóror Saudade”* com variantes e dedicatória a Raul Proença) —, Florbela Espanca concebe novo projecto de colectânea poética que pretende ilustrativa da maturação dos vectores amoroso, naturalista e patriótico do seu lirismo juvenil e que, por conseguinte, sintetiza o melhor de *Alma de Portugal* e de *O Livro d'Ele* sob uma estruturante retórica afectiva.

Com esse propósito chega a seleccionar 26 poemas e a organizá-los em duas sequências que alçam uma vinculação vinda desde as quintilhas “O teu olhar” de *Trocando Olhares*: “A minha terra” e “O meu amor”. Mas o valor indicante dessa iniciativa é indissociável do alcance dos testemunhos sobre um concomitante período de abstenção produtiva, que a correspondência íntima para D. Júlia Alves figura com saboroso acerto pela nudez da ave canora que está “na muda”: período, pois, em que à insofismável vocação se junta o aprofundamento da consciência artística, num processo de auto-avaliação e de reorientação temático-formal congruente com a deduzida identidade poética. Não tendo desembocado tal projecto na publicação em livro, o caderno manuscrito da fase que precede *Livro de Mágoas* vem a incluir ainda, em abril de 1917, um ciclo de cinco “Sonetos”, agregados sob a dedicatória “Ao grande e estranho poeta A. Durão”. Amigo e colega de Florbela Espanca enquanto escolar de Leis na Universidade de Lisboa, tal como José Schmidt Rau, **João Botto de Carvalho** e outros poetas menores, **Américo Durão** (1892 – 1969) antecipa-se-lhe na eficácia editorial desde 1914 com *Penumbras* e na fortuna recepcional (em críticas de João de Barros, Pascoaes, António Sardinha etc.), impondo-se a partir de *Vitral da Minha Dor* (1917), *Poema da Humildade* (1917) e sobretudo *Tântalo* (1921, com carta-prefácio de Leonardo Coimbra) como lírico relevante e sonetista exímio num campo literário por vezes tangente a sectores modernistas (via **António Ferro** por 1921) mas de clara hegemonia neo-romântica. Também sobre a jovem Florbela se exerce o ascendente desse “grande poeta de Portugal” (nos termos da críptica dedicatória do soneto “A maior tortura” de *Livro de Mágoas*); e com a sua obra enceta o discurso lírico de Florbela Espanca fecunda dialogia.

Por vezes metonimizada na partilha de um mesmo espaço de publicação — v. g. a página literária de *O Século*, onde a 27-12-1919 o soneto florbeliano “O meu nome” responde a outro de Américo Durão e prepara a sua reintitulação como “Soror Saudade” com que em 1923 abrirá o Livro... homónimo — ou no recorte epigráfico — v. g. certa quadra de um “Soneto” dirigido por A. Durão a Florbela e por esta escolhida para uma das epígrafes de *Livro de “Sóror Saudade”* —, essa dialogia incide também em certa linha de construção do **mito literário** pessoal de Florbela — o crisma de “Soror Vitral”

como “Soror Saudade” - e favorece ainda a identificação decisiva de Florbela Espanca com a forma poética fixa do soneto, no cerne de um processo mais lato de apuro literário por via da prática intertextual ou da parcial assimilação de influxos modelares (**Antero de Quental**, Cesário Verde, António Nobre, **Mário de Sá-Carneiro**...). O carácter metaliterário que distingue, directa ou indirectamente, este pequeno ciclo de cinco “Sonetos” assinala essa valência de consolidação da escrita florbeliana a caminho da edição da sua poesia em livro — o *Livro de Mágoas* onde em 1919 se integrarão três desses sonetos (“Desalento”, depois aí intitulado “A minha tragédia”, “A um livro” e “A maior tortura”) e onde desde o título se insinuará uma tonalidade patética e disfórica na auto-representação predestinada da poetisa e na expressão do desejo. O modo como Florbela elabora essa tonalidade em conotação “estranha” da sua poética do desejo mostra o discernimento com que retira da relação intertextual com a obra de Américo Durão só aquilo que coerentemente corrobora a sua auto-representação e sustenta o seu trajecto. Por outro lado, aproxima e diferencia, em regime de “dispersão” à maneira de Sá-Carneiro, a sua expressividade “estranha” da precedência do “esteta” em A. Durão, subservindo uma original emergência da condição feminina nos quadros da literatura neo-romântica.

O devir maturante desta fase juvenil de Florbela Espanca, através de poemas dispersos e poemas inéditos, e a sua transição para as características dominantes de *Livro de Mágoas* completam-se, como se soube desde 1948 graças a António da Costa Leão, pela elaboração ainda em 1917 de novo ciclo antológico e metaliterário, os **Primeiros Versos** já analisados com inteligência sensível por Maria Lúcia Dal Farra. A superação da crise poética subsequente à reacção crítica de Raul Proença consolida-se endogenamente, pelo acentuar da auto-reflexividade textual e da eficiência apelativa e expressiva do diversificado jogo grafemático (até ao insólito título “?!..”), da introjecção textual daquela “operação sensitiva” em que a **dor** se faz via original de conhecimento e da vontade (feminina) de ser e em que o homem desejado se torna o leitor da dor encenada como ritual de comunhão cósmica e de morte iniciática.

Bibliografia

- ABELHO, Azinhal; AMARO, José Emídio, *Cartas de Florbela Espanca*, Lisboa, s/ed., s/d.
ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, INCM, 1997.
BATELLI, Guido, *Juvenília* — Versos Inéditos de Florbela Espanca, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931.
BATELLI, Battelli, *O Livro d'Ele*, de Florbela Espanca, in *Prometeu*, Porto, vol. II, n. 04-05, 1948, pp. 168-171.
CORRAL, Concepción Delgado, *Florbela Espanca – Asa no Ar – Erva no Chão*, Chaves, Ed. Tartaruga, 2005.

- DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensões críticas à edição de *Obra Completa de Florbela Espanca* por Rui Guedes, in *Colóquio/Letras*, n.º 92, Lisboa, Fundação Caloute Gulbenkian, 1986, pp. 87-90, e n.º 99, 1987, pp. 109-111; pp. 111-113.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A primeira edição do manuscrito *Trocando Olhares*, in *Cadernos de Teoria e Crítica Literária*, Araraquara, UNESP, 1988, pp. 93-105.
- ESPANCA, Florbela, *Obra Completa*, vol. I, recolha, leitura e notas por Rui Guedes Lisboa, Dom Quixote, 1985.
- ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- KLOBUCKA, Anna, On ne nait pas poétesse: a aprendizagem literária de Florbela Espanca, in *Luso-Brazilian Review*, n.º 29, 1992, pp. 51-61.
- LEÃO, António da Costa, *Poetas do Sul* — Bernardo de Passos e Florbela Espanca, Lisboa, Portugalíia, 1948.
- LOPES, Waldemar, Florbela & Durão, in *Revista de Poesia e Crítica*, Brasília-São Paulo-Rio de Janeiro, 1978.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, No trilho de um sítio incerto, in ESPANCA, Florbela, *Obra Completa*, vol. I, organização e notas por Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1985, pp. III-XXVII.
- SIMÕES, João Gaspar, O caso poético de Florbela Espanca, in *Diário de Notícias*, 01-9-1985.
- SOMBRIÓ, Carlos, *Florbela Espanca*, Figueira da Foz, Edições Homo, 1948.

José Carlos Seabra Pereira

PRINCE CHARMANT

“Em toda a nossa vida anda a quimera/ Tecendo em frágeis dedos frágeis rendas.../ - Nunca se encontra Aquele que se espera!...” (ESPANCA, 2014, p.116). “Prince Charmant...” título dado a um dos sonetos de **Florbela Espanca** publicado na obra **Livro de “Sóror Saudade”** (1923), está presente no **Livro do Nosso Amor** com o título “Nunca” (ALONSO; SILVA, 2012a, p.162). Devemos destacar ainda que esse poema é dedicado a **Raul Proença**, que foi, “ao que tudo indica, o mais importante interlocutor poético de Florbela” (DAL FARRA, 2012a, p. 235). O soneto, que sensivelmente evoca o universo dos **contos** de fada, faz do *Prince Charmant* o desejado a quem a voz lírica procura na ansiosa expectativa de ofertar o seu amor: “Boca sangrando beijos, flor que sente.../ Olhos postos num sonho, humildemente.../ Mãos cheias de violetas e de rosas...” (ESPANCA, 2014, p. 116). Mas, se o poema traz para o campo do desejo a figura sonhada e idealizada dos contos de fadas, um príncipe encantado, sutilmente questiona o conceito visto que o apresenta como ser sonhado e impossível, a quem a voz lírica, numa ruptura da tradicional posição passiva da espera concedida à figura feminina, procura: “Procurei-O no meio de toda a gente” (ESPANCA, 2014, p. 116). A sua busca, no entanto, está fadada ao fracasso. Pois, como registra o último verso do poema, “- Nunca se encontra Aquele que se espera!...” (ESPANCA, 2014, p. 116). Para além desse texto é significativo considerar que a escritora evoca também, em outros textos, o território encantado dos contos de fadas, como, por exemplo, ocorre no conto “O Resto é perfume” (*As Máscaras do Destino*) e nos sonetos: “Contos de fadas” (*Charneca em Flor*); “Castelã da Tristeza” (*Livro de Mágoas*). No entanto, a “Princesa Desalento” (*Livro de “Sóror Saudade”*), embora “Altas horas da noite ela vagueia...” (ESPANCA, 2014, p. 130), fazendo do desejo por um **amor** divino, profano e perfeito uma busca incessante, o eu poético almeja um amor além do senso comum: “Um homem? – Quando eu sonho o amor dum deus!...” (ESPANCA, 2014, p. 122) em “Ambiciosa” (*Charneca em Flor*), nunca se encontra Aquele que se procura, o que faz do *Prince Charmant* o procurado, o desejado, mas o nunca alcançado.

Ao que tudo indica, essa ausência e essa busca da plenitude amorosa não ficaram restritas apenas ao campo da arte na obra daquela que, de forma tão bela e por diferentes vieses, teceu o amor, o desejo – fosse ou em ardência plena, ou em desfecho trágico. Florbela casou-se por três vezes e apaixonou-se provavelmente ainda mais vezes. Buscou, na vida, encontrar o afeto que lhe saciasse a sede fremente por conseguir comunicar com o **corpo** e a alma de poeta, toda a energia amorosa que habitava seu ser. Com **António Guimarães**, seu segundo marido, parece ter vivido a paixão ardente, mas seus

afetos, ao que parece, nunca atingiram a intensidade de sua busca. Não pôde ser mãe. São inúmeros os estudos críticos que notam e discutem as intrínsecas relações que, inegavelmente, se pode observar entre a Florbela mulher e a Florbela artista, merecendo destaque os estudos de **Renata Soares Junqueira** em *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade* que, entre outras, aponta como uma das máscaras utilizadas pela escritora, a *máscara da princesa*, considerando uma postura da autora em que adota um procedimento *teatral* na produção de seus textos (tanto naqueles com destino à literatura como nos que, aparentemente, pertenciam ao seu mundo pessoal – **cartas** e no **Diário do Último Ano**) criando autocaracterizações visíveis em sua obra. “‘Imagino-me, em certos momentos, uma princesinha, sobre um terraço, sentada num tapete. (...)’ Das “riquezas” de Florbela participam, no *Diário*, os diversos objetos cenográficos que ela manipula em razão da sua *performance* de princesa sonhadora” (JUNQUEIRA, 2003, pp. 112-113). Vale salientar que quando Florbela nasceu (1894) **Portugal** era uma **Monarquia** – que vigorou até 1910. E em **Vila Viçosa** terra do seu nascimento “O rei costumava vir para assistir à feira de janeiro, e a vila tornava-se um grande quadro regional,” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 14). Sendo assim, as figuras de reis, rainhas, príncipes e princesas que bem podem povoar, por distintos caminhos, o **imaginário** de uma pessoa, no caso de Florbela – para além de quaisquer representações artísticas, literárias – as figuras representativas da Monarquia eram parte do seu cotidiano: “‘Hoje que chega Sua Majestade está um dia péssimo de chuva e vento.’ Florbela escreve ao pai um bilhete assim, datado de Vila Viçosa. É nos começos de janeiro de 1906.” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 14). O que torna ainda mais familiar a presença do Príncipe e da Princesa na produção de Florbela. O *Prince Charmant*, a quem, talvez, tenha tentado encontrar em alguma face humana nos atributos de um homem, ficou, de algum modo, envolto nas névoas dos desejos e expectativas da mulher Florbela Espanca que a artista Florbela soube tão graciosamente criar como o *nunca encontrado*.

Bibliografia

ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario da, *Livro de “Sóror Saudade”*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012a.

ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario da, *Livro de Mágoas*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012b.

ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario da, *As Máscaras do Destino*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2015.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca: a vida e a obra*, Lisboa, Editora Arcádia, 1979.

ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto* – contos, cartas, diário, estudo introdutório, apresentação, organização e notas Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2012a.

ESPANCA, Florbela, *Sempre tua: correspondência amorosa 1920-1925*, apresentação, organização, fixação de texto e notas Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2012b.
ESPANCA, Florbela, *Sonetos Florbela Espanca*, prefácio de Fabio Mario da Silva, São Paulo, Martin Claret, 2014.
JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora UNESP, 2003.

Elisangela da Rocha Steinmetz

PROENÇA, RAUL

Raul Proença foi uma das figuras intelectuais mais importantes das primeiras décadas do século XX em **Portugal**. Nasceu no dia 10 de maio do ano de 1884, nas Caldas da Rainha, e morreu em 1941, em **Lisboa**. Durante os seus quase sessenta anos de vida publicou uma obra vastíssima, principalmente na **imprensa periódica**, e teve papel activo em quase todas as questões políticas e culturais do seu tempo. António Reis, na biografia que escreveu sobre esta personalidade, descreve-o, abarcando quase todas as suas competências, como um “ensaísta e jornalista de intervenção política de cunho republicano e democrático socialista, o pensador filosófico de orientação racionalista e espiritualista, o bibliotecário competentíssimo e reformador” (REIS, 2000, p. 01).

Em 1921 é lançada a revista *Seara Nova*, da qual Raul Proença é um dos rostos mais visíveis, como já o teria sido também no movimento Renascença Portuguesa e da respectiva publicação – *A Águia* (REIS, 200, p. 335). António Reis, na já referida extensa biografia, não refere a sua actividade de editor, muito menos a sua intervenção na publicação da primeira obra de **Florbela Espanca** em 1919. Provavelmente por esta ser também a altura em que se forjam as primeiras actividades relativas ao movimento e consequente publicação da *Seara Nova*, da qual se ocupa principalmente. Também em 1919, Proença é um dos fundadores da Universidade Popular e dinamizador da respectiva publicação periódica: *Educação Popular*.

A sua relação com Florbela Espanca caracteriza-se essencialmente como o mestre e a sua discípula, trocando correspondência em que a poetisa várias vezes lhe pede parecer e crítica sobre as suas composições poéticas. É em 1916 que, pela primeira vez, Raul Proença recebe uma carta de Florbela com diversos sonetos da sua autoria, pedindo-lhe a opinião e querendo saber se são publicáveis. Esse manuscrito, intitulado **Primeiros Passos**, contém as referidas observações escritas sob o título “Impressão geral” que estão apostas ao manuscrito que lhe foi enviado por Florbela, onde Raul Proença destaca várias composições como mais bem conseguidas, classificando outras como “a pecha fatal dos principiantes”. Trata-se de uma crítica honesta e frontal, apontando as falhas e sublinhando os sucessos, dizendo enfim que “como promessa, as poesias que acabo de ler são belíssimas” (PROENÇA *apud* DAL FARRA, 1994, p. 86). Dois dos poemas que mais merecem o elogio de Raul Proença são “O meu Alentejo” e “Às mães de Portugal”, que o sensibiliza particularmente por explorar a temática do patriotismo e das mães que sacrificam os seus filhos na luta pelo seu país – relacionando-se directamente com a **Primeira Guerra Mundial**, que Proença

defendeu desde o início. Como se não ficasse satisfeita com a crítica, espera quase cerca de três anos até apresentar-lhe a versão definitiva do que viria a ser o **Livro de Mágoas**, que verá a luz do dia no ano de 1919. De acordo com alguma (pouca) correspondência entre os dois, hoje acessível e já estudada, a relação entre ambos é de alguma proximidade, comprovada por uma das **cartas** que Florbela lhe dirige, em dezembro 1927, apresentando as condolências pela **morte** da sua filha e onde se solidariza com a sua **dor** uma vez que também ela, muito recentemente, havia perdido o seu irmão – **Apeles Espanca** – num acidente de aviação:

Não calcula como o lamento e como compreendo o seu tremendo sofrimento conhecendo, como conheço, a arreigada afeição que tem pelos seus, e tendo eu própria sofrido com a morte repentina do meu querido irmão o que nunca pensei que pudesse sofrer. (ESPANCA, 1986, p. 83)

Também assinalável na relação entre Proença e Espanca é o facto de, no seu segundo livro – **Livro de “Sóror Saudade”** (1923) –, a poetisa dedicar-lhe um soneto: “Prince Charmant...”, o que consolida a ligação intelectual que os unia e que sem dúvida servia de inspiração a Florbela. O mesmo poema que lhe dedica aparece precocemente no n.º 16 da *Seara Nova* (numa versão anterior à e diferente da definitiva, segundo Dal Farra, (DAL FARRA, 1994, p. 94), de 1º de agosto de 1922, fazia Raul Proença parte do corpo directivo, o que confirma a comunicação assídua e a troca de ideias entre os dois.

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, Lisboa, INCM, 1994.
ESPANCA, Florbela, *Cartas* (1923-1930), organização de Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
GARÇÃO, João, Raúl Proença, leitor e crítico de Florbela Espanca, in *Triplov*, disponível em <http://triplov.com/poesia/joao_garcao/2006/Raul-e-Florbela.htm>.
SILVA, Fabio Mario, Florbela Espanca (Florbela D’Alma da Conceição Espanca), in ESTEVES, João; CASTRO, Zília Osório (Dir.), *Feminae, Dicionário Contemporâneo*, Lisboa, Ed. Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género (CIG), 2013.

Rosa Maria Fina

PSICANÁLISE

São equívocas as relações da psicanálise com a arte e, sobretudo, com a literatura, não só da parte dos receptores da teoria psicanalítica — “*conto de fadas científico*” foi o qualificativo que recebeu, em 1886, o ensaio de Freud, “A Etiologia sexual das Neuroses”, enquanto a primeira pessoa a apreciar “Os Estudos sobre a Histeria” foi o escritor Alfred von Berger —, como da parte do criador da Psicanálise, cuja vida e obra estão atravessadas por reminiscências literárias (os mitos — Narciso, Édipo, Eros — a inspirarem muitas das concepções centrais da teoria freudiana), tendo a própria psicanálise começado com uma narrativa de sedução (“*Era uma vez...*”) ouvida por Freud dos seus pacientes. Será, precisamente, o questionar da veracidade (entendida como acordo com a realidade exterior) dessas histórias, que porá Freud na senda da importância do fantasma na vida psíquica, questionando as fronteiras entre fantasia e vivido, desejo e realidade.

Julgo que ninguém melhor do que Freud soube aproximar o sonho e as fantasias diurnas do estatuto ontológico dos entes ficcionais, rompendo definitivamente com a oposição verdade/mentira, que serve de quadro ao conhecimento científico e ao acrítico senso comum. As incursões de Freud no domínio da criação artística foram numerosas e atravessam toda a sua obra (desde 1898, quando, numa carta a Fliess, aplica a psicanálise a uma novela de C. F. Meyer, até às vésperas da **morte**, em 1938, ao escrever a Stefan Zweig sobre o valor das obras surrealistas). Freud reconhece o papel dos escritores (poetas e romancistas) na elucidação dos segredos do psiquismo — “o seu testemunho deve ser tido em alta consideração, já que, entre o céu e a terra, sabem de muitas e muitas coisas com que a nossa vã filosofia não ousa sequer sonhar. Dão-nos autênticas lições, a nós, homens vulgares, a respeito da alma, pois vão bebê-lo a fontes inacessíveis à ciência” (FREUD, 1906) — e, conseqüentemente, a indissociabilidade entre escrever e fantasmear. Mas a criação aparece-lhe como enigmática: o que funda a conjunção do fantasma e da arte? Donde vem o dom artístico? Como funciona a apreciação estética?

A consciência de que a Psicanálise seria incapaz de elucidar o enigma da criação leva Freud a tomar como tema de investigação a fantasmaturização (as motivações inconscientes) dos criadores, “deitando-os no divã” para descobrir o conteúdo latente que será a chave desta ou daquela representação. A interpretação das obras literárias é herdeira da leitura a que submeteu os sonhos na obra inaugural da Psicanálise — *A Interpretação dos Sonhos* — tratando as obras como sintomas a decifrar.

O caminho seguido por Freud, a partir de *Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen* (desvelar as motivações inconscientes dos autores) tem sido seguido por alguns dos seus discípulos e por críticos literários inspirados pela psicanálise com resultados que aparecem como produtivos e atraentes para os leitores e que satisfazem a necessidade de encontrar uma resposta com aparência de verdade última. De fora fica aquilo que é a especificidade da obra de criação — o efeito estético resultante de uma elaboração jogando com comparações mentais externas à pulsão, o que supõe a existência de *figuras puramente estéticas*. A *démarche* de Freud pode justificar-se pelo seu afã heurístico na construção do edifício psicanalítico — as obras de arte a servirem de confirmação (ou antecipação) das descobertas freudianas. E, numa carta a Arthur Schnitzler de 14 de maio de 1922, reconhece a superioridade do saber poético: “Penso que o evitei com medo de encontrar o meu duplo. (...) Tive a impressão que você sabia intuitivamente — na verdade, porém, devido a uma acurada auto-percepção — o que eu descobri através de um árduo trabalho aplicado.”

Nos dias de hoje, aparece como discutível e abusivo que a denominada psicanálise da obra e do autor, seguindo Freud, continue a aplicar a teoria psicanalítica para o esclarecimento deste ou daquele conteúdo obscuro (o conteúdo latente como chave da decifração do conteúdo manifesto), os conceitos psicanalíticos usados como chave de acesso a uma verdade que é sempre inalcançável (o trabalho de interpretação é interminável, a “verdade” é algo para que se tende, o “desvelar/revelar” é também velar).

Florbela Espanca tem sido uma autora cuja vida e obra se tem oferecido a interpretações “selvagens” (no sentido de extrínsecas à relação analítica), inspiradas na teoria freudiana. Grandes escritores (**José Régio**, **Agustina Bessa-Luís**) não se eximiram a propor diagnósticos e leituras da sua obra à luz de conceitos importados (e, muitas vezes, distorcidos) da teoria psicanalítica (“narcisismo”, “hermafroditismo psicológico”, “neurose de abandono”, são alguns dos conceitos de que deitam mão para ler a sua vida e obra). E não têm faltado seguidores (psicólogos, psicanalistas, estudiosos) que, ao longo dos tempos, têm seguido este caminho para abordar a poetisa, com mais ou menos rigor conceptual. Os resultados podem ser aliantes, mas de fora fica a especificidade (o carácter único) da obra, que resiste às leituras e interpretações, e se nos oferece como objecto de fruição artística e emocional (o inconsciente em acção).

A essas tentativas de decifração, Florbela poderia responder com as palavras que Wilhem Jensen endereçou a Freud quando questionado acerca da criação da sua novela, *Gradiva*: “É ...uma fantasia; ela avança sobre uma aresta não mais larga que a lâmina de uma faca, com um passo sonambúlico. É no fundo o que acontece em toda a criação literária”.

Quanto à vida de Florbela, os eventos atestados (nascimento, educação, relações familiares e amorosas, casamentos, abortos, doenças psicossomáticas, **suicídio**), que se dão a ver nas **cartas** e no diário, podem ser objecto de leituras informadas pela teoria psicanalítica, desde que se estejam conscientes de que não se trata de psicanálise que é sempre o encontro de duas subjectividades a co-construir uma história.

Freud (*Sobre o narcisismo, Luto e melancolia, Inibição, sintoma e angústia*) pode oferecer várias chaves interpretativas do comportamento de Florbela, mas são os herdeiros de Melanie Klein e da teoria das relações de objecto (H. Rosenfeld, W. Bion, O. Kernberg) que melhor permitem aceder à compreensão da problemática psicológica florbeliana pois esta teoria opera uma síntese entre a impessoalidade da metapsicologia freudiana e a historicidade da subjectividade que é sempre relacional.

A separação precoce da mãe infligida a Florbela, entregue aos cuidados da mulher do pai, **Mariana do Carmo Inglesa**, sua madrinha, leva a supor que o núcleo das forças primordiais somato-psíquicas (id) não se pôde organizar e diferenciar para que nascesse um eu-corpo afectivo e se constituísse a psico-sexualidade (organização da bissexualidade e possibilidade do desejo). O “*desamparo biológico*” (FREUD, 1926), enquanto medo da **morte** do recém-nascido lançado no mundo, não encontrando uma identificação primária que o torne tolerável, transforma-se em “*terror sem nome*” (BION, 1967) de que a doença somatopsicótica é a manifestação (as múltiplas e precoces queixas somáticas de Florbela não parecem ter o estatuto pré-consciente da doença psicossomática). E, se atentarmos nas relações familiares da poetisa, deparamos com várias situações que têm a marca da patologia relacional (indiferenciação e confusão dos sujeitos e das gerações) e indiciam o que Paul-Claude Racamier descreveu como incestualidade.

Porém, o que mais ressalta do estar no mundo de Florbela e das suas relações objectais é o que se denomina como organização narcísica da personalidade com as suas manifestações de onipotência, arrogância, agressividade, impossibilidade de amar (o amante a existir para satisfazer os objectivos “narcísicos”, a ser tão-só o espelho onde o sujeito se pode projectar). Florbela Espanca teve uma vida atravessada por muitos abandonos e perdas (mãe, irmão, não-adopção pelo pai, amores infelizes, doenças, abortos) e pode ser tentador querer aplicar à sua vida e morte (o suicídio, aos trinta e seis anos) algumas das descobertas da psicanálise, mas tal será trair a poetisa e a psicanálise. O importante é a sua obra que nos interpela e desafia a aceitar o não-saber (a “capacidade negativa” cunhada por John Keats e que W. Bion adoptou como condição do pensar psicanalítico).

Bibliografia

Bion, W., *Second Thoughts*, London, W. Heinemann, 1967.

Freud, S., *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, N.R.F., Paris, Ed. Gallimard, 1986.

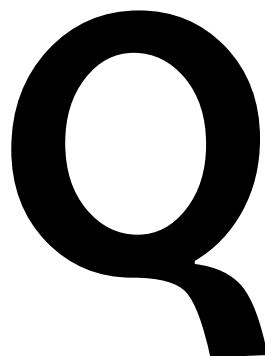
Freud, S., Lettre de Freud à Arthur Schnitzler de 14 Mai 1922, in *Correspondance 1873 — 1939*, Paris, Ed. Gallimard, 1973.

Freud, S., Inhibition, symptôme et Angoisse, in *Oeuvres Complètes*, vol. XVII, Paris, P.U.F, 1992.

Jensen, W., Lettre de 25 Mai 1907, in *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Ed. Gallimard, 1986.

Racamier, P. C., *L'Inceste et l'incestuel*, Paris, Les Éditions du collège, 1995.

Deolinda Santos Costa



QUELFES

A passagem de **Florbela Espanca** por terras algarvias – ou melhor, pela pequena povoação de Quelfes, do concelho de Olhão e pertencente ao distrito de Faro, há mais de um século – continua a estar envolta num pouco de mistério, em alguma controvérsia e em muito esquecimento. Esse período, que vai *grosso modo* de março a setembro de 1918, nunca foi muito estudado, provavelmente por ter sido profundamente sofrido, nas próprias palavras da poetisa de **Vila Viçosa**, a qual muito lamentou esse ciclo “negro” da sua vida. E “curto, transitório e efémero”, nas do historiador José Carlos Vilhena Mesquita. Tal como referiu **Maria Lúcia Dal Farra**, “o povoado de Quelfes quase nunca é nominado, embora, tenha sido muito importante para a organização que Florbela faz dos seus sonetos que, uma vez enviados a Proença, reverterão na sua obra inaugural – o *Livro de Mágoas* – logo de seguida, em 1919” (DAL FARRA, 2017). É de notar que a insigne estudiosa da obra de Florbela refere-se a **Raul Proença** (1884 – 1941) apenas pelo seu último nome. O escritor, jornalista e filósofo português, membro do grupo de intelectuais fundadores da revista *Seara Nova*, em 1921, e posteriormente chefe dos serviços técnicos da Biblioteca Nacional de **Portugal** – quando Jaime Cortesão a dirigiu – independentemente das decisões que tomou quanto à forma impressa dos sonetos que Florbela lhe enviou do Algarve, teve o mérito de estar por trás da publicação da supracitada obra.

Sabe-se que em julho de 1917, Flôr Bella Lobo, de seu nome de nascimento, finalmente, terminou os estudos secundários no Liceu Nacional de **Évora** (como aluna externa) e em outubro seguinte mudou-se para a capital, a fim de cursar **Faculdade de Direito de Lisboa**. O que lhe “permitiu entrar em contacto com vários jovens poetas aspirantes seus contemporâneos” e que “deve sem dúvida ter sido marcante para quem, como ela, praticamente nunca tinha convivido com poetas, até então” (ALONSO, 1997), segundo os escritos de **Cláudia Pazos Alonso**. Numa época em que a presença feminina era rara em liceus e universidades, a jovem (e já casada) alentejana parece ter continuado em **Lisboa** os seus estudos superiores num regime mais ou menos “aberto”. Permitindo-se, segundo vários relatos, a liberdade de passar mais tempo nos jardins da faculdade em convívio com os colegas, alguns deles poetas despontantes, do que, propriamente, a assistir às aulas. Quis o destino que, com menos de meio ano lectivo decorrido, a desafortunada Florbela tivesse adoecido gravemente, o que mudaria o rumo da sua, já então, atribulada existência. Nas obras de cariz biográfico disponíveis sobre os meses da “castelã da tristeza” passados em terras do Sul, basicamente, pode ler-se todo um chorrilho de queixumes, decalcados de diversas **cartas** enviadas do Algarve para aquela que seria futuramente sua madrastra, **Henriqueta Almeida**.

Agustina Bessa-Luís, sempre tão detalhada e meticulosa, referiu na romanceada biografia que escreveu sobre Florbela que “o marido Alberto Moutinho, acompanha-a (ao Algarve) e dá explicações em Olhão” (BESSA-LUÍS, 1979). Mas nem uma palavra para Quelfes, a doce e perfumada povoação onde as laranjeiras floresciam e o casal dividiu com a irmã de Alberto, Doroteia Moutinho, e uma colega desta, a modesta casa onde, então, funcionava a escola primária do lugarejo. Mais precisamente no Sítio da Igreja de Quelfes. Curiosamente, o edifício há muito conhecido pela “casa de Florbela”, por autóctones e forasteiros, ainda hoje não possui “número de polícia” (número de porta). Sabe-se que a poetisa deixou Lisboa e atravessou o **Alentejo** em busca de um clima mais ameno e que fosse propício para contrariar a sua frágil condição física, decorrente de um problema que lhe afectava, em particular, o aparelho reprodutor e os pulmões. A razão principal por ter escolhido Quelfes deveu-se a dois factores fundamentais: a zona ter bons ares e ser sossegada (não muito longe dali inaugurou-se em setembro de 1918 o Sanatório Vasconcelos Porto para doentes com tuberculose e doenças do foro respiratório, nos arredores de São Brás de Alportel, justamente nesse fatídico ano da “pneumónica” ou “gripe espanhola”), a sua atenciosa cunhada Doroteia habitar Quelfes e o seu estimado cunhado, Manuel Moutinho, viver em Faro, a uns escassos quilómetros. Provavelmente a conselho do pai, **João Maria Espanca**, que conhecia a zona por, de vez em quando, descer ao Algarve para fazer negócios de antiguidades, conhecia a

proximidade do sereno mar e das belas praias da Ria Formosa. E também para o marido de Florbela voltar a exercer a função de explicador na “vila da Restauração” (nome pelo que ficou a ser conhecida a cidade de Olhão a partir de 15 de novembro de 1808), onde existia um colégio privado, e, naturalmente, alunos que pudessem remunerar **Alberto Moutinho** para, assim, acrescentar alguns proventos à mesada que o casal recebia de Vila Viçosa, do bolso de João Maria.

Segundo o historiador, arqueólogo, etnógrafo e jurista algarvio, Francisco Xavier Ataíde de Oliveira – nascido em Algoz em 1842 e falecido em Loulé em 1915, onde foi conservador do Registo Predial, licenciado pela Universidade de Coimbra em Teologia e Direito, e que ficou conhecido por cerca de uma dúzia de monografias de terras algarvias que escreveu – Quelfes “poder-se-á ter desanexado da freguesia de S. Pedro, de Faro, por volta de 1614 ou em data posterior, antes de 1575”. A existência de uma pequena ponte romana, várias vezes reconstruída, prova que há muitos séculos a zona já era habitada. E, nesse mesmo lugar, em meados de junho de 1808, as tropas de Napoleão foram derrotadas por um punhado de nacionalistas algarvios, constituindo assim um ponto de referência na luta contra os exércitos de Junot, durante a primeira Invasão Francesa. Os pescadores da aldeia de Olhão ficaram, então, famosos por recusarem alistar-se nas tropas francesas para combater uma rebelião na vizinha Andaluzia. E por terem pegado nas poucas armas que dispunham obrigando os franceses a deixar a localidade e, de seguida, o “reino dos Algarves”. E, finalmente, por um pequeno grupo de valentes olhanenses terem partido para o Brasil numa minúscula embarcação, o caíque *Bom Sucesso*, para avisar o rei D. João VI que os invasores tinham sido derrotados e que a família real poderia voltar à pátria em segurança. O monarca não regressou nessa altura a Portugal, mas recompensou os protagonistas deste singular episódio – ou melhor, um acto de enorme valentia – e os restantes olhanenses, promovendo a aldeia de Olhão a “vila da Restauração”. Nos anos de 1960, o grande cantor e compositor, José Afonso (1929 – 1987), homenageou publicamente a urbe marítima no refrão de uma bela melodia por si composta, intitulada *Ó vila de Olhão*: “Ó vila de Olhão/ Da Restauração/ Madrinha do povo/ Madrastra é que não” (AFONSO, 1964). Para além da citada “ponte velha”, existe em Quelfes um outro monumento, a igreja matriz. A mesma foi construída em 1565, sobre uma capela datada de 1518, e fica a escassas centenas de metros da chamada “casa de Florbela”. Das suas janelas vislumbra-se o templo e, através das suas paredes, continua a ouvir-se badalar o sino daquela aldeia “dolente nas tardes calmas”. Tanto a data da chegada do casal Moutinho ao Algarve (provavelmente em março de 1918) quanto a da partida de Florbela de volta a Lisboa, cerca de seis meses depois – durante o mês de setembro – não são rigorosamente conhecidas. Sabe-se, sim, que a inconsolável Florbela saiu da capital muito contrariada e

que ansiava recuperar a saúde, o mais depressa possível, para voltar à “cidade das tágides” e concluir o primeiro ano que iniciara na Faculdade de Direito de Lisboa, antes de adoecer. E que o seu casamento atravessava uma fase tão dramática que, não muitos meses depois, culminaria em divórcio. Na ausência de dados específicos, a datação da saída para o Algarve fez-se a partir de uma foto tirada em Lisboa, no jardim do Campo Grande, a 17 de março, de várias cartas com o carimbo dos Correios de Faro e da data das matrículas e início do ano lectivo no ensino universitário português.

Encerrada num ermitério, como Florbela designou Quelfes, e sem a vista do belo mar que bordeja Olhão, os sonetos que a quase sempre febril poetisa em convalescença terá escrito no Algarve são eivados de tristeza e **sofrimento**. A escritora com 24 anos, atingida por um “pretenso mal de pulmões” e acometida do “seu primeiro acesso depressivo grave” – nas palavras de Bessa-Luís –, mais não fez que se queixar, repetidamente, na sua correspondência com Henriqueta, a segunda esposa do seu pai e sua amiga e confidente. Ainda que admitisse a fragilidade do seu estado de saúde – ter-lhe-ia sido decretada uma sentença de **morte**, já que lhe fora dito que “não teria mais que seis meses de vida” – rapidamente afirmou querer ver o Algarve “pelas costas”. Asseverando, com evidente exagero, que, para ficar nessas terras meridionais até ao fim da vida “era melhor dar um tiro nos miolos”. Também revelou passar “os dias aborrecida”. E acrescentou, “não há ninguém com quem a gente converse”, porque são todos uns “brutos”. E rematou: “passo o tempo a contar os dias que faltam para me ir embora”.

Ao debitar sem rodeios (ainda que em correio estritamente confidencial) o que lhe ia na alma, Florbela não deixou, contudo, de deixar transparecer alguma ingratidão. Não tanto em relação ao desvelo e grande humanidade com que foi tratada pelo seu devotado médico e bom amigo, Filipe Álvares, o “doutor índio” como lhe chamava. José Filipe do Carmo Álvares (1882 – 1934) era um médico oftalmologista goês que fez prática clínica em Faro durante muitos anos. Os seus conhecimentos de doenças pulmonares fizeram com que fosse recomendado a Florbela, como assinalou Vilhena Mesquita nos seis artigos que publicou em 1996, sob o título *Florbela Espanca na vila de Olhão*, nas edições do número 536 (15-4-1996) até à do número 541 (01-7-1996) do jornal *A voz de Olhão*. Nas cartas dirigidas a Henriqueta, por um lado, elogiou o clínico: “tem-me tratado lindamente e com um cuidado que nem calculas. A mulher dele morreu também assim com uma doença principiada, como a minha, por um aborto com hemorragias, mal tratado”. Mas, por outro, num acesso de sinceridade, também desabafou: “o raio do médico nem quer ouvir falar em eu me ir embora”. Numa altura em que tinha engordado dois quilos acrescentou na mesma carta: “se não fosse a febre, já há muito tempo que tinha mandado passear o médico, Quelfes e tudo”. A poetisa revelou, assim, mais do que uma simples apatia pela vida, uma inusitada aversão à terra que

a acolheu: “fico com tal azar ao Algarve que nunca mais quero cá pôr os pés”. E, ironicamente, o destino fez-lhe a vontade. Na realidade, em simultâneo, Florbela também mostrou indiferença por indivíduos letrados da região que, obviamente, não quis conhecer. E, alguns dos quais, de certeza, nem lhe seriam inferiores intelectualmente.

Não se sabe se terá frequentado a igreja que se vê da janela da casa em que viveu em Quelfes e convívio com o seu pároco. E nem se teve algum contacto com o conhecido poeta João Lúcio (1880 – 1918) que era um reputado homem de letras algarvio, amigo de escritores portugueses famosos da época, como Teixeira de Pascoais, Augusto de Castro, Afonso Lopes Vieira e Augusto Gil, entre outros, e filho emérito de Olhão. João Lúcio Pousão Pereira, de seu nome completo, era sobrinho do famoso pintor Henrique Pousão, e foi um poeta “regional” e brilhante advogado que nasceu e morreu em Olhão. Faleceu vítima do vírus da pneumónica a 26 de outubro de 1918, com apenas 38 anos de idade. Justamente quando Florbela já tinha regressado à capital. Também não há indícios de ter tido conhecimento do trabalho e obra de outros poetas algarvios seus contemporâneos e relativamente “vizinhos” de Quelfes, como o médico Emiliano da Costa (1884 – 1968), conhecido por “pintor-poeta” e residente em Estoi (Faro), Bernardo de Passos (1876 – 1930) natural de São Brás de Alportel e, mesmo, o advogado e dramaturgo de Alte, residente em Loulé, Cândido Guerreiro (1871 – 1953).

Para além do seu médico, que dedicada e enternecidamente a salvou, Florbela não referiu nas suas cartas mais ninguém digno da sua atenção. Entre as suas “perturbações”, Agustina Bessa-Luís diagnosticou-lhe a “intolerância aos alimentos, às pessoas, ao género de vida...” (BESSA-LUÍS, 1979). Assim sendo, percebe-se que o seu isolamento foi voluntário e, se tiver-se em conta que ao fantasma da tuberculose provavelmente se veio a juntar a certeza de que as suas hipóteses de vingar na **maternidade** – após vários abortos espontâneos – eram praticamente nulas, não se poderá inferir quaisquer laivos de masoquismo no comportamento da poetisa. Até porque o seu intenso sentimento de amargura e rejeição foi de tal modo persistente que ela, a determinada altura, confessou a **Guido Battelli**, também numa carta: “detesto a vida porque me mentiu sempre”. Ainda que tudo leve a crer que os dois sonetos que enviou de Faro a Raul Proença, que estava a organizar e a tratar da edição da seu primeiro livro de poesia – em carta escrita a 07 de maio de 1918 e com carimbo dos CTT (Correios, Telégrafos e Telefones) do dia seguinte e assinada Florbela Moutinho – e posteriormente incluídos no **Livro de Mágoas** (1919), foram inspirados no contemplativo e bonançoso mar algarvio, “Mais Triste”: “E a vastidão do mar, toda essa água/ Trago-a dentro de mim num mar de Mágoa!/ E a Noite sou eu própria, a Noite escura!” (ESPANCA, 1919) e na vista que tinha, sobre a paisagem campestre, do primeiro andar do prédio onde vivia – note-se que a casa algarvia era, naquela época, predominantemente, térrea e

que Florbela foi habitar um piso superior, com uma vista só semelhante à que se desfrutava das (conhecidas) açoteias meridionais – “Castelã da Tristeza”: “Castelã da Tristeza, vês alguém?!.../ – E o meu olhar é interrogador.../ E rio e choro! É sempre o mesmo horror/ E nunca, nunca vi passar ninguém!” (ESPANCA, 1919). Não há certeza quanto à data da sua escrita, porém, alguns dos maiores conhecedores da obra florbeliana, convergem no sentido de considerar que os belíssimos poemas supracitados são um produto de “inspiração” algarvia. No fim do verão de 1918, Bela parecia recuperada dos seus problemas de saúde. Em setembro surpreendeu o marido, dizendo-lhe que estava na altura de regressar a Lisboa. Iria estudar, pois com uma licenciatura seria mais facilmente reconhecida pelos seus pares do mundo das letras. Para trás deixou Alberto – de quem se divorciou a 30 de abril de 1921 e que, entretanto, fora viver para a vila de Portimão para trabalhar no Banco Nacional Ultramarino – e os cunhados Manuel e Doroteia. Esta, futuramente, desposou o agricultor José de Sousa Guita que era, justamente, o dono da modesta casa-escola de Quelfes.

Hoje nada mais transparece, das alvas paredes do edifício, que uma tênue **memória** da desanimada e sofrida Florbela, no longínquo ano de 1918, provavelmente sonhando, dia após dia, com o seu ainda “incerto” *Livro de Mágoas*. Cerca de 67 anos após a data presumível da chegada do casal Moutinho a Quelfes, em março de 1985, por iniciativa de um grupo de admiradores, em que se incluíam o jornalista, escritor e político Antero Nobre (1910 – 1997) e um outro jornalista – este desportivo –, Herculano Valente (1935 – 2008), foi descerrada uma primeira lápide ao lado da única casa que serviu de lar à poetisa num Algarve de que nunca achou que podia gostar. Depois de tantos anos decorridos sobre o período – ou, melhor, aquele que foi o “acidente” – algarvio na vida da escritora calipolense, até no processo da colocação da singela placa, a memória de Florbela foi, uma vez mais, torturada. Já que, então, os proprietários da casa do Sítio da Igreja de Quelfes, se opuseram determinantemente a que um modesto rectângulo de mármore branco fosse afixado na fachada, junto da porta principal do prédio. Como alternativa, encontrou-se um espaço adjacente que, simbolicamente, voltou a lembrar a muitos como a poetisa, em vida, nem sempre teve o lugar destacado que, muito justamente, lhe competia.

No dia em que se celebrou o 124º aniversário do nascimento da poetisa, a 08 de dezembro de 2018, a aldeia de Quelfes e a cidade de Olhão evocaram, a nível oficial, com o descerramento de uma segunda lápide e um diversificado programa cultural, a presença da poetisa de Vila Viçosa no Algarve. Curiosamente, em pleno século XXI, a segunda placa de mármore não teve melhor sorte que a primeira, tendo sido colocada exactamente por baixo desta. Assim, por duas vezes Florbela foi amada em Quelfes e, outras duas,

esse amor e admiração não chegaram para que o seu nome pudesse ascender ao patamar que, obviamente, tanto merece na aldeia que lhe deu abrigo.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.
- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A Florbela de Agustina, in *Labirintos*, Revista eletrônica do núcleo de estudos portugueses, n. 01, Feira de Santana,UEFS, 2017, pp. 01-13.
- ESPANCA, Florbela, *Juvenília*, ed. por Guido Battelli, Coimbra, Colares Editora, 1931.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, Lisboa, Tipografia Maurício, 1919.
- GUEDES, Rui. *Florbela Espanca – Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1985.
- LAGINHA, António, Homenagem de Flor Bella D’Alma aos últimos segundos do último sonho de... Apeles Espanca, in *Callipole - Revista de Cultura*, Estudos sobre Florbela Espanca, o espólio de um mito – II, Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2014.
- MESQUITA, José Carlos Vilhena, *Florbela Espanca na vila de Olhão*, separata de *A Voz de Olhão*, 1996.
- SILVA, Cristina, *Bela*, Lisboa, Ambar, 2005.

António Laginha

QUENTAL, ANTERO DE

Antero Tarquínio de Quental, considerado o grande mentor da Geração de 70 em **Portugal** (Cf. SARAIVA; LOPES, 1976, p. 915) é, além de ser o introdutor do socialismo em Portugal, o autor de uma poesia filosófica e de grande influência de modelos alemães. Considerado um dos maiores sonetistas portugueses, o poeta nasceu em Ponta Delgada, na Ilha de São Miguel, em Açores, no dia 18 de abril de 1842 e era de uma família nobre – filho de Fernando de Quental e Ana Guilhermina da Maia – e com certa tradição literária. Exemplo dessa nobreza é seu avô, André da Ponte de Quental, signatário da Constituição de 1822. O nobre casal teve sete filhos, sendo Antero o quarto deles. É dentro desse contexto familiar que o futuro poeta passou sua infância, cursando os estudos primários e secundários em sua cidade natal e preceptado por sua mãe.

Na adolescência (1852), seguiu para **Lisboa** para estudar no Colégio do Pórtico, fundado por António Feliciano de Castilho – professor com quem aprendera francês e latim em sua cidade natal. Em 1853 regressa a São Miguel e daí parte, em 1855, para Coimbra, onde fará os estudos preparatórios para o ingresso na Universidade. Ao completar dezesseis anos, dá início ao curso de Direito e, durante sua permanência no curso, torna-se figura influente no meio estudantil, inclusive tomando parte em diversas manifestações acadêmicas.

Justamente nesse momento mais elevado de seus estudos toma contato com o socialismo utópico de Proudhon, o positivismo de Auguste Comte, o hegelianismo, o darwinismo, as doutrinas de Taine, Michelet, Renan e o romantismo social de Victor Hugo. Nesse período, como confessa mais tarde, perde a fé e adquire certa constância em produzir versos. Tanto se constata tal fato que, apenas três anos após iniciar o curso de Direito, ele publicará seu primeiro livro, *Sonetos de Antero* (1861) – que sai em edição limitada e é dedicado ao poeta João de Deus. Dois anos mais tarde, vêm a baila os poemas *Beatrice* e *Fiat Lux*. Em 1865, publica *Odes Modernas*, acompanhadas de uma “Nota sobre a Missão Revolucionária da Poesia”. na qual se comprova a influência do socialismo experimental de Proudhon, momento em que seus ideais políticos começam a desabrochar e a serem expostos textualmente. É movido por tais fatores que, em 1865, acontece a famosa contenda conhecida como Questão Coimbrã.

Entre os estudantes da Universidade de Coimbra havia um grupo de literatos empenhados em renovar o pensamento português. Neste ano, Pinheiro Chagas publica *Poema da Mocidade*, cuja reação crítica é dada por uma carta-posfácio escrita por António Feliciano de Castilho, defensor

ardoroso do Romantismo. Em resposta à reação crítica de Castilho, Antero publica dois opúsculos: *Bom Senso e Bom Gosto* e *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*, textos que desencadearam a famosa polêmica literária, pois Castilho era severamente contra os ideais de liberdade de pensamento, sobretudo as pregadas por Antero de Quental. Ao atribuir as pechas de obscuro e absolutista a seu opositor, Antero aproveita o momento para defender a liberdade de pensamento, a criatividade poética e a independência dos novos escritores. Ataca diretamente o academismo e literatura romântica – os quais chama de decadentes – e clama em favor de uma urgente renovação no campo literário. Em resposta às acusações de Antero, seu ex-professor, ao ler suas *Odes Modernas*, acusa o poeta de exibicionista, obscuro e o desestimula como poeta por abordar temas que não estavam, até então, ligados à poesia. Se o debate se voltou apenas para as duas figuras tornadas proeminentes, com a publicação em 1866 dos *Sonetos Completos*, com prefácio de Oliveira Martins, Antero passa a ser identificado plenamente às ideias e valores defendidos em seus opúsculos. Esse reconhecimento determinou, historicamente, o nascimento da chamada *Geração de 70*.

Após terminar a faculdade de Direito, Antero foi para a França, onde trabalhou como tipógrafo e se aproximou da realidade dos operários. Logo após, retorna para Lisboa e, durante sua estadia na capital, trabalha como operário e editor da revista *O Pensamento Social*. Em 1868, depois de uma curta viagem à América do Norte, reúne-se com os seus antigos discípulos de Coimbra no *Cenáculo*, grupo que discute as doutrinas recentes e começa a descobrir uma leva de novos poetas (Baudelaire, Gautier, Nerval). Como fruto desses encontros coletivos da *Geração de 70* – dos quais faziam parte, entre outros, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro e Ramalho Ortigão – nasceu o poeta coletivo, satânico e dândi Carlos Fradique Mendes. Durante esse período, morou com seu amigo Jaime Batalha Reis mas, em 1869, muda-se para o **Porto** acometido por uma tuberculose.

Em 1871, organizou, juntamente com Eça de Queirós, Oliveira Martins e Ramalho Ortigão, as *Conferências Democráticas do Casino Lisbonense*, cujo intuito era o de realizar uma reforma na sociedade portuguesa. Com um extenso programa, a proposta realizou quatro conferências, das quais Antero profere as duas primeiras. Quando estava para ser realizada a quinta Conferência, ela foi proibida pelo ministro do reino, que acusou o evento de subversivo.

É justamente durante a censura imposta às Conferências que Antero funda, com José Fontana, a “Associação Fraternidade Operária”, representante em Portugal da 1ª Internacional Operária, motivo que o leva, em 1875, a ser um dos fundadores do Partido Socialista Português e do jornal *O Pensamento Social*. Publica então *As Primaveras Românticas* e as

Considerações sobre a Filosofia da História Literária Portuguesa. Entretanto, desde 1873, já havia começado a se manifestar os primeiros sintomas de uma grave doença nervosa, acentuadas pelas mortes próximas da mãe e do pai, motivo que o leva a submeter-se, entre 1877 e 1878, a tratamentos de hidroterapia. Em 1873, herda uma quantia considerável de dinheiro, o que lhe permite viver dos rendimentos dessa fortuna e, em 1875, publica uma segunda edição das *Odes Modernas*, no qual atenua seu cunho revolucionário. Quatro anos mais tarde, muda-se novamente para o Porto e, em 1886, publica *Sonetos Completos*, considerado pelos especialistas como seu melhor livro e inflado de características autobiográficas.

Em 1880 adota as meninas Albertina e Beatriz, órfãs de seu amigo e antigo colega de Coimbra Germano Meireles. Nessa altura, devido à doença, isola-se em Vila do Conde e permanece a escrevendo sonetos e ensaios filosóficos. Diagnosticado com depressão e transtorno bipolar, que se acentuam com as pressões políticas, comete **suicídio** com dois tiros num banco de jardim, onde está inscrito em uma parede a palavra “Esperança” em sua cidade natal, no dia 11 de setembro de 1891, às 20 horas aproximadamente. Devido a sua estadia em Vila do Conde, a cidade criou, em 1995, o *Centro de Estudos Anterianos*.

Antero produziu obras que apresentam, contraditoriamente, características românticas e realistas. Suas poesias mesclam experiências juvenis e políticas, nas quais coexistem diversas tendências – de um lado, o idealismo hegeliano e socialismo de Proudhon, mas amalgamados a um sentimentalismo excessivo, bifrontismo que o prende ora à tradição religiosa, ora à ação social. Entre utopia, pessimismo e idealização romântica (metafísica) e simpatia pelo socialismo e por lutas sociais (engajamento), o mais correto seria afirmar-se que Antero é um autor de transição.

Com pontos de contato estilísticos e temáticos, os sonetos de Antero possuem um inegável gosto clássico, mas recheado de um pensamento filosófico, social, político, metafísico e lírico, fatores que o aproximam, efetivamente, de **Florbela Espanca**. Por esse fator básico é que se pode partir para algumas aproximações e afinidades existentes entre a lírica dos dois escritores.

Uma primeira qualidade que se destaca na obra destes dois escritores, de forma plena, são as temáticas similares como elementos utópicos, misticismo, carga emocional inconsciente, melancolia, pessimismo, morbidez, **erotismo**, idealização do **amor** e rigor formal. Contudo, dentre todos os temas, acredita-se que seja a questão do oxímoro do Absoluto aquele que mais aproxima os dois, afinal, apesar de cantarem a vida, tanto Antero quanto Florbela exaltam a **morte** como ideal que conduz ao Absoluto. Pode-se constatar tais questões facilmente no soneto anteriano *O que diz a Morte*, que reza: “Em mim, os Sofrimentos que não saram,/ Paixão, Dúvida e Mal, se

desvanecem./ As torrentes da Dor, que nunca param,/ Como num mar, em mim desaparecem.// Assim a Morte diz. Verbo velado,/ Silencioso intérprete sagrado/ Das cousas invisíveis, muda e fria,// É, na sua mudez, mais retumbante/ Que o clamoroso mar; mais rutilante,/ Na sua noite, do que a luz do dia” (QUENTAL, 2016).

É inegável que, apesar de declaradamente ateu, o trecho em questão do soneto citado apresenta um eu lírico angustiado por seu encontro com o infinito. A angústia latente estabelece um fio condutor que carrega Antero até as malhas escriturais do temperamento florbeliano, traçando certa afinidade de espíritos.

Para além de tal questão, que eclode em quase todos os sonetos de Florbela, há ainda apelos que, apesar de apolíneos, são carregados de uma sombria e intensa poeticidade como no soneto “VII”, do ciclo “He hum não querer mais que bem querer”: “(...) Que Deus faça de mim quando eu morrer,/ Quando eu partir para o País da Luz,/ A sombra calma de um entardecer.” (ESPANCA, 2013).

Poder-se-ia seguir a procurar, nas semelhanças e diferenças entre os dois escritores, as possibilidades de diálogo e encontro de ideias, mas acredita-se que a organização tanto formal quanto conteudística desses dois eus poemáticos são tão intensamente próximas que a transparência de temas e confluência de pensamentos são as tônicas necessárias de se direcionar. Veja-se, por exemplo, a tristeza e o desalento que saltam tanto em um quanto em outro nos respectivos “Aspiração”, de Antero de Quental, e “Fanatismo”, de Florbela Espanca:

Meus dias vão correndo vagarosos
Sem prazer e sem dor, e até parece
Que o foco interior já desfalece
E vacila com raios duvidosos.

É bela a vida e os anos são formosos,
E nunca ao peito amante o amor falece...
Mas, se a beleza aqui nos aparece,
Logo outra lembra de mais puros gozos. (QUENTAL, 2016)

*

Minh'alma, de sonhar-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 enlouquecida...
Passo no mundo, meu Amor, a ler
No mist'rioso livro do teu ser
A mesma história tantas vezes lida!...

“Tudo no mundo é frágil, tudo passa...”
Quando me dizem isto, toda a graça
Duma boca divina fala em mim!

E, olhos postos em ti, digo de rastros:
“Ah! podem voar mundos, morrer astros,
Que tu és como Deus: princípio e fim!...” (ESPANCA, 2012b)

Para além da questão desse desalento frustrante, pode-se encontrar nos dois poetas uma mesma inquietação interior, presente inclusive em suas vidas: em Antero quando de sua estadia em Coimbra sua luta constante pela renovação da literatura e pela implantação do socialismo; em Florbela, pode-se verificá-la em inúmeras cartas e, especialmente, em seu diário. Essa inquietação, apesar de apresentar certa alegria e esperança, em verdade implica um final dolente, como pode-se constatar nos versos de “Vaidade” de Florbela:

(...)

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 vou voando,
acordo do meu sonho... e não sou nada! (ESPANCA, 2012).

A aparente imagem de aurora que o começo dos versos citados exprime vai, aos poucos, mingando com a imagem da morte que retorna à hora crepuscular e traz consigo o canto triste do dia findo. Mais que isso, a obsessão pela velhice e pela morte é um mote constante em Florbela que, recuperado dos sonetos de Antero, denota o cansaço da vida e as ilusões desvanecidas que o dia a dia carrega. Essa mocidade que se esvai, nada incomum à poetas, “simboliza a época que sucedeu às estranhas belezas da poesia rica de Baudelaire e se deixou influenciar pela dúvida filosófica de vida, expressa em Antero” (TENDEIRO, s/n). Não à toa que temas como a angústia, o infinito e a morte estão presentes nas duas líricas aqui expostas; eles fazem parte de suas realidades inconscientes, afloradas na expressão artística que os conduz a uma tentativa assaz delicada de entendimento do existencial ainda inexplicável. Esse *locus* prenuncia o lento arrastar de uma existência em busca constante, no plano onírico florbeliano, por um *self* estilizado – cheio de anseios, ambições e devaneios, mas nunca preenchidos, pois a **solidão**

herdada de Antero se faz constante a cada novo verso. Pode-se resumir que dessa leitura aproximativa não é possível se desviar da questão da morte – tema universal e bem sinalizado na leitura dos dois poetas, como nos exemplos acima citados. Essa morte – um caminhar da luz para o desconhecido – faz desabrochar na lírica dos dois escritores imagens dominantes e que se constituem como marca indelével de seus escritos – herança, como já dito, da dúvida baudelairiana. Exemplo máximo dessa questão está no quinto soneto do famoso poema “Elogio da Morte”, de Antero, que se reproduz a seguir:

Que nome te darei, austera imagem,
Que visto já num ângulo da estrada,
Quando me desmaiava a alma prostrada
Do cansaço e do tédio da viagem?

Em teus olhos vê a turba numa voragem,
Cobre o rosto e recua apavorada...
Mas eu confio em ti, sombra velada,
E cuido perceber tua linguagem...

Mas claros vejo, a cada passo escritos,
Filha da noite, os lemas do Ideal,
Nos teus olhos profundos sempre fitos

Dormirei no teu seio inalterável,
Na comunhão da paz universal,
Morte libertadora e inviolável! (QUENTAL, 2016)

Sem alongar as imagens do texto, importa chamar atenção à curva da estrada. Nela, surge a imagem grave e austera, portadora de certo alento à sua alma combalida, desse eu que caminha para o fim. Os versos decassílabos, apesar da marca da realista de tom parnasiano, apresentam, também, um sentimentalismo mascarado, muitas exclamações e excesso de reticências que caracterizam diversos poemas românticos. Há que se notar, ainda, os olhos profundos presentes no primeiro terceto. Eles permitem ao leitor guardar consigo os segredos da humanidade, tal como a terra guarda dentro de si o segredo da morte do ser humano. Pode-se ler, ainda, esses olhos como aqueles que permitem ver, de forma “inalterável” e “inviolável”, a sonhada fé socialista desse eu lírico desejoso de uma liberdade que se confunde com finitude. Essa curva da estrada parece caminhar em direção a uma imagem trabalhada por Florbela – uma Senhora que repousará o **corpo** já falecido de seu ser – no soneto “À morte”, em especial em seus dois quartetos:

Morte, minha Senhora Dona Morte,
Tão bom que deve ser o teu abraço!
Lânguido e doce como um doce laço
E como uma raiz, sereno e forte.

Não há mal que não sare ou não conforte
Tua mão que nos guia passo a passo,
Em ti, dentro de ti, no teu regaço
Não há triste destino nem má sorte. (ESPANCA, 2013)

O eu lírico do poema é ansioso e sobressaltado, cheio de murmúrios velados e tristes, frutos do desejo de fusão entre vida, sonho e morte. Esse tom intimista permeia todo tecido textual do poema, mas sempre em constante contraponto com a vida. É justamente esse jogo antitético que dá ao eu lírico confiança nesse desejo de evasão capaz de trazer certo “conforto”, um pessimismo assinalado por imagens de alta plasticidade que, tal como em Antero, renovam a ideia de finitude, produzem possibilidades de fuga desse inescapável fim e recriam as imagens poéticas em novos tons e caminhos.

O obscuro, a imprecisão, o nebuloso e o sentimento de tristeza presente nos dois poemas se tornam obsessão tanto em Antero quanto em Florbela. Assim, morte e recurso estilístico (soneto) remetem, nos dois poetas, a uma urgente necessidade de expressar, por meio do verso, as contradições da realidade humana; suas inquietações e insatisfações não se esvaziam frente à existência trágica da humanidade. Mas, é preciso lembrar que, apesar de tanta desilusão, Antero de Quental foi um idealista, tendo, já nos seus primeiros poemas, a preocupação de ressoar seu desejo de intervir, no seio da sociedade portuguesa, a justiça e a felicidade. Por tal característica sua poesia é tida como combativa, socialista e, em certo sentido, transcendental. Seus versos emergem inesperadamente de uma angústia latente incapaz de transmutar a realidade circundante, mas procuram na evasão uma forma de mudança de estado do mundo. Esses temas antípodas e de tom múltiplo em Antero se repetem, quase em uníssono, nos versos de Florbela. É justamente essa “aproximação” que determina, qual uma conclusão inescapável como diz **José Carlos Seabra Pereira**, de um “poder de afirmação” presente na lírica florbeliana que “exerce-se (...) pela força oculta nos seus versos” (1995, p. 28), um mesmo poder que emana dos versos anteriores; fator que os liga e faz com que seus leitores tomem o mito pessoal dos dois escritores como condicionantes da leitura de suas poesias. Não deixa de ser curiosa essa alusão, esse fascínio que acompanhará os dois escritores vida afora, grafando em suas poéticas um verdadeiro ritual de preparação até que, por coincidência, os dois se suicidem após passarem por um imenso drama interior que foi escrito e intensamente vivido.

Ao observar-se resumidamente a forma apurada das obras de Antero e de Florbela, pode-se afirmar que há, de fato, uma fina e estreita proximidade entre as duas e, para mais, que os trilhos abertos por Antero serviram, posteriormente, de caminhos percorridos pela Bela do **Alentejo**, a mesma

que, como o poeta, possuía uma alma soturna e ao mesmo tempo sonhadora; retraída, mas inquieta e ansiosa.

Se, como constatado, existe identificação de temas recorrentes tanto em Antero de Quental quanto em Florbela Espanca, não há de hesitar-se em afirmar que os caminhos percorridos por ambos não são paralelos, antes convergentes, formando uma via de momentos diversos na qual o lirismo português se retoma e recria em um eterno entrelaçar de invenções.

Bibliografia

ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012a.

ESPANCA, Florbela, *Livro de “Sóror Saudade”*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012b.

ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2013.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

PEREIRA, José Carlos Seabra, A Intransmissível Presença, in PAIVA, José Rodrigues de (Org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, pp. 27-37.

QUENTAL, Antero, *Os Sonetos Completos*, Porto, Porto Editora, 2016.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da literatura portuguesa*, 15 ed., Porto, Porto Editora, 1989.

TENDEIRO, João, O ciclo poético de Florbela, in *Pensamento*, Porto, 15 de dezembro de 1938.

Nefatalin Gonçalves Neto

R

REDENÇÃO

A **dor** é uma temática constante na literatura de **Florbela Espanca**, leitmotiv vigoroso, presente em todos os livros e no diário que escreveu. Conjugado sob diversas maneiras, tal sentimento funciona como mola propulsora para seu ato poético e, assim, aparece não só como um tema, mas como uma atitude poética, que pode ser singularizada, por exemplo, na figura da **Sóror Saudade**. Portanto, pode-se afirmar, à primeira vista, que Florbela escreveu, na maioria das vezes, poemas tristes, doridos. No entanto, apurando mais o olhar, percebe-se que a dor é um sentimento corolário à redenção, acessada pela via do **orgulho**: “São sempre os que eu recordo que me esquecem.../ Mas digo para mim: ‘não me merecem...’/ E já não fico tão abandonada!// Sinto que valho mais, mais pobrezinha:/ Que também é orgulho ser sozinha,/ E também é nobreza não ter nada!” (ESPANCA, 1996, p. 175) – e, nesse diapasão, aquilo que era eminentemente doloroso é ultrapassado redentoramente. Dessa maneira, o ato redentor na **poética** de Florbela é fomentado pelo orgulho, que impede que a dor seja perenizada e, por ação dessa poderosa força, é transformado em salvação. O paradigma estabelecido pela poetisa diferencia-se da lógica cristã, onde a redenção é operada a partir de uma ação divina. É do âmago do próprio **sofrimento** que o eu lírico florbeliano encontra o caminho para salvar-se, pois parece recordar

sua condição de superioridade, de amor-próprio, o que acarreta, ao fim e ao cabo, numa *autossuperação*.

José Régio pontuou que “Florbela gosta demasiado de si mesma” (2010, p. 14) e essa observação pode ser confirmada no *continuum* poético de imagens associadas ao assunto, desde a “poetisa eleita”, a “rainha entre plebeus”, a “Napoleão de saias”, dentro de uma dimensão de autoadmiração que culmina nos famosos versos de “Versos de Orgulho” – “Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!” (ESPANCA, 1996, p. 210). Nessa esteira, a equação manejada pela artista para superar a dor e atingir a redenção passa por três etapas: o reconhecimento da dor, a lembrança e ativação do orgulho e, por fim, a redenção. *Mutatis mutandis*, é como se a dor aviltasse a dignidade do eu poético e o orgulho fosse a resposta mais legítima para curar o agravo, resultando na redenção.

Em “Supremo enleio”, por exemplo, há o reconhecimento da dor em admitir-se a existência de muitas mulheres no passado do amado e mesmo quando o eu lírico morrer ainda haverá mulheres. Assim, os dois primeiros quartetos contextualizam e estabelecem os ditames da dor, nesse jogo de reconhecimento e sofrimento, mas, de forma abrupta, o primeiro terceto anuncia a consciência do orgulho inerente “Mas eu sou a manhã: apago estrelas!” (ESPANCA, 1996, p. 226) e a redenção surge em tom de praga: “Hás de ver-me, beijar-me em todas elas,/ Mesmo na boca da que for mais linda!// E quando a derradeira, enfim, vier,/ Nesse corpo vibrante de mulher/ Será o meu que hás de encontrar ainda...” (ESPANCA, 1996, p. 226). Logo, só foi possível chegar à salvação pela ação do orgulho. Desta feita, a mecânica engendrada por Florbela justapõe *dor* e *orgulho*, para que este supere àquela e se atinja a redenção, que é, em última análise, uma maneira individual e personalíssima de se salvar, sem autocomiseração, sempre “Mais alto, sim! mais alto, mais além/ Do sonho, onde morar a dor da vida,/ Até sair de mim!” (ESPANCA, 1996, p. 240). Por fim, a redenção sempre está, na obra de Florbela, inexoravelmente ligada ao orgulho, pois é resultante dele, conforme se verifica patentemente no ***Diário do Último Ano***, bem como nos sonetos “Ambiciosa”, “Sobre a neve” e “Ódio?”. Mas, não se pode olvidar também que a temática perpassa a obra florbeliana como um todo, afinal, Florbela erigiu uma “Torre de orgulho e desdém”, para, quem sabe, proteger-se das tantas **detrações** que amargou em vida e, via literatura, transcender, salvando-se do contexto adverso, dos outros, de si.

Bibliografia

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes. 1996.

LEITE, Jonas, *De Florbela às Florbelas: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Recife, EDUPE, 2021.
RÉGIO, José, Estudo crítico, in ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.

Jonas Leite

REDONDO

Redondo é uma pequena vila do **Alentejo** (subregião do Alentejo Central), com cerca de 06 mil habitantes (a população tem decrescido), pertencente ao Distrito de **Évora** (cidade de onde dista 35 km). É a capital do próprio Concelho (que, ao todo, perfaz 370 km²), possuindo duas freguesias: a que leva seu nome e a de Montoito. Faz fronteira ao norte com Entremoz e Borba; a leste, com Alandroal e **Vila Viçosa**; a sudeste, com Reguengos de Monsaraz; e, a oeste, com Évora. O município de Redondo foi criado em 1318 por D. Dinis, durante a guerra civil com D. Afonso (este será o IV), mas o lugar é povoado desde tempos remotos, fato que os monumentos megalíticos ali existentes comprovam. É para tal povoação que **Florbela Espanca** segue, com seu primeiro marido, **Alberto de Jesus Silva Moutinho**, em janeiro de 1914, depois do casamento ocorrido no dia do seu aniversário (08 de dezembro de 1913) na Conservadoria do Registro Civil de Vila Viçosa, quando, com 19 anos, interrompia o seu curso no Liceu de Évora. Em 08 de maio de 1913 ela batizara seu primo **Túlio Espanca** (Vila Viçosa, 08-5-1905 – Évora, 02-5-1993), que será editor de *A Cidade de Évora* (onde, com discrição e elegância, se empenhará na defesa da obra da Madrinha), vogal das Academias Portuguesas de História e Nacional de Belas Artes, autodidata e profundo conhecedor da arquitetura eborense, a quem o Centro Histórico de Évora deve a honra de ter-se tornado Patrimônio Mundial da UNESCO em 1986.

Ela e Moutinho atravessarão ali tempos difíceis. Moram na Rua da Botica (hoje Rua Manuel Joaquim da Silva), numa espécie de colégio que fundaram e que acolhem alunos em regime de semi-internato, ministrando aulas (como explicadores), mas a renda doméstica é parca. Em setembro de 1915 se hospedam na casa dos sogros de Florbela, ainda em Redondo, mas resolvem regressar a Évora (vivendo na casa de **João Maria Espanca**, no Largo de Camões, 39) para dar aula no Colégio de “Nossa Senhora da Conceição” (Rua Diogo Cão, 40), de propriedade da Profa. Salvadora Mósca e Rosa. No entanto, o casal volta a viver em Redondo em final de abril de 1916, encontrando-se Florbela novamente em Évora no final de junho de 1916, para a casa do pai. Em julho segue para Pavia (“no coração de Portugal”, como refere em carta a **Júlia Alves** em 28 de junho de 1916, da casa do cunhado Manuel Moutinho), onde permanece até final de agosto, indo para Vila Viçosa, e, já em outubro, em Évora, retorna como explicadora no mesmo Colégio e para seus estudos no Liceu, de maneira que, em setembro de 1917, se inscreve na **Faculdade de Direito de Lisboa**, às expensas do pai e separada de Alberto Moutinho.

Florbela se achava em Redondo em 10 de maio de 1915 quando começa a escrever poemas que depois reaproveitará para um projeto que ela denominará **Trocando Olhares**. Conhecido como o manuscrito inaugural da poetisa, trata-se de um caderno de 32,2 X 11 cm, de capa dura e apresentando 47 folhas, contendo 88 poemas e 03 contos (que fazia parte do espólio de **António Guimarães**), vendido ao Estado Português pelo empresário **Rui Guedes** e inicialmente depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa em 1985. Também a necessidade de publicar o que vai produzindo a leva a escrever, de Redondo, primeiro à Madame Carvalho, diretora do Suplemento **Modas & Bordados** de *O Século*, sob o pseudônimo de “Mariana Espanca” (o nome emprestado à madrasta e madrinha) em final de 1915 ou em janeiro de 1916, e, posteriormente, em 16 de junho de 1916, à Júlia Alves (provavelmente assessora do Suplemento), com quem manterá epistolografia (são 26 peças conhecidas, publicadas truncadas e interpoladas por **Guido Battelli**), até 05 de abril de 1917, embora as correspondentes nunca se tivessem conhecido. Nos bastidores: na altura em que retornam para Évora, pela primeira vez, a esposa legítima de João Espanca, **Mariana Inglesa Espanca**, já se acha doente, e o pai de Florbela vive maritalmente, sob a complacência dela, com a empregada **Henriqueta de Almeida**, com quem se casará em 04 de julho de 1922, depois de divorciar-se da esposa anterior, a dita “Loura” ou “Toscana”, em 09 de novembro de 1921. Em dezembro de 1925, esta virá a falecer.

Interessa lembrar que é natural de Redondo o rapaz, conhecido na correspondência de Florbela pelo pseudônimo de “José”, com o qual ela, de setembro de 1912 a fevereiro de 1913 (portanto, quase às vésperas do casamento com Alberto Moutinho) mantivera uma relação sentimental comprovada por **cartas**. Florbela teria conhecido esse “José”, oriundo de uma família abastada de Redondo, em Figueira da Foz. Seu nome verdadeiro seria João Martins da Silva Marques (1894–1978). Também chama a atenção, a propósito de Redondo, o fato de um poema encontrado na arca de **Fernando Pessoa** por Teresa Sobral Cunha na altura de 1985, ter o título de “À memória de Florbela Espanca”. Só nos anos de 2000 fica comprovado (e a informação procede de Jerónimo Pizarro, em 2015) que a dita peça é pertença do judeu vegetariano, poeta, livreiro, ator, cantor ucraniano Eliezer Kamenesky (1888–1957), e integrava o seu livro *Alma Errante*, publicado em 1932, prefaciado e vertido para o inglês por... Fernando Pessoa. Um olhar sobre a biografia do ucraniano e sabe-se que deve ter vivido algum tempo no Alentejo (peregrino que era em virtude da doutrina vegetariana que professava e das benfeitorias humanitárias que oferecia, tendo estado, inclusive, no Brasil), pois que há, justamente em Redondo, uma Rua que homenageia a ele e a sua esposa: Rua Arnilde e Eliezer Kamenesky. Teria ele conhecido pessoalmente a poetisa? Ou teria escrito o poema sob o efeito do *affaire* que se seguiu ao **suicídio** de Florbela?

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: um caso feminino e poético, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. V-LVIII.

GUEDES, Rui, *Obras Completas de Florbela Espanca*, 8 vols., Lisboa, Dom Quixote, 1985-1986.

MARTINS, Fernando Cabral (Coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, São Paulo, Leya, 2010.

Maria Lúcia Dal Farra

RÉGIO, JOSÉ

Em seu “Estudo crítico” acerca da poesia de **Florbela Espanca**, José Régio (1901 – 1969), um dos maiores escritores portugueses, representante da geração de *Presença*, marcou como um divisor de águas a crítica sobre a literatura florbeliana. Estigmatizada por um biografismo que beirava ao desprezo do olhar machista acerca da produção literária feminina, a escrita de Espanca foi frequentemente analisada em par com sua biografia: o destino trágico e prematuro, além do destino “**feminino**”. Régio propõe um olhar menos mecanizado e preconceituoso acerca da obra de Florbela, compreendendo a ligação entre a vida da poetisa e a vida no poema de maneira mais complexa. A análise que Régio discorre, influenciado também pelo estudo de **Jorge de Sena**, *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa* (1946), busca perceber a poesia de Florbela como “expressão poética de um caso humano”. Para isso, o escritor retoma uma das reflexões presencistas acerca da dicotomia entre Literatura viva e Literatura livresca:

Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço. (RÉGIO, 2010, p. 08)

Para Régio, a poesia de Florbela demonstra em sua expressão que a autora viveu intensamente os sentimentos que falam os seus poemas, principalmente pelo modo como a sinceridade vaza de suas linhas em um acabamento poético que, para este escritor, é a própria magia da literatura: “em vários sonetos da *Charneca em Flor* sobre Florbela àquela expressão que, por supremamente pessoal se volve em colectiva. Não é esta uma das magias da grande Arte?” (RÉGIO, 2010, p. 12). Deste modo, Régio acaba por formular uma análise bem próxima a de Dominique Maingueneau (2006) acerca das relações entre vida/arte, corpo/escrita, autor/eu-lírico nos termos da biografia. O filósofo Mikhail Bakhtin também observara esta relação ao entender que na escrita as imagens do eu e do outro se combinam: “a literatura cria imagens perfeitamente específicas de pessoas, nas quais o eu e o outro se combinam através de uma imagem singular; o eu na forma do outro ou o outro na forma do eu” (BAKHTIN, 2010, p. 330). Estas observações sobre a arte revelam que a vida do escritor não está apartada da sua escrita, antes se inscreve em sua produção.

Mas por qual motivo a crítica acerca de Florbela, até um pouco antes de Régio, considerou a sua biografia o tema capital acerca da sua obra? Não há

mistério nesta resposta e o próprio Régio em seu estudo conduz a uma reflexão: “Sim, antes de mais, Florbela nasceu mulher.” Apesar de ter sido uma das poucas escritoras que conseguiram uma posição de destaque no cenário literário do começo do Século XX, tornando-se um “modelo paradigmático da feminilidade literária”, ocultando muitas outras escritoras da época, como reflete Anna Klobucka (1992), a obra de Florbela não escapou completamente do olhar machista da crítica, antes foi eleita por essa crítica como modelo para outras escritoras, mas com muitas ressalvas. É por isto mesmo que o estudo de José Régio, como apontou **Maria Lúcia Dal Farra**, traz uma nova compreensão da obra florbeliana, apontando, inclusive, uma relação com os escritores da geração de *Orpheu*, algo que a crítica até então não ousava assumir, visto que a obra de Espanca foi classificada, muitas vezes, como “regionalista”. Sobre esta relação com os modernistas, Dal Farra comenta:

Ampliando ao mesmo tempo o parecer de Sena sobre o “princípio de todas as coisas” que há neste sujeito poético, Régio salienta nele a tendência para se dispersar em tudo e se reconhecer sob as mais diferentes aparências, o que então aproxima a poetisa do grupo de *Orpheu*, seu contemporâneo, do qual, pelo aspecto formal, ela também destoa. Porém, nela, a despersonalização, a impessoalidade, a dispersão lembram Sá-Carneiro; como ele, “ela é demais para um só”, não cabia em si e não coube na vida. Como ele, Florbela “morreu à míngua, de excesso!” (DAL FARRA, 2002, p. 28)

Ao aproximar Florbela Espanca de **Mário de Sá-Carneiro**, Régio propõe uma visão que até aquele momento ainda não existia sobre a obra desta poetisa, mostrando um paralelo com a poesia feita pelos seus contemporâneos e reiterando a face moderna de sua obra:

Ambos muito mais espontâneos; muito mais ingênuos, ambos, no supremo significado valorativo que pode ter o termo referido para poetas - é com Mário de Sá-Carneiro que se aparenta Florbela nessa *natural* sensação, não de duplicidade, mas de despersonalização, dispersão... (RÉGIO, 2010, p. 19)

Para Régio, a modernidade da poesia de Florbela estaria nesta capacidade de ser muitas: “Neste próprio mundo, quantas coisas é esta mesma Florbela” (RÉGIO, 2010, p. 19). Tal característica da obra de Florbela, próxima a heteronímia de **Fernando Pessoa**, mas bastante diferente também é analisada nos estudos de Maria Lúcia Dal Farra, quando esta autora reflete que há na sua poesia a “solidão de um eu, povoado de outros eus”. Enquanto Anna Klobucka (1992) analisa que há uma conscientização textual da feminilidade na formação do eu lírico de Florbela, o que faz com que sua obra seja a concretização de uma ampla aprendizagem, a aprendizagem do *ser mulher* e do *ser poeta*. Florbela, portanto, em sua poesia lírica que une as pontas da tradição e da modernidade, consegue fundir o mito e a realidade, a

pessoa Florbela e a personagem Florbela, fazendo um movimento contrário ao da poesia de Fernando Pessoa, que enquanto sujeito tornou-se um mistério, à deriva dos seus tantos heterônimos. Diferente de Pessoa, Florbela, a pessoa, é o próprio mito da sua poesia, fundindo o *ser mulher* e o *ser poeta*.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense universitária, 2010.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Apresentação, in ESPANCA, Florbela, *Nossos Clássicos: Florbela Espanca*, Organização de Pedro Lyra, Rio de Janeiro, Agir, 2002.
- KLOBUCKA, Anna, On ne nait pas poétesse: a aprendizagem literária de Florbela Espanca, in *Luso-Brazilian Review*, v. 29, n. 1, verão, 1992.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Discurso Literário*, São Paulo, Contexto, 2006.
- RÉGIO José, Estudo Crítico in ESPANCA, Florbela, *Sonetos*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.
- SENA, Jorge de, *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*, Conferência pronunciada na sessão de homenagem do Clube dos Fenianos Portuenses, Porto, Biblioteca Fenianos, 1946.

Rafaella Cristina Alves Teotônio

RELIGIOSIDADE

Nas cartas publicadas por **Guido Battelli**, após a morte de **Florbela Espanca**, foram suprimidos trechos considerados controversos para a sociedade mais conservadora da época. Provavelmente influenciada pelo pai, **João Maria Espanca**, encontra-se, nessas cartas, uma Florbela transgressora cuja opinião acerca da religião atinge radicalidade, como se comprova na missiva dirigida a Battelli, em 26 de agosto de 1930, ao afirmar: “Não, não falaremos de política nem de religião; não nos entenderíamos. Sou pagã e anarquista, como não poderia deixar de ser uma pantera que se preza...” (ESPANCA, 2015, p. 208). Já em carta anterior, de 18 de agosto de 1930, a poetisa revela que não é como os portugueses chorões, que não se parece nada com Jeremias, mas antes com Jó, um revoltado gritando imprecações num monte de cinzas. E, no entanto, há na lírica florbeliana o resgatar de imagens bíblicas, com diferentes centralidades, tais como o Judeu Errante, São Francisco de Assis, a Virgem Maria e a Figura de Cristo. Ainda a 18 de agosto de 1930, mais adiante na mesma carta, Florbela revela o seu fascínio pela religião hinduísta, posicionamento muito marginal para a sociedade portuguesa coeva, maioritariamente católica, de pendor mariano: “Não só a moral cristã é bela. Veja *Ghandi*, esse homem-luz, divino como um Cristo e grande, grande como ninguém! Admiro-o tanto!” (ESPANCA, 2015, p. 201). Colocando a par duas figuras maiores de importantes religiões do mundo ocidental e oriental, aproximando-as, afirma a sua perspectiva, valorizando em ambas a divindade e a bondade. Diametralmente oposta a Battelli, no que à religião diz respeito, Florbela ousa provocar a ortodoxia da religiosidade e do catolicismo do professor italiano, afirmando, pela negativa, o seu lado ateuista:

Eu não sou católica, como não sou protestante nem budista, maometana ou teosofista. Não sou nada. E nem sequer poderá servir-me o preceito divino: “Aquele que me procura, já me encontrou”, porque eu não procuro... O meu racionalismo à Hegel, apoiado numa espécie de filosofia à Nietzsche, chegou-me por muito tempo. Hoje... a minha sede de infinito é maior do que eu, do que o mundo, do que tudo, e o meu espiritualismo ultrapassa o céu. Nada me chega, nada me convence, nada me enche. Sou um pobre que nenhum tesoiro acha digno em suas mãos vazias. A morte, talvez... esse infinito, esse total e profundo repouso; não me queira tirar a certeza de que ela é tudo isto: seria uma maldade, quase um crime. Pense bem: eu, que não sei o que é dormir uma noite inteira, dormir muitas, dormir todas e todos os dias e todos os anos, pelos séculos dos séculos! Só esta ideia me faz sorrir. Deve ser tão bom! (ESPANCA, 2015, p. 195)

Por seu turno, é José Carlos Fernández quem postula que para Florbela: “a sua religião é a da Filosofia, pois ninguém impõe as suas crenças nem quer

presumir que sabe o que não sabe” (FERNÁNDEZ, 2012, s. p.). A rigor, na obra de Espanca, exprime-se toda a influência da filosofia racionalista, exibida nas alusões aos autores e conceitos filosóficos que incorporou no seu pensamento e escrita, denunciando múltiplas leituras.

Na obra de Florbela há uma sede de infinito e de insatisfação plena, particularmente no último ano antes da sua morte. A sua espiritualidade ressent-se e conseqüentemente surge, sobretudo nas cartas, a expressão de todo o seu desalento; toda essa sua desilusão agudiza a cisão com a religião e a religiosidade, consubstanciando-se numa visão muito própria, próxima ao **panteísmo**. Percebe-se, pois, uma nova fase da sua ligação com o divino, privilegiando os símbolos da morte e aclamação de um mundo além da vida terrena (“Dona Morte dos dedos de veludo,/ (...) / Má fada me encantou e aqui fiquei/ À tua espera... quebra-me o encanto!” (ESPANCA, 1996, p. 301)), constantes e interligados. Henrique Marques Samyn conclui, ao afirmar o anarquismo e paganismo assumido pela poetisa, e a associação que ela faz desses conceitos

parece acompanhar notavelmente os caminhos anunciados pela última obra publicada [*Charneca em Flor*] em vida, por Florbela Espanca, com a construção de uma singular metafísica literária que, superando as opressoras estruturas patriarcais, faculta a formação de um erotismo libertador da subjetividade feminina: ao conceder a si mesma um status divino, a subjetividade poética logra esvaziar o sentido absoluto atribuído à divindade, por outro lado ressignificando fundamentalmente a natureza. (SAMYN, 2017, p. 268)

Já em **Trocando Olhares**, o caderno-manuscrito de Florbela, encerra uma subversão latente – como bem observava Aline Alves. Ela transgride, ao ressignificar os símbolos cristãos, aproximando as figuras femininas mais pelo aspecto antissocial e contra cultural (ALVES, 2018, p. 120). Num outro poema desse caderno-manuscrito fica ainda evidente a associação que Florbela faz entre mística e **poética**: “Meu coração é místico e profeta,/ O paladino audaz da desventura,/ Que sonha ser um santo e um poeta/ Vai procurando o Paço da Ventura” (ESPANCA, 1996, p. 115), bem como a relação entre o místico e o **erotismo**, quando em “Fanatismo”, a *persona* poética compara o amante que deseja a um Deus, com princípio e fim: há uma santificação do **amor** entre os enamorados, que faz o eu poético ter fé ou, em contrapartida, perdê-la. O amor é salvação e derrota desse sujeito místico e erótico, como observa-se em “Aos olhos dele” – o amado, pelo olhar, tem o poder de levar o sujeito lírico a ter fé – em Deus e na Virgem Maria – ou não:

Não acredito em nada. As minhas crenças
Voaram como voa a pomba mansa,
Pelo azul do ar. E assim fugiram
As minhas doces crenças de criança.

Fiquei então sem fé; e a toda gente
Eu digo sempre, embora magoada:
Não acredito em Deus e a Virgem Santa
É uma ilusão apenas e mais nada!

Mas avisto os teus olhos, meu amor,
Duma luz suavíssima de dor...
E grito então ao ver esses dois céus:

Eu creio, sim, eu creio na Virgem Santa
Que criou esse brilho que m'encanta!
Eu creio, sim, creio, eu creio em Deus! (ESPANCA, 1996, p. 59)

Dessa forma, **Ana Luísa Vilela** já notara, que o amor, tanto em Santa Teresa D'Ávila quanto em Florbela, é valor sacralizado, é um universo temático maior, visto que o “amor se condensa e estrutura como doutrina existencial, como sistema de vida” (VILELA, 1997, p. 119). Segundo Vilela, o discurso místico constitui a estrutura geral de uma evocação erótica, que tanto na santa quanto na poetisa, compõem a fim de traduzir a vontade de união com um grande Outro, ligada à sugestão da morte (VILELA, 1997, p. 120). Florbela oferece uma visão panteísta do Cosmos e da **Natureza** em diálogo, apresentando também o seu lado místico-erótico, ao descrever seres, plantas e pedras. Aliás, Isabel Lousada já percebera, através da análise do poema “A Voz da Tília”, esse panteísmo impregnado na obra de Florbela (LOUSADA, 2018, pp. 17-27).

Por fim, as imagens ligadas à **iconografia** religiosa, os conventos, os claustros, bem como a freira, marcam presença na sua escrita, tanto nos poemas quanto nos **contos**, demonstrando a influência católica sob a qual viveu, durante muitos anos, em cidades, como **Évora** e **Vila Viçosa**. Nesses espaços, católicos por excelência, com muitos mosteiros e igrejas, Florbela encontra inspiração e manancial poético para escrever ficção, como acontece em dois contos de **As Máscaras do Destino**. Primeiro, em “As Orações de Soror Maria da Pureza”, no qual depara-se com uma menina-santa, Mariazinha, de 15 anos, que é descrita como “loira e branca”, um “bebezinho”, de uma “tal candura, de uma tal pureza”, “tão pura”, “tão doce”, “as mãos brancas no peito”, “sua cela branca e nua”. Nova ocorrência num segundo conto, “A Paixão de Manuel Garcia”, quando o narrador se refere a Maria Del Pilar, menina-princesa-santa de 13 anos, descrita como “loira princesinha”, “princesinha loira”, uma “fada”, que tinha “mãos de boneca”, “vestida de branco”, “calçada de carmuça branca”, na sua cabeça “um laço de fita branca”. As duas personagens representam, na óptica dos seus heróis enamorados, Manuel Garcia em “A Paixão de Manuel Garcia”, e um homem de trinta anos em “As Orações de Soror Maria da Pureza”, semelhanças com a Virgem Maria. Em ambos os casos os heróis apaixonados observam e idolatram as suas santas-princesas por entre grandes muros, que segregam e

separam, no caso de “As Orações de Soror Maria da Pureza” o que adora e a que é adorada, permanecendo a castidade sacra, e “A Paixão de Manuel Garcia”, além desta dinâmica, demonstra também a divisão da estratificação social, visto Manuel ser um rapaz muito humilde e Maria Del Pilar ter uma mãe espanhola nobre e um pai português fidalgo. As “duas Marias” então parecem estar num altar-mor branco, evidentemente para realçar a pureza, a inocência, sendo que o destino final de Mariazinha é um convento, e o de Maria Del Pilar é o casamento, com um rapaz do mesmo nível social. (cf. SILVA, 2015, pp. 27-28).

Assim, esses dois contos dialogam com o soneto “Mais Alto”, de **Charneca em Flor** (1930), seja pelas semelhanças com alguns versos, seja por recuperar a imagem mística do sobrenatural benigno ligado ao **feminino** enquanto elemento casto. Observa-se que no referido soneto está presente a ideia de *Turris Eburnea* (“Torre de Marfim”) – que na tradição católica representa o lugar de purgatório criado por Deus a pedido da Virgem Maria, como lugar de reflexão e arrependimento daqueles que praticaram atos considerados pecaminosos e se arrependeram num último instante. Contudo, como já explicitado num artigo referente ao soneto “Mais Alto”, mas que se pode estender a estes contos, visto que aqui está presente a mesma ideia de altura infinita, simbolismo celestial, que é um atributo da divindade, a seguinte conjectura: “a *Turris Eburnea* significa também mais do que um lugar-estado, pois também representa a própria Virgem Maria, já que o marfim além de raro é forte e muito claro, associado facilmente à pureza” (SILVA, 2012, p. 323). Por outro lado, apesar da imagem da Torre ser vista como símbolo religioso, resgata também outros significados, como, por exemplo, o de elevação, o de marco primordial e ascensorial que implica também a ideia de transformação, elevação e acesso ao conhecimento. Em suma, não se olvide que Florbela ao adotar o nome, que não está no seu registo de baptismo, “Conceição”, convoca uma ligação imediata à figura de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, santa coroada em Vila Viçosa, celebrada em **Portugal** pela Restauração, em 08 de dezembro (dia do nascimento, casamento e morte da poetisa). Tal fato revela que mesmo diante de uma certa incredibilidade, a religião e a religiosidade quase sempre a acompanharam, pois Florbela foi buscar nos símbolos místicos e católicos material artístico para a interpretação do seu mundo literário, das suas personagens, da sua *persona* poética, assumindo-se até como uma Soror, uma freira enclausurada em si mesma, na sua eterna **Saudade**, envolta num manto cor de púrpura assumido misticamente durante a sua vida. Ou a experiência da dualidade entre o crer e o não crer como no soneto “Quem sabe?...”: “Queria encontrar Deus! Tanto o procuro!”

Bibliografia

- ALVES, Aline de Carvalho, *Trocando Olhares: uma estética da redenção da mulher* in NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do (org.), *Florbela Espanca - Poesias Obras Completas*, vol. 2, São Paulo, LiberArs, 2018, pp. 117-123.
- ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, organização, preparação do texto, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, Eliana Barros, Ana Luísa Vilela, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de “Soror Saudade”*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Derivaldo dos Santos, António Cândido Franco, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Renata Bomfim e Nuno Júdice, Lisboa, Editorial Estampa, 2013.
- ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, Chrys Gerry e Renata Junqueira, Lisboa, Editorial Estampa, 2015.
- FERNÁNDEZ, José Carlos, Florbela Espanca e a Verdadeira Religião, in *Nova Acrópole Organização Internacional*, 2012, disponível em <https://www.nova-acropole.pt/a_florbela_espanca_verdadeira_religiao.html>, acesso em 25 de set. de 2019.
- LOUSADA, Isabel, A voz da tília, in *Florbela Espanca na pintura de Isabel Nunes*, Lisboa, Caleidoscópio, pp. 17-27.
- SAMYN, Henrique Marques, Sou pagã e anarquista: Florbela Espanca diante da política, in WERKEMA, Andréa Sirihal; PINHO, Davi; MAGRI, Ieda; OLIVEIRA, Leonardo Davino de (Orgs.), *Conversas sobre literatura em tempos de crise*, 1. ed, Rio de Janeiro, Makunaima, 2017, pp. 260-270.
- SILVA, Fabio Mario, A Virgem Maria, o sagrado feminino e sua relação com Florbela Espanca, in VILELA, Ana Luísa; FRANCO, António Cândido; DAL FARRA, Maria Lúcia; SILVA, Fabio Mario da (ed.), *Callipole, Revista de Cultura*. Florbela Espanca. O Espólio de um Mito, n.º 21 (número especial), Lisboa, Câmara Municipal de Vila Viçosa/Edições Colibri, 2012, pp. 321-332.
- SILVA, Fabio Mario da, Algumas facetas do heroísmo em *As Máscaras do Destino*, in ESPANCA, Florbela, *As Máscaras do Destino*, Obras Completas de Florbela Espanca, Lisboa, Editorial Estampa, 2015, pp. 17-40.
- VILELA, Ana Luísa, “Minh’alma, de sonhar-te, anda perdida”: Erotismo e mística de Sórora Florbela, in *A Planície e o Abismo* (atas do congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp. 119-126.

Fabio Mario da Silva
Isabel Cruz Lousada

RELIQUIAE

Reliquiae é um termo do Latim que pode ser traduzido ao português como “sobreviventes”. A expressão também dá origem à palavra relíquia que, de distintas formas, atribuí valor a algo, tanto no campo religioso, como no mundano. *Reliquiae* foi o nome escolhido, por **Guido Battelli** (professor italiano visitante na Universidade de Coimbra, com quem **Florbela Espanca** correspondeu-se entre junho e dezembro de 1930, e que tratou, em especial, da publicação de ***Charneca em Flor***, 1931), como título a um conjunto inédito de vinte e oito sonetos que foram acrescentados à segunda edição de *Charneca em Flor*, são eles: “Évora”, “À janela de Garcia de Resende”, “O meu impossível”, “Em vão”, “Voz que se cala”, “Para quê?”, “Sonho vago”, “Primavera”, “Blasfêmia”, “O teu olhar”, “Noite de chuva”, “Tarde de música”, “Chopin”, “O meu desejo”, “Escrava”, “Divino instante”, “Silêncio!”, “O maior bem”, “Os meus versos”, “Amor que morre”, “Sobre a neve”, “Eu não sou ninguém”, “Vão orgulho”, “Último sonho de “Sóror Saudade””, “Esquecimento”, “Loucura”, “Deixai entrar a morte” e “À morte”. Já na terceira edição, além dos mencionados, encontram-se mais cinco poemas: “Pobrezinha”, “Roseira brava”, “Navios-fantasmas”, “O meu soneto” e “*Nihil Novum*”. Dessa forma, a obra *Reliquiae* ficou com um total de trinta e três sonetos. Que, conforme **Renata Soares Junqueira**, são textos inéditos:

o professor italiano Guido Battelli, acrescentou à segunda edição de *Charneca em Flor*, em abril de 1931, vinte e oito sonetos inéditos, da lavra da poetisa, que ali se distinguiam sob o título de *Reliquiae* (a estes sonetos foram ainda acrescentados, em edições posteriores, outros cinco). (JUNQUEIRA, 2015, p.09).

Será graças ao dedicado trabalho e admiração de Guido Battelli que o leitor terá o primeiro contato com o póstumo *Reliquiae*, cujo título, considerando o sentido de *preciosidade* que pode ser agregado à palavra e considerando que estes foram os últimos sonetos escritos por Florbela que chegou a mencionar que não escreveria mais versos, por tanto, talvez, possam ser considerados os sobreviventes, as últimas criações que ganharam forma antes que a poetisa de alma vibrante e tempestuosa deixasse dramaticamente esse mundo; tornando o título atribuído à obra por Battelli uma escolha muito apropriada, revelando o seu apreço pela artista. Cabe lembrar que a poetisa em vida buscou ver publicados os seus trabalhos, mas encontrou por parte da crítica muito pouca recepção e quem lhe desse apoio editorial. Os livros que publicou em vida foram custeados por ela com o auxílio de seu pai **João Maria Espanca**.

O professor Guido Battelli tornou-se amigo e pode-se dizer confidente de Florbela, como pode-se observar nesse breve recorte do estudo do escritor **Carlos Sombrio**:

Desabafava. Queixava-se. Era um amigo de pouco tempo, dois meses, talvez, mas Florbela sentia prazer em confessar seus tormentos, expondo assim amargas queixas. (...) “Às vezes parece-me que tenho qualquer missão a cumprir, qualquer coisa a fazer, mas não sei o que é, não compreendo, e esta inquietação ruína-me, rói-me; esta interrogação, esta busca, cada vez mais ansiosa, dentro de mim mesma, desvaira-me. (...) É um instante... tudo depois é tão vago, de tal maneira solto e impreciso, de tal forma inerte e passivo, tenho a impressão nítida de ter vindo de longe cumprir a pena do crime de ter nascido...” (...) A sua existência atravessava uma fase dolorosa. Esta confissão o indica: “Eu nunca gritei a ninguém os meus desesperos como o tenho feito agora...”. Abria o coração como se estivesse num confessionário, simples e humana, crente e vencida, – sempre sofredora, alma deserta, gelada, sentidos despertos, subjugada ao desejo de não acordar mais... (SOMBRIO, 1947, pp. 140-141)

Nessa amizade com Guido Battelli, que muito admira a obra de Florbela, a escritora encontra a possibilidade de ver publicados os seus versos de *Charneca em Flor*, e este será o assunto de muitas **cartas** trocadas com ele. Cabe lembrar que, com a **morte** de seu irmão **Apeles** (1927), a escritora tem agravado o seu estado de **sofrimento** e chega a declarar em mais de uma ocasião que não escreverá mais versos, conforme registra Carlos Sombrio em dois momentos da sua obra *Florbela Espanca*: primeiro num relato de encontro da escritora com a poetisa Laura Chaves:

Laura Chaves via aquela rapariga que era da sua geração, mas que lhe parecia mais menina, desanimada e incrédula da sua vitória; (...) Pede-lhe os sonetos, – que os mostraria em Lisboa, a pessoas marcantes nas letras para que melhor a conhecessem. Florbela entrega os versos como se se desfizesse duma jóia sem valor e de orgulho mal contido surge no seu semblante, até ali de aspecto melancólico, dando-lhe atitude de altivez: “Não farei outros! Não continuarei a produzir... (...) Serão os últimos!”. (SOMBRIO, 1947, p. 117)

E em outro relato sobre seu encontro com o escritor Bourbon e Menezes, com quem a poetisa encontrou-se em Lisboa para conversar, na ocasião leu dois de seus contos e “a certa altura, referindo-se aos seus versos, asseverou: ‘Não faço mais!... ’” (BOURBON E MENEZES, *apud* SOMBRIO, 1947, p. 129). O que de fato não ocorreu:

Agosto decorria, e ela voltava a escrever a Guido Battelli. Era um queixume. (...) E escreve: “Estes últimos dias tenho passado pouco bem, com mais febre e fadiga. (...)” depois, um breve lampejo: “Tenho versos, muitos versos, nunca fiz tantos, nem tão bons, talvez...”. (SOMBRIO, 1947, p. 145)

Assim é, possivelmente – no período que decorre entre a morte de Apeles até o dezembro final da vida de Florbela, numa atmosfera de turvada de **dor** e renovadas esperanças de ter o seu trabalho publicado e reconhecido

–, que foram elaborados os sonetos que compõe a obra *Reliquiae*. Considerando-se a época a qual troca correspondência e material literário com o Professor Battelli e a observação realizada pela crítica **Maria Lúcia Dal Farra**: “1927: Durante esse ano, Florbela começa a colaborar no *D. Nuno* de Vila Viçosa (...), a escrever poemas que, provavelmente, já constituem o póstumo *Reliquiae*” (DAL FARRA, 1996, p. LIV).

Os manuscritos que compõem *Reliquiae* foram entregues por emissário de Guido Battelli na Biblioteca de **Évora**, sob a condição de ser seu envelope aberto apenas dez anos depois. O que se pode observar, quando da disponibilidade de tais manuscritos, foi que alguns deles sofreram alterações efetuadas por Battelli, caso, por exemplo, do poema “Évora”, no qual ele introduziu uma dedicatória a si. No entanto, de outros poemas não se conhece o manuscrito, como é o caso de: “Em vão”, “Voz que se cala”, “Para quê”, “Primavera”, “Noite de chuva”, “Meu desejo”, “Escrava”, “Divino instante”, “Silêncio!...”, “O maior bem”, “Os meus versos”, “Amor que morre”, “Sobre a neve”, “Último sonho de “Sóror Saudade””, “Esquecimento”, “Loucura”, “Deixai entrar a Morte”, “À Morte”, “Pobrezinha”, “Roseira brava”, “Navios-Fantasmas”, “O meu soneto”, “*Nihil Novum*”. Dessa forma, não é possível determinar eventuais intervenções que possam ter sido realizadas nesses textos. É possível observar uma rica variedade temática na obra *Reliquiae*. Entre os temas tratados há o **amor** e a exaltação vibrante da vida, também encontra-se o sentimento de abandono e **solidão**, além dos temas associados à terra alentejana e a temática da morte, apenas para mencionar alguns exemplos. Assim, conforme Fabio Mario da Silva:

O soneto “O meu impossível”, por exemplo, é construído por meio da temática de incompreensão; revela-nos os sentimentos de mágoa e angústia por que passa o “eu” lírico: sente-se como uma alma “ardente” que “crepita” numa fogueira de “ânsia”. A total desilusão que se sente é perceptível, principalmente, nos seguintes versos: “Tudo é vago e incompleto! / (...) / É nada ser perfeito”: é como se o enunciado projetasse o “eu” poético para um deserto onde se encontra sozinho, por causa da incompreensão do mundo – até mesmo dos seus “irmãos” na dor. O substrato desse soneto lembra-nos os encontrados no *Livro de mágoas*, mas em *Reliquiae* também há resquícios das obras *Livro de “Sóror Saudade”* e *Charneca em flor.*” (SILVA, 2014, p. 16)

Assim, *Reliquiae* apresenta, de forma exemplar, o talento de Florbela em criar versos inesquecíveis ao leitor, conferindo-lhe a eternidade que a arte é capaz de consagrar. “Tantas almas a rir dentro da minha!”. Não há verso melhor para definir *Reliquiae*.

Bibliografia

DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX-LXI.

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto: contos, cartas, diário*, estudo introdutório, apresentação, organização e notas Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2012a.

ESPANCA, Florbela, *Sempre tua: correspondência amorosa 1920-1925*, apresentação, organização, fixação de texto e notas Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2012b.

GUEDES, Rui, *Obras completas de Florbela Espanca: poesia*, vol. II, Lisboa, Dom Quixote, 1987.

JUNQUEIRA, Renata Soares, A poética de Florbela, in ESPANCA, Florbela, *antologia poética*, São Paulo, Martin Claret, 2015.

SILVA, Fabio Mario, A poética de Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Sonetos Florbela Espanca*, São Paulo, Martin Claret, 2014.

SOMBRIÓ, Carlos, *Florbela Espanca*, Portugal, Tip. Nogueira, 1947.

Elisangela da Rocha Steinmetz

REPÚBLICA

O período entre 1910 e 1926 foi de grande agitação social, econômica e política em **Portugal**. A Primeira República surge a partir de um golpe realizado pelo Partido Republicano para por fim à **Monarquia** constitucional e à ditadura de João Franco. O Partido Republicano se apresentou como o único capaz de solucionar a crise institucional, econômica e política que passava Portugal à época, rompendo com a alternância do Partido Regenerador e do Partido Progressista, o poder da Igreja, e de colocar o país dentro do cenário de modernização que se desenvolvia na Europa no início do século XX. Ou seja, a Primeira República se institui a partir de severas rupturas, propondo transformações sociais e políticas profundas, principalmente no meio urbano. Além de romper com a tradição monárquica e modificar os antigos símbolos nacionais, uma das severas rupturas foi com a Igreja. Decretando um estado laico, não só a Igreja e seus membros foram perseguidos, como as tradições católicas foram banidas do calendário, e os cultos, sem qualquer autorização prévia, proibidos. As Igrejas foram “desapropriadas e fechadas”, tornando-se propriedades do Estado, deixando a instituição de ter peso e importância social numa sociedade majoritariamente cristã e com fortes vínculos religiosos. Isso acarretou no corte das relações diplomáticas com a Santa Sé. Ademais, foi instituída a lei do divórcio, ainda em 1911, e os movimentos e associações de emancipação e de direitos das mulheres se fortaleceram, a exemplo da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas. Na esteira das mudanças do período, as mulheres ganharam o direito de frequentar universidades e tiveram a sua inserção no mercado de trabalho e participação no âmbito público, reforçado pela participação portuguesa na **Primeira Guerra Mundial** e pela criação da Comissão Feminina pela Pátria (1914), sucedida pela Cruzada das Mulheres Portuguesas (1917 – 1938). Com mais de 08 mil mortos na Guerra, outros 40 mil gazeados e em bancarrota, numa total instabilidade política, a Primeira República, além de cortar relações com a Igreja, contou com 08 presidentes, 45 governos, 29 golpes de Estado e rebeliões e 158 greves e “com atos de vandalismo e milhares de manifestações pelo meio – abriu caminho ao regime ditatorial, que impôs ordem e autoridade” (RAIMUNDO, 2015, p. 12).

A *Renascença Portuguesa*, no início da Primeira República, foi uma tentativa republicana de promover uma revolução cultural e modernizar Portugal. A literatura, percebida como agente na evolução das ideias e dos costumes e o programa das universidades populares seriam os principais responsáveis pela mudança no pensamento da sociedade, que faria a nação sair da prostração de séculos, um entrave ao seu desenvolvimento. Contudo,

devido à falta de estruturação de uma política eficiente, a tentativa sucumbiu, já que um dos principais componentes, o povo, com sua falta de esclarecimento, foi o principal obstáculo para a evolução. Sob essa visão de mundo e em uma atmosfera de crítica aos valores da sociedade decadente do final do século XIX e das novidades estéticas advindas dessas mudanças e dos novos paradigmas, é que se desenvolve a literatura de **Florbela Espanca**. Em carta enviada em 07-3-1920 a **António Guimarães** ela diz:

(...) Estou arreliadíssima, sabes? Saiu agora daqui um rapaz que é deputado democrático e que esteve a fazer-me isto tudo tão feio que estou outra vez cheia de inquietações por ti. E tu nunca me dizes nada! Tudo está embrulhadíssimo, e ele diz que o Estado não tem já força para dominar e vencer este medonho estado de coisas. Diz que tudo tem que se resolver por toda essa semana e que a resolução há de arrastar muita coisa e há de fazer muito barulho. (ESPANCA, 2012, p. 73)

Pelo que se pode constatar nesse trecho, Florbela está muito preocupada com Guimarães, que, embora pertença à Guarda Nacional Republicana, pouco ou nada lhe informa sobre a situação política que vive o país. No entanto, Florbela já convivia com o pai e amigos, ligados à política, e tinha um caráter desafiador a ponto de se arriscar a espionar, junto com uma amiga próxima, uma zona perigosa de **Lisboa**, a fim de sondar o que acontecia nesse lugar, pouco recomendável para as damas. Escreve Florbela na mesma carta de 07-3-1920:

(...) Esta noite, às 10 horas saí. Mereço uma descompostura, mas não merece a pena incomodares-te a dar-me porque eu já hoje te disse que não tinha mesmo vergonha nenhuma... Fui a pé ao Rossio com uma senhora Campos Melo, minha conhecida daqui. Fomos só pelo prazer de ver tudo às escuras e de sondar a situação pela Baixa. (ESPANCA, 2012, p. 73)

Ora, Florbela sabia bem do cuidado de Guimarães com ela. Logo, o trecho parece uma provocação ao amado, para que ele saiba que ela tem um posicionamento político e para que lhe dê mais atenção, uma vez que o desejava o mais rápido possível perto de si. Então, demonstrando que era um tanto inconsequente e, ao mesmo tempo, corajosa, poderia tê-lo mais rápido a protegê-la. Ao ser interpelada por Guimarães, que não gosta nada da atitude de Florbela, ela faz um gracejo dizendo que “(...) fez essa exploração perigosíssima (...) duma projetada revolução apenas para experimentar as suas faculdades de... repórter, que será o meu ofício e para o qual tenho imensa habilidade” (ESPANCA, 2012, pp. 16-17). Importante destacar que a pesquisadora **Maria Lúcia Dal Farra**, na introdução da correspondência amorosa entre Florbela Espanca e António Guimarães escreve a apresentação “A sempre inefável Florbela” em que traça o perfil político da escritora, desmentindo quem a colocava como uma “alienada política”. Ao contrário,

apresenta uma Florbela bem informada pelos contatos que mantinha por intermédio do pai, e sem nenhuma simpatia com o Estado Novo. Há também diversas notas explicativas e minuciosas sobre o contexto político, informando inclusive que o deputado citado na referida carta tinha bastante proximidade com os acontecimentos, uma vez que, no dia seguinte a esta carta, 08-3-1920, cai o governo de Domingos Pereira. Para além dessas informações, a pesquisadora também acena para outro texto de sua autoria “Florbela: a república das letras e do amor”, da obra *Literatura Portuguesa e a construção do passado e do futuro* (2011). Em *Perdidamente* (2008), Dal Farra aborda a tomada de posição de Florbela pelo partido mais progressista da Primeira República, em 1916. E, depois com Guimarães, Dal Farra cogita que o interesse de Florbela pelo alferes possa ir além dos desejos da paixão, mas, sobretudo, seja um interesse pela figura que representava: Guimarães pertencia à Guarda Nacional Republicana, isto é, um herói aos olhos de Florbela, tão acostumados a exaltar as figuras masculinas do pai e do irmão **Apeles Espanca**. É neste contexto, de um Portugal instável politicamente, que Florbela será um dos nomes da literatura portuguesa da década de 1920, cuja obra se destaca, muitas vezes, por ser um espelho do seu mundo. Um espelho analítico, que perpassa, através dos significantes linguísticos, os conflitos e as instabilidades do sujeito no mundo em transvaloração e de grandes transformações políticas, acompanhando a mudança que ocorreu entre três regimes políticos distintos: a Monarquia, a República e o Estado Novo.

Bibliografia

- BUESCU, Helena; CERDEIRA, Teresa Cristina, *Literatura Portuguesa e a construção do passado e do futuro*, Ed. Caleidoscópio, 2011, pp. 183-199.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário*, organização, introdução e notas de Rui Guedes, 2ª ed., Editora Bertrand, 1995.
- ESPANCA, Florbela, *Sempre tua: correspondência amorosa (1920-1925)*, apresentação, organização, fixação de texto e notas de Maria Lucia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Perdidamente: correspondência Amorosa (1920-1925)*, apresentação, organização, fixação de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, prefácio de Inês Pedrosa, Matosinhos, Quasi, 2008.
- NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do, *Por uma estética trágica: os desdobramentos do feminino na poesia de Florbela Espanca*, São Paulo, LiberArs, 2016.

Iracema Goor Xavier
Michelle Nascimento

RODRIGUES, LOPES

Lopes Rodrigues (1928 – ?) foi um escritor português. Para **Maria Lúcia Dal Farra**, o autor é excepcional em matéria de averiguação dos dados, sobretudo, no que diz respeito às **cartas de Florbela Espanca**. Ainda, segundo Dal Farra, em 1956, ele havia chamado a atenção para a discrepância entre as diferentes edições de uma mesma carta e ainda aconselhava a necessária comparação com o original. *Nótulas Florbelianas* (Florbela na intimidade) cumpre bem o que propõe seu título: pequena nota, comentário curto acerca de dados importantes da vida e obra de Florbela Espanca. O objetivo da obra é recolher documentos da vida e obra de Florbela, por meio de cartas e entrevistas com pessoas que conviveram com ela. A primeira entrevista relevante é aquela em que o autor conversa com o primo e afilhado de Florbela, **Túlio Espanca**. Em seguida, fica sabendo, dentre outras coisas, que o pai de Florbela, **João Maria Espanca**, faleceu na madrugada de três de julho de 1954, em **Vila Viçosa**. Assim, após a **morte** dele, os manuscritos de Florbela, e entre eles **O Dominó Preto** foram herdados por **Henriqueta de Almeida Espanca**, segunda esposa de João Espanca, ou seja, madrastra de Florbela. Sabe-se que as cartas de Florbela dirigidas ao professor de literatura italiana em Coimbra, **Guido Battelli**, pertencem à Biblioteca Pública de **Évora**; que a capa que ilustrará a 1ª edição da **Livro de “Sóror Saudade”** desenhada por **Apeles Espanca**, encontra-se na Biblioteca Pública de Évora. Da entrevista com o terceiro marido de Florbela, **Mário Lage**, o autor fica sabendo que, após o **suicídio** de Florbela, o pai reivindica todos os manuscritos da filha que estavam com ele e informa que todas as traduções que Florbela fazia eram impostas pelos editores.

Como era de se esperar, o maior texto da obra é de **Milburgês Teixeira**, a Buja, melhor amiga de Florbela. Ela escreve para Lopes Rodrigues cartas enternecidas a falar de Florbela, a quebrar mitos e a apresentar uma poetisa absolutamente diferente daquela que foi difamada, sobretudo, depois de sua morte. Esta fiel amiga começa dizendo que Florbela tem recebido muita pedrada, simplesmente porque passou a vida a querer carinhos que não teve, a querer amparo que só no fim da vida encontrou. Frisa que Florbela, na intimidade, era, ao contrário do que se julga, uma pessoa alegre, que enchia uma sala! A tristeza, por outro lado, guardava para seus versos. Crente de que o autor da obra em questão, Lopes Rodrigues, escreveria obra para iluminar a vida de Florbela, Buja se colocava à disposição para ajudar com todas as informações que ele desejasse. Para Buja, Florbela nasceu numa época de preconceitos e sem espaço para as mulheres. Relembra que no Liceu, em Évora, havia apenas, na época de Florbela, duas mulheres, Florbela e mais

uma colega. Foi no Liceu, por volta dos dezesseis anos, que a poetisa teve seu primeiro **amor**. Por questões de ética, Buja não quis revelar o nome do rapaz, e com o rompimento, Florbela sofreu. Depois Buja relata fatos referentes aos casamentos de Florbela: o primeiro, com **Alberto Moutinho**; o segundo, com o oficial **António Guimarães**, e o último, com o Dr. Mário Lage, por quem, segundo Buja, Florbela tinha verdadeira adoração. Acerca do segundo casamento, é digno de nota o seguinte comentário feito por Buja:

O tempo foi passando e a Florbela começou a queixar-se vagamente de desentendimentos com aquele senhor e nós, com conselhos amigos tentávamos evitar qualquer rompimento, o coração, porém era exigente, os grandes artistas querem sempre mais e muito mais do que o mundo, terra-a-terra lhes podem dar e o rompimento foi inevitável. (LOPES, 1956)

Acerca da morte de Florbela, eis como Buja se posiciona: “Por que se matou? Não sei. Deus que a interrogue, a ajuíze e se precisar de perdão que lho dê” (LOPES, 1956). A amizade de Florbela com Buja se deu desde que eram crianças. O pai de Florbela, João Maria Espanca, era padrinho de Buja, e ambas tinham como madrinha a primeira mulher do pai de Florbela, **Mariana Espanca**, cujo apelido era a “Loura”. Buja achava o padrinho um homem inteligente, simpático e artista, que carregava consigo a dor de ter perdido os dois filhos. Para Buja, Florbela sucumbiu com a maldade do mundo a cobri-lhe a campá, porque há no mundo muitos invejosos e estes não souberam aquilatar o brilho de Florbela e, o pior, misturaram a vida da mulher com a obra da poetisa, e aproveitaram os pontos fracos/humanos dela para desvalorizar sua vida e sua obra. No que tange ao tema do suicídio de Florbela, a carta do Dr. **Augusto D’Ésaguy** faz eco à de Buja, quando este diz que mãos misteriosas procuram correr acerca da obra de Florbela uma cortina de esquecimento, porque não a perdoam pelo fato de ela ter se suicidado e acentua: “Quando da inauguração do busto tivemos de mover peito a peito. Que luta, Santo Deus” (LOPES, 1956). O depoimento de Judith Sanches de Miranda acerca de Florbela e do tempo em que conviveram é precioso, apesar de pequeno, por três motivos: primeiro, por descrever o que era Évora no tempo de Florbela: um meio intransigente; segundo, por apresentar um lado da vida pessoal de Florbela que estará presente em sua obra. Diz Miranda: “lembro-me de suas mãos pequeninas, muito brancas, espirituais. Tinha olhos glaucos; não era bonita, mas tinha qualquer coisa que atraía. Um ar infantil e triste” (LOPES, 1956); por fim, e talvez o mais importante, uma sociologia da vida das mulheres naquele período, como bem explicita a entrevistada: “É com a leitura, a assistência a concertos e outras manifestações artísticas que eu combato o tédio com que a vida presente nos envenena” (LOPES, 1956). Por meio da obra, ficamos sabendo que Florbela, para ajudar o primeiro marido, foi explicadora, ou seja, dava aulas particulares, de francês, inglês, geografia e história no Curso Geral dos Liceus, num colégio ao mesmo tempo

em que frequentava a 7ª classe de Letras, para depois se matricular no Curso Superior de Letras, desejo que não se realizou, uma vez que em Lisboa ela cursará, tempos depois, Direito. Cabe, por fim, destacar excertos de uma carta escrita por Florbela em 1924, para seu irmão, Apeles, em que assim se refere ao seu marido: “O Meu homem é republicano, mas como é duma inteligência e duma cultura rara não apoia partido algum e sem má fé nem fanatismos diz bem do que é bom e mau do que é mau que infelizmente é quase tudo” (ESPANCA *apud* LOPES, 1956); nela assim se refere à dádiva de encontrar o que na vida inteira procurou: “Eu teria muita pena que o destino não me trouxesse esse grande amor que foi o meu grande sonho pela vida fora” (ESPANCA *apud* LOPES, 1956). Florbela, ciosa de sua felicidade, se diz pronta para morrer: “A morte pode vir quando quiser: trago as mãos cheias de rosas e o coração em festa: posso partir contente”. Ao encontrar o amor, Florbela retornou aos mitos pretéritos; como diria Drummond, tornando-se assim um mito radioso amanhecendo de novo as antigas manhãs?

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca*, Lisboa, Guimarães Editores, 1984.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX-LXI.
- ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto* (contos, cartas, diários), estudo introdutório, apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de “Sóror Saudade”*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Passos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Espólio Florbela Espanca*, disponível, em <http://evoraopacgib.bibliopolis.info/Florbela/search/results?p=8F23290A-BA62-472B-8915-A0586FoF61C2&f=media_type%3Acapa>, acesso em 10 set. 2019.
- RODRIGUES, Lopes, *Nótulas Florbelianas*, Porto, Papelaria e Tipografia Leixões, 1956.

Edson Santos Silva

S

SABINO, AMADEUS LOPES

Amadeus Lopes Sabino (Elvas, 1943) é licenciado em Direito, foi jornalista, advogado e funcionário internacional. Ficcionalista e ensaísta, é autor de romances e **contos**. Publicou *Portugal é Demasiado Pequeno* (1976) e *Após Aljubarrota* (1978) antes de *O Cavaleiro Cego* (1982), seguindo-se a publicação regular de romances, contos, novelas e ensaios. Último livro publicado: *Felix Mikailovitch* (2022, romance). *O Cavaleiro Cego* é um romance singular na produção literária do autor, reunindo elementos de ficção científica e ficção política. O cenário é um arquipélago imaginário, de três ilhas caribenhas, a saber, Santa Maria, Cardigos e Graça, localizado ao sul de Porto Rico. Colonizado por castelhanos e portugueses desde o século XVI, o arquipélago teve a sua população indígena dizimada: “No século XVIII, após sucessivas vicissitudes, o arquipélago foi definitivamente integrado na Coroa portuguesa e repovoado com escravos africanos e camponeses de origem minhota e galega” (SABINO, 1982, p. 64). Em novembro do ano seguinte à Revolução dos Cravos, o arquipélago independente passa a constituir a Democrátíssima República de Santa Maria. Os acontecimentos decorrentes da criação da república, com o seu presidente, o déspota Marco Ribera, e seu assessor e *maître à penser* Pedro Celso, constituem a matéria do romance em que se concretizam fantasmas políticos e culturais de **Portugal** e da lusofonia no quadro social e político da descolonização. Num laboratório em que se

sucedem experiências de toda a ordem, a república revela-se uma realidade disfórica, marcada pelos escritos de Pedro Celso, que teorizam o social-naturalismo, doutrina oficial da jovem e democrátissima república.

É nesse ambiente, de despotismo que se pretende iluminado, que surge o avatar de **Florbela Espanca**. Não só o dela, mas também os de Teixeira Gomes e Álvaro de Campos. Os três são caprichos culturalistas de Mariano Flores, conhecido nas ilhas como o Grande Flores, rico e excêntrico plantador de tabaco que fizera fortuna durante a época colonial:

(...) À maneira dos ambiciosos, o homem em causa julgava os outros pelos atos, exigindo ser julgado pelos projetos – e tinha muitos. Nascera, no entanto, apenas remediado e correria meio mundo em busca das aves da fortuna. Foi sargento miliciano nas Índias, negreiro e roceiro nas Áfricas, seringueiro nos Brasis, negociante de gado e diamantes em Portugal. Dispôs de um harém de negras, mulatas e brancas no Cunene e foi acolhido como afim por uma tribo Papel na costa da Guiné; viveu depois três anos e meio na floresta amazônica, na companhia de um jovem nativo a quem ensinou o português e as manhas da civilização, qual Robinson Crusoe fazendo Sexta-Feira à sua imagem. (SABINO, 1982, p. 73)

Escolhidos de acordo com os gostos literários de Mariano Flores, os avatares são criaturas treinadas para viver a biografia dos três escritores e, tal como o Pierre Ménard, de Jorge Luis Borges, escrevem as respetivas obras. Note-se que os três aparecem em duas ou três passagens e não têm maior significado na obra do que o de exemplificar o contrassenso do projeto do Grande Flores:

Sensual, Flores apalpava os frutos e acariciava os animais com incontida voluptuosidade. Mantinha com a cultura uma relação também mediatizada pelos sentidos e, após a ressurreição de Teixeira Gomes, dedicara-se às de Florbela Espanca e Álvaro de Campos. Contava-se que encontrara Florbela numa praia portuguesa, filha de um casal desavindo e vivendo com os avós comerciantes; mas os inimigos de Flores – e não eram poucos – diziam-na uma antiga prostituta lisboeta. Morena, de idade incerta, deambulou alguns anos pelas Pedras Brancas, entre o quarto do dono da casa e a biblioteca, dedicando-se com ingénua convicção ao seu papel de poetisa. Quem privou com ela não lhe reconheceu grande talento; dotada de certo encanto, rosto oval e olhos rasgados, chegou a publicar uma coletânea de sonetos sofríveis cujos temas eram as ruas-frades de Moledo, as aldeias sossegadas do interior das ilhas, o bater do coração da casa onde residia em semiclausura. (SABINO, 1982, p. 84)

Durante um almoço promovido pelo Lyon's Club de Moledo, Álvaro de Campos (apresentado por Flores com os elementos biográficos (retirados da famosa carta da génese dos heterónimos) declama a sua “Ode marítima” para uma plateia desinteressada e muito reduzida no final da leitura do poema. Florbela, entusiasmada, faz para a assistência comentários em que alternam clichés e *non sense*:

– O poema é muitíssimo interessante – exclamava, limpando com os dedos a gota de vinho que escorria pelo gargalo da garrafa mais próxima. – Conquista o catedrático e o académico

pelo seu rigor métrico. Passa depois por referências pormenorizadas às literaturas populares portuguesa e inglesa, acumula pontos de contacto e de ruptura, imagens de um simbolismo moderno e clássico, dionisíaco e apolíneo; o barroquismo e o culto da forma entusiasma necessariamente o literato, mas o recurso à terminologia geográfica e marinha empolga o homem prático. Homero e Hesíodo, Stevenson e Jack London...

A partir daquele dia, Álvaro de Campos e Florbela pouco seriam vistos em Moledo. Nas refeições das Pedras Brancas, progressivamente mais frequentes, apenas Teixeira Gomes aparecia ao lado de Mariano Flores. (SABINO, 1982, pp. 86-87)

A última aparição da poetisa é a de uma Florbela Espanca febril, no casarão de Flores que nunca chegou a ser concluído e ao qual ele se referia como o “das capelas imperfeitas”. Os três avatares encontram-se reunidos num ambiente sujo e degradado. Teixeira Gomes fala de seus escritos de viagem:

(...) – As minhas notas de viagem tornam-se incompletas. Corro em direção a objetos desconhecidos. Apenas registro fugitivas e breves observações. Onde estamos? A tempestade não diminui e somos arrastados a incomensurável velocidade. Para onde vamos?

Dirigia-se a uma mulher de rosto oval, precocemente marcado. Estava sentada numa cama desfeita, repleta de trapos e papéis, e os seus minúsculos pés descalços evitavam tocar no chão sujo; envergava uma camisa de noite branca que a cobria do pescoço aos pés.

– A Florbela está hoje com acessos de febre. Eu mesmo a tratarei – disse uma voz suave. Pertencia a um homem magro, de nariz aquilino e olhos penetrantes. Vestia também camisa de noite branca e sentara-se num banquinho de madeira. – “Toda esta noite o rouxinol chorou” – prosseguiu –, “gemeu, rezou, gritou perdidamente”.

– Continua a falar mal como os engenheiros, Senhor Campos – sussurrou Teixeira Gomes, dirigindo-se ao homem magro. – Fala português com lapsos. Diga “eu próprio” e não “eu mesmo”, Senhor Campos. A língua portuguesa *já* será a sua pátria.

(...)

Uma freira velha entrou no compartimento a passos largos. Trazia nas mãos um objeto redondo de lata oxidada - uma forma de bolos, talvez – que colocou no leito revoltado, junta de Florbela.

– Levante-se, Florbela – ordenou a freira, que tentava dar aspeto de cama à tarimba. – Tem mau hálito e arde em febre. Deixe-me arrumar-lhe a cama.

– O dia está péssimo, de chuva e vento, Soror Saudade – gemeu Florbela, levantando-se e apoiando-se à parede.

O cabelo negro e gorduroso realçava-lhe a palidez do rosto. A chuva caía ao canto do quarto. O vento percorria os aposentos, apagando as candeias. (SABINO, 1982, pp. 110-111)

Criações fantásticas do Grande Flores, os avatares personificam uma cultura que não vai além do pastiche nessa república distópica que, entre outros extremos, chega ao canibalismo preconizado pelo social-naturalismo de Pedro Celso. Nesse sentido, o objetivo do romance não é acrescentar elementos à **fortuna crítica** e/ou biográficas dos três autores. São avatares e como tal são tratados no *Cavaleiro Cego*.

Bibliografia

RITA, Annabela de, Recensão crítica a “O Cavaleiro Cego”, de Amadeu Lopes Sabino, in *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 99-101.
SABINO, Amadeu Lopes, *O Cavaleiro Cego*, Lisboa, Regra do Jogo, 1982.

Anamaria Filizola

SÁ-CARNEIRO, MÁRIO

Mário de Sá-Carneiro nasce a 19 de maio de 1890, em **Lisboa**. Matricula-se em Direito, na Universidade de Coimbra, em 1911, mas cedo decide partir para Paris, com o apoio financeiro do pai, a pretexto de prosseguir os seus estudos na Sorbonne. Na capital francesa, conduz uma vida boémia e errante, dedicando-se principalmente à escrita da sua obra literária. Entre 1913 e 1914 viaja para Lisboa com regularidade, colaborando com **Fernando Pessoa** – o seu principal amigo, com quem trava uma intensa correspondência –, e com outros companheiros literários na edição da revista *Orpheu*, considerada o órgão fundador do **Modernismo** literário português, da qual se publicaram apenas dois números, em março e junho de 1915. A sua convivência próxima com a vanguarda literária e artística europeia será decisiva na receção que dela fará o modernismo português, de um modo que toma por base e reinventa alguns dos seus princípios.

Entre 1912 e 26 de abril de 1916, data em que decide pôr termo à sua vida no quarto de hotel, em Paris, com apenas 25 anos, dedica-se a uma curta mas muito profícua atividade literária, publicando em 1912, com Tomás Cabreira Júnior, a peça dramática *Amizade*, no mesmo ano o volume de novelas *Princípio*, em 1914 a narrativa *A Confissão de Lúcio* e em 1915 um novo volume de novelas, *Céu em Fogo*. No campo da poesia, em que mais se destacou, publica, além de poemas em jornais e revistas, o livro *Dispersão*, em 1914, deixando por publicar *Indícios de Ouro*, dado à estampa apenas em 1937 pelo grupo da *Presença*, assim como poemas dispersos, alguns deles publicados por Fernando Pessoa no segundo número da revista *Athena*, em 1924.

A expressão singular de uma falta de plenitude identitária do eu, marcado pela insuficiência e pela impossibilidade de concretização do que almeja, surge como um dos traços decisivos da modernidade da obra de Sá-Carneiro. Esta insuficiência conduz a um sentimento, particularmente visível nos poemas iniciais da sua maturidade **poética**, de indefinição extrema do sujeito, entregue a uma busca incessante, de contornos trágicos, por possibilidades de relação consigo mesmo, com o mundo e o outro (cf. FINAZZI-AGRÓ, 2018). Da falha em alcançar o propósito desta busca decorre a impossibilidade de definição, ainda que negativa, de si mesmo, expressa de forma paradigmática no poema “Quási” e nos conhecidos versos de “7”: “Eu não sou eu nem sou o outro./ Sou qualquer coisa de intermédio:/ Pilar da ponte de tédio/ Que vai de mim para o Outro.” (SÁ-CARNEIRO, 2017, pp. 75-76 e 96).

A indefinição dará lugar, especialmente na sua poesia mais tardia, a um distanciamento do eu face a si mesmo, que se manifesta na sua representação enquanto outro. O eu surge aí como “Aquele Outro”, no poema com o mesmo

título, em sucessivas encenações dramáticas, de cariz ambíguo, enquanto “Rei-lua postiço”, “bobo presunçoso” ou “Esfinge gorda”, também como o “Lord” do poema homónimo e de “Caranguejola” (SÁ-CARNEIRO, 2017, pp. 133, 141 e 151). Estes modos de representação identitária burlesca não anulam uma referência à fragilidade e instabilidade do eu que lhes subjaz, implicando um desdobramento em que “o Eu da enunciação dissocia-se distintamente do Eu do enunciado” (MARTINS, 2018, p. 59). Este desdobramento em duas instâncias implica uma cisão que condiciona a encenação dramática plena, remetendo para a impossibilidade de finalizar um processo de construção identitária que a poesia dá a ver.

Não se conhecendo testemunhos de um contacto entre Mário de Sá-Carneiro e **Florbela Espanca** em vida, também no texto das suas obras não se encontra uma referência direta de um ao outro. À receção transfiguradora de princípios e formas características da vanguarda modernista na obra de Sá-Carneiro contrapõe-se o soneto florbeliano, em que são identificáveis traços românticos e simbolistas. Contudo, a modernidade de Florbela evidencia-se a nível temático, nomeadamente no seu tratamento do estatuto do eu e na sua expressão do **amor** erótico no **feminino**. Ambas as questões apresentam-se, aliás, intimamente ligadas, na medida em que “num contexto cultural que lhe era pouco propício em virtude do seu género, a máscara da feminilidade torna-se o seu disfarce”, “pondo em cena, com vários disfarces (a princesa do conto de fadas, a monja, a musa, a charneca), um corpo feminino que afinal se nega a ser dócil” (ALONSO, 2012, pp. 20 e 31-32). Esta encenação do eu produz, à semelhança do que acontece na poesia de Sá-Carneiro, em particular nos seus poemas mais tardios, um desdobramento dissociador. Figuras como a princesa, a soror, a musa, a poeta, ou a própria imagem da **charneca**, constituem momentos de projeção do eu num duplo, que não excluem uma referência à fragilidade identitária subjacente. Tal como em Sá-Carneiro, o desdobramento dá a ver um contraste entre a representação do eu, de contornos dramáticos, e a impossibilidade do sujeito lírico de a ela corresponder plenamente.

Esta representação surge em Florbela frequentemente associada a uma figura concebida por outro – como nas imagens da “**Sóror Saudade**” ou da “Princesa Desalento” que dão título aos respetivos poemas (ESPANCA, 2012, pp. 101 e 131) –, apontando para uma inseparabilidade entre este tipo de projeção e a relação concreta com o outro. A concretude desta relação com o outro manifesta-se também, de forma nuclear na sua poesia, numa procura de realização no plano do amor erótico, em moldes de expressão claramente disruptivos no seu contexto cultural (cf. SILVA, 2018). Esta vertente contrasta com a representação distanciada e burlesca do eu em Sá-Carneiro, ainda que tenha como ponto de partida um mesmo fundo trágico.

Segundo **José Régio**, este fundo trágico é resultado do desejo de ambos de “transbordar, digamos, dos limites de uma personalidade”, considerando que, entre Pessoa e Sá-Carneiro, “é com Mário de Sá-Carneiro que melhor se aparenta Florbela nessa *natural* sensação, não de duplicidade, mas de impessoalidade, despersonalização, dispersão” (RÉGIO, 2009, pp. 135-136). Uma intuição semelhante é expressa por **Nuno Júdice**, mas de um modo que aponta claramente para a projeção do eu na figura de um outro como traço definidor das duas obras. O crítico identifica em ambas a “constatação, perfeitamente moderna, de que a única forma que o Poeta tem de conseguir afirmar a sua subjetividade é anular o seu Eu e projetá-lo num Outro” (JÚDICE, 1994, p. 18). Esta projeção num outro assume em Sá-Carneiro e Florbela moldes que a distinguem da heteronímia pessoana, dada a visibilidade da cisão entre a figura projetada e o eu que lhe subjaz, que remete para o caráter frágil, efêmero e falível dessa própria projeção. A diferença entre este tipo de procedimento e a heteronímia seria assim – como escreve Júdice (1998, p. 54), tomando como exemplo o terceiro poema do *Livro de “Sóror Saudade”* – “o assumir que [Florbela] faz da sinceridade e a total projeção do eu real nessa figura poética que se caracteriza pela sua diferença: ‘Ah! Não seres como as outras raparigas/ Ó Princesa Encantada da Quimera!...’ (‘O que tu és...’).”

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, “Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!...”: Florbela, irmã simbólica de Camões”, in ESPANCA, Florbela, *Livro de “Sóror Saudade”*, organização, notas e fixação do texto por Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Estampa, 2012, pp. 17-34.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de “Sóror Saudade”*, organização, notas e fixação do texto por Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Estampa, 2012.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore, “Aquém-tédio”. A “lógica do menos” em Mário de Sá-Carneiro”, in DE MARCHIS, Giorgio (org.), *Quando Eu Morrer Batam em Latas: Mário de Sá-Carneiro Cem Anos Depois*, Lisboa, Arranha-Céus, 2018, pp. 159-168.
- MARTINS, Fernando Cabral, “Paradoxos da sinceridade”, in DE MARCHIS, Giorgio (org.), *Quando Eu Morrer Batam em Latas: Mário de Sá-Carneiro Cem Anos Depois*, Lisboa, Arranha-Céus, 2018, pp. 57-64.
- JÚDICE, Nuno, A expressão do amor na poesia de Florbela, in JÚDICE, Nuno, *As Máscaras do Poema*, Lisboa, Aríon, 1998, pp. 51-61.
- JÚDICE, Nuno, Uma linguagem poética, in *Jornal de Letras*, 26-10-1994, pp. 18-20.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poesia Completa*, edição de Ricardo Vasconcelos, Lisboa, Tinta-da-China, 2017.
- SILVA, Fabio Mario da, O amor-erótico e as mulheres escritoras: análise do poema “Amar” de Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Poesias*, vol. 2, edição de Fransmar Costa Lima e Lauro Souza Carvalho, São Paulo, LiberArs, 2018, pp. 29-37.
- RÉGIO, José, Florbela, in RÉGIO, José, *Ensaios de Interpretação Crítica e Outros Textos*, Lisboa, INCM, 2009, pp. 123-140.

Pedro Sepúlveda

SALAZARISMO

O Salazarismo é o período que compreende a liderança política de António Oliveira Salazar entre 1933 a 1968, e enquadra-se na duração da ditadura do Estado Novo (1933 – 1974), cuja continuidade, após a doença (1968) e consequente **morte** de Salazar (1970), foi assegurada por Marcelo Caetano. **Florbela Espanca** morreu antes do início oficial do Estado Novo – Salazar no entanto já era ministro desde 1928 – apesar disso, o sucesso que a sua obra conheceu postumamente acabou por ditar uma relação conflituosa com os valores conservadores que a ditadura – e a Igreja, instituições deveras cúmplices nestes assuntos – difundia. Uma mulher que fazia ressoar na sua poesia liberdades e licenciosidades amorosas pouco adequadas à “mulher, mãe e esposa portuguesa tradicional”, rapidamente se tornou em leitura desaconselhada, quando não proibida. Nesta situação, encontraram-se também outras autoras contemporâneas de Florbela, como o caso de **Judith Teixeira** que foi ainda mais violentamente obliterada da história da literatura portuguesa e que só muito recentemente viu a sua **memória** – e a sua obra – serem devidamente recuperadas (ALONSO; SILVA, 2015). Um exemplo da recepção negativa da obra de Florbela Espanca durante a ditadura foi a polémica que envolveu a erecção do seu busto, no Jardim Público de **Évora**, que deu azo a diversas publicações a favor e contra a homenagem. **Vitorino Nemésio**, em 1949, num artigo do *Diário Popular* dedicado a Florbela e abordando a questão da estátua em Évora, disse que compreende as “relutâncias e resistências” porque Florbela era demais para o seu tempo e também para o que a sucedeu:

A Musa Alentejana imaginada pelo Conde de Monsaraz; a Condessina, fantasiada e desfigurada por Fialho; o gênio da planície, filosofado por Sardinha, afinal eram ela! E as pessoas, as multidões, o censo demográfico dificultam naturalmente a consagração das ninfas que foram de carne e osso, e que viveram no meio dos mortais. (NEMÉSIO, 1958, p. 232)

O livro *A poetisa Florbela Espanca. O processo de uma causa*, de **José Augusto Alegria**, reúne uma colecta de diversos artigos escritos em anos anteriores, publicados no diário *Novidades*, sobre a referida polémica. Como refere o autor no prefácio,

Florbela Espanca foi uma poetisa de bastante merecimento (...) Está porém muito longe de ter valor exigitivo de estátuas públicas, mesmo pondo de parte o grave problema da sua vida moral, recente em demasia, e atendendo só ao seu lugar na História da nossa Literatura. (ALEGRIA, 1952, p. 10)

O mesmo autor, continuando a sua oposição à poetisa, sublinha ainda na mesma obra que Florbela representa “uma posição perante a vida, diametralmente oposta à que está na própria base da Constituição do Estado Português, é praticar um ato de sabotagem, porque representa uma traição ao que se jurou defender”. (ALEGRIA, 1952, p. 164). Em 1955 surge também a obra de Narino de Campos, *A poesia, o drama e a glória de Florbela Espanca* (Lisboa, Edição do Autor, 1955) que secunda as afirmações de Alegria e situa-se no mesmo campo ideológico, debaixo da égide do Arcebispado de Évora. Segundo o estudo de Jonas Leite, que tenta compreender a recepção e a construção do **mito literário** de Florbela, após a sua morte,

a imagem que Florbela representava era a do exemplo a não ser seguido. Não interessava ao Salazarismo render homenagens ao seu nome, nem lhe creditar o talento que se podia comprovar na sua obra e, por quase duas décadas, a maioria dos estudos críticos de sua bibliografia eram capturados pelo imaginário de uma escritora encarcerada dentro de um drama pessoal, o que deixava entrever o cunho reducionista que ditou a maior parte das leituras sobre a artista naquele momento. (LEITE, 2018, p. 15)

Leite segue o pensamento de **Maria Lúcia Dal Farra**, que também abordou esta temática na sua vasta ensaística florbeliana, quando refere que Florbela “à proporção que, ano a ano, se tornava *best seller* (...), mais ataques lhe eram dirigidos no sentido de evitar o risco de ser tomada como ‘exemplo’ para as gerações femininas criadas à sombra do salazarismo” (DAL FARRA, 1996, p. XXI). Mais recentemente, Maria Lúcia Dal Farra volta a retomar a temática da figura de Florbela como oposta ao ideário salazarista, recorrendo sobre o **erotismo** na sua poesia. Neste sentido, resume assim esta questão:

Saiba-se, portanto, o que foi Florbela para o salazarismo: o anti-modelo do feminino, da concepção de mulher – e nisto reside, sem dúvida, a força mais primária da sua obra, cuja lucidez indomável questiona, insurrectamente, a condição feminina e os históricos papéis sociais conferidos à mulher. (DAL FARRA, 2002, p. 93)

Bibliografia

- ALEGRIA, José Augusto, *A poetisa Florbela Espanca: o processo de uma causa*, Évora, Ed. do Centro de Estudos D. Manuel Mendes da Conceição Santos, 1952.
- ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario, Estudo Introdutório, in TEIXEIRA, Judith, *Poesia e Prosa*, Lisboa, Dom Quixote, 2015, pp. 21-42.
- CAMPOS, Narino de, *A poesia, o drama e a glória de Florbela Espanca*, Lisboa, Edição do Autor, 1955.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: um caso feminino e poético, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudos introdutórios, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX – XLIV.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela Erótica, in *Cadernos Pagu*, n.º 19, Campinas, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: as primeiras apropriações da obra e da biografia, in: BUENO, Aparecida de Fátima *et alii* (orgs.), *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*, São Paulo, Alameda, 2007, pp. 183-198.

ESPANCA, Florbela, *Cartas de Florbela Espanca a dona Júlia Alves e a Guido Battelli*, Coimbra, Livraria Gonçalves Editora, 1931.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza, *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, tese, Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2018.

NEMÉSIO, Vitorino, Florbela, in *Diário Popular*, Lisboa, 29 de junho de 1949.

NEMÉSIO, Vitorino, Florbela, in NEMÉSIO, Vitorino, *Conhecimento de poesia*, Salvador, Publicações da Universidade da Bahia, 1958.

Rosa Maria Fina

SAUDADE

Muitos foram os estudiosos que acreditaram haver um traço marcado pela saudade na identidade de **Portugal**. Alguns ajudaram a construir esse labirinto mítico que cultuam os cantores e os poetas na literatura portuguesa. Para Miguel Real (2017), foram os próprios escritores que tornaram o mito quase uma realidade, uma predisposição genética ou espiritual. Pode-se falar de **Fernando Pessoa** ou Teixeira de Pascoaes como alguns dos responsáveis por essa paixão da saudade, esse **amor** por sentir saudade. Pode-se falar também da interpretação do amor cortês dos trovadores medievais que, em suas cantigas, peculiares à tradição ibérica, cantaram o amor não-realizado, não-correspondido e, portanto, imerso em saudade, falta e desejo. Porém, é, talvez, nas imagens da obra **poética** de **Florbela Espanca** que esse sentimento encontra a sua razão de ser, o seu próprio **corpo**, a sua própria carne, como se a saudade estivesse presente na vida e na obra dessa autora. É em Florbela Espanca que o labirinto da saudade se encarna. O mito do país, o mito do sentimento, da palavra, única, sem tradução. É em Florbela, no mito e, também na pessoa, se for possível separá-las, que se encontra o mito da saudade, a palavra, o sentimento e o país. É na obra poética dessa autora que a saudade dialoga com as imagens do seu mito, a saudade lusitana, o encontro entre o sentimento e a identidade nacional, a pessoa e a pátria. Não à toa, a poetisa recebeu o epíteto de **Sóror Saudade** pelo poeta **Américo Durão**, apelido que deu título ao seu segundo livro. Explica-se esta ligação a partir das considerações de **Maria Lúcia Dal Farra**, uma das principais estudiosas da obra de Espanca. Em seus estudos, a pesquisadora cunhou a expressão “cidadã do aquém” para referir a poetisa. Para Dal Farra, a obra de Espanca é marcada por uma recorrente “dor de existir”, uma “dor cósmica” que encontra justificativa em uma certa saudade, nostalgia, uma existência que frequentemente reclama um lugar fora de si mesma: “nostalgia por esse Aquém (...) por tal pátria antiga, por esse longínquo outrora” (DAL FARRA, 1997, p. 40). Dal Farra busca compreender esta **dor** que emana de uma saudade de algo fora do ser a partir da biografia de Florbela, que perdeu mãe e irmão prematuramente, tendo então sido tocada pela presença da **morte** com toda a sua dimensão dilacerante. Há, nos poemas de Florbela, uma nostalgia de um outro tempo ou lugar, uma outra vida, como é possível ler em alguns dos seus versos:

Lembrança

Fui Essa que nas ruas esmolou
E fui a que habitou Paços Reais;

No mármore de curvas ogívais
Fui Essa que as mãos pálidas poisou...

Tanto poeta em versos me cantou!
Fiei o linho à porta dos casais...
Fui descobrir a Índia e nunca mais
Voltei! Fui essa nau que não voltou...

Tenho o perfil moreno, lusitano,
E os olhos verdes, cor do verde Oceano,
Sereia que nasceu de navegantes...

Tudo em cinzentas brumas se dilui...
Ah, quem me dera ser Essas que eu fui,
As que me lembro de ter sido... dantes!... (ESPANCA, 1996, p. 223)

Nesse sentimento de saudade e nostalgia, explicado por Dal Farra em sua leitura da “dor de existir” em Florbela, emerge a carne do mito, como se a vida e a obra dessa poetisa construíssem parte do mito lusitano que é a saudade, assim como tantos outros poetas o construíram, como, por exemplo, Fernando Pessoa. Sobre Pessoa, a interpretação de sua obra por António Quadros, aproxima-se da leitura de Dal Farra sobre Espanca. Quadros (1992), em *Fernando Pessoa, vida, personalidade e gênio*, analisa os mistérios contidos na poesia de Pessoa, principalmente a questão da heteronímia, pela perspectiva de uma crítica genética e filosófica, quase alquimista, elaborando a tese do trauma da morte na vida do autor como norteador para a essência de sua poesia. Nesse sentido, o caráter multifacetário da poesia de Pessoa é influenciado por esse “estilhaçamento do ser” provocado pelo dilaceramento da morte em sua vida, assim como a perda do lar, da terra natal. O eu pessoano é um ser cindido, dividido, que, na leitura de Quadros é sublimado em sua poesia nas múltiplas facetas dos heterônimos. Ou seja, a poesia de Pessoa revela o drama interior do sujeito em busca da sua identidade. Voltando à interpretação de Dal Farra quanto à obra de Florbela Espanca, percebe-se que ela percorre o mesmo caminho de Quadros, assim a “solidão de um eu povoado por tantos outros eus” (DAL FARRA, 1985, p. 114). Uma procura de si, como em Pessoa, que revela o drama interior da perda, do trauma da morte, o “estilhaçamento do ser”. É provável que o alinhamento dessas interpretações, que trata de autores contemporâneos, mesmo que diferentes, encontre no estado e nas leituras sobre a literatura da época uma influência, já que este caráter de “despersonalização” é próprio da literatura moderna, como promulgaram alguns autores e como também nos diz esse sentimento mítico encarnado na poesia desses dois grandes escritores: a saudade.

Quanto à configuração da saudade como marca identitária da pátria lusitana, Miguel Real (2017, pp. 156-157) analisa que há, pelo menos, três tipos

de teses que explicam a construção mítica da saudade como elemento da identidade portuguesa: as teses ontológicas que exaltam um sentimento coletivo de saudade como “síntese de um destino sagrado de Portugal”; as teses histórico-críticas que se aliam à interpretação da história de um país marcado pelo “sonho de ser grande e a realidade de ser de facto pequeno”, o que fez com que parte desta cultura valorizasse períodos gloriosos da história portuguesa, a exemplo da interpretação de Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade*; as teses analíticas que têm consciência da existência da saudade como “um sentimento peculiar do povo português”. Aqui trata-se de compreender a saudade como sentimento peculiar dos portugueses, sendo a poesia de Espanca a textualização desta construção mítica, que ganha carne e dialoga com sua própria vida. Como é possível perceber na poesia de Espanca, a saudade reflete não somente essa nostalgia de um “outro ser”, mas também o sentimento pelo amado que passou, que está distante, a aventura da paixão que não se realizou: “Saudades! Sim...talvez...e por que não?.../ Se o nosso sonho foi tão alto e forte/ Que bem pensara vê-lo até à morte/ Deslumbrar-me de luz o coração!” (ESPANCA, 1996, p. 190). Nesse mote, é possível encontrar, na textualidade dessa saudade, o diálogo com a saudade mítica do povo português, tanto no tema que dialoga com as *Cantigas de Amigo*, bem como a obra de Soror Mariana Alcoforado, mas também quanto aos elementos utilizados pela escritora na metaforização dessa saudade. Em “Caravelas”, poema do *Livro de “Sóror Saudade”*, essa saudade mítica concretiza-se na tessitura do texto que traz elementos recorrentes da lírica portuguesa, o mar e as caravelas:

Cheguei a meio da vida já cansada
De tanto caminhar! Já me perdi!
Dum estranho país que nunca vi
Sou neste mundo imenso a exilada.

Tanto tenho aprendido e não sei nada
E as torres de marfim que construí
Em trágica loucura as destruí
Por minhas próprias mãos de malfadada!

Se eu sempre fui assim este Mar-Morto,
Mar sem marés, sem vagas e sem porto
Onde velas de sonhos se rasgaram.

Caravelas doiradas a bailar...
Ai, quem me dera as que eu deitei ao Mar!
As que eu lancei à vida, e não voltaram!... (ESPANCA, 1996, p. 180)

A temática da saudade, da nostalgia de si ou de um outro ser, mistura-se à temática do exílio e aos elementos já comuns à lírica e à paisagem portuguesa. Não deliberadamente, a palavra “Mar” ecoa com letra maiúscula,

denotando a sua força mítica na composição da identidade de Portugal. O mesmo *Mar de Mar português*, de Fernando Pessoa, o mesmo mote marítimo da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, em seu livro *Navegações*: XIV: “Através do teu coração passou um barco/ Que não para de seguir sem ti o seu caminho” (ANDRESEN, 2015, p. 58). A saudade de Florbela mistura-se à saudade portuguesa. Ambos os mitos se completam, dialogam, como se fizessem parte do mesmo destino. Este destino aponta a importância da obra poética de Florbela Espanca, que desprezada em vida, tornou-se mito e pilar da poesia portuguesa.

Bibliografia

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Navegações*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015.
- DAL, FARRA, Maria Lúcia, A dor de existir em Florbela Espanca, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 30, Campinas, Unicamp, 1997.
- DAL, FARRA. Maria Lúcia, A condição feminina na obra de Florbela Espanca, in *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 05, Campinas, Unicamp, 1985.
- ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Poesia de Florbela Espanca*, Porto Alegre, L&PM, 2010.
- LOURENÇO, Eduardo, *O labirinto da saudade*, Rio de Janeiro, Tinta-da-China-Brasil, 2016.
- QUADROS, António, *Fernando Pessoa, vida, personalidade e génio*, Lisboa, Dom Quixote, 1992.
- REAL, Miguel. *Traços fundamentais da cultura portuguesa*, Lisboa, Planeta, 2017.

Rafaella Cristina Alves Teotônio

SAUDOSISMO

O que se designa como saudosismo corresponde a uma das tendências fundadoras da Renascença Portuguesa (1911 – 1932), aquela que teve por primeiro mentor Teixeira de Pascoaes (1877 – 1952) e que foi a que se mostrou melhor apetrechada para catalisar a maioria dos sócios da novel associação. O saudosismo de Pascoaes nasceu com a sua obra **poética** em verso, a partir da sua estreia com *Embryões* (1895). Ainda assim, os seus primeiros livros não são saudosistas. Só com *Jesus e Pã* (1903) e sobretudo com *Vida Etérea* (1906) e *As Sombras* (1907) se pode falar do saudosismo de Pascoaes. Nestes dois últimos livros, o autor abandona a **saudade** como motivo de superfície e mostra-se capaz de a transformar num lugar de grande visibilidade expressiva e surpreendente efeito textual. Esta metamorfose da poesia de Pascoaes, a partir da qual Leonardo Coimbra elaborará em 1910 uma terminologia crítica nova, que será aquela que **Fernando Pessoa** desenvolverá dois anos depois nos textos da *Nova Poesia Portuguesa*, mostra-se criadora de um novo e poderoso estilo, centrado no paradoxo e na metáfora. Esta revolução poética não pode ser desligada de questões de pensamento, como perceberam os seus dois primeiros críticos. Quer o paradoxo, muito sentido nas simetrias que Fernando Pessoa destacou na “Elegia” de *Vida Etérea*, “A folha que tombava/ era a alma que subia”, quer a metáfora, comutando os termos da matéria e do espírito, revelavam no seu íntimo movimento um evolucionismo de tipo metafísico, que encontrava antecedente em certas sequências das *Odes Modernas* (1866) de **Antero de Quental** ou nas duas grandes *Orações* de Guerra Junqueiro, praticamente contemporâneas da revolução poética saudosista. O saudosismo poético de Teixeira de Pascoaes surge assim nos primeiros anos do século XX como expressão inovadora, que criou um modo desconhecido até aí, mas também como expressão onde se reconhece a transformação de todo um trilha da poesia portuguesa imediatamente anterior, do Antero das *Odes* ao Junqueiro das *Orações*. Essa mesma riqueza e originalidade de expressão ajudou Pascoaes a esclarecer um pensamento filosófico de tipo libertário, com duas longas exposições em prosa dedicadas ao *sentido da vida* no jornal anarquista portuense *A Vida* (14 de julho de 1907 e 18 de agosto de 1907) e que são contemporâneas das inteligentes e complexas analogias que vertiginosamente desfilam nas misteriosas apóstrofes dos versos de *As Sombras*.

Os aspectos filosóficos do saudosismo só porém no quadro da proclamação da **República** e da fundação da Renascença Portuguesa encontraram terreno favorável para germinarem e frutificarem. Criador de uma nova poesia, cuja primeira expressão foi naturalmente o poema,

Pascoaes percebeu desde muito cedo que a sua nova poesia substantiva, a “saudosista”, tinha em si uma visão atributiva do mundo, em que a poesia se transformava em pensamento poético. A primeira consequência deste trânsito foram as duas longas exposições filosóficas de 1907, que constituíram a estreia de Pascoaes como prosador, estreia que aconteceu num jornal operário anarquista, que todavia parecia tirar o seu nome do tríptico de António Carneiro, “A Vida”, cujo terceiro painel se chamava “A Saudade” (1901); a República, pretendendo renovar as instituições portuguesas, e a fundação da Renascença Portuguesa, almejando dar ao novo regime uma orientação cultural que fosse uma ruptura com os hábitos recentes, prepararam o terreno para a eclosão de um saudosismo que, sem perder a sua qualidade poética, ganhou dimensão social, política e religiosa. É o que acontece na primeira conferência que Teixeira de Pascoaes fará no Ateneu Comercial do **Porto** ao serviço da Renascença Portuguesa em maio de 1912, logo impressa em folheto com o nome de *O Espírito Lusitano e o Saudosismo*, e que constitui um verdadeiro manifesto do saudosismo como pensamento capaz de dar saída aos problemas mais urgentes do país. Um ano depois, nova conferência-manifesto ao serviço da associação, impressa com o título de *O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa* (1913), permitiu a Pascoaes explorar em profundidade as questões antes tratadas. Foram estes dois textos que levaram António Sérgio a polemizar com Pascoaes nas páginas de *A Águia*, numa controvérsia de ideias que ainda hoje está por esclarecer. Em 1914, Pascoaes fez ao serviço da Renascença a sua derradeira conferência-manifesto, *A Era Lusíada*, a que se junta no ano seguinte *Arte de Ser Português*, espécie de súmula preparada para divulgar em escala alargada as ideias do saudosismo e que, escrito e pensado para as escolas da República, se destinava a ser um manual cívico, e logo depois, em 1919, *Os Poetas Lusíadas*.

Que tirar deste conjunto de textos, a que se deve acrescentar o testamento de ideias de Pascoaes, escrito no ocaso da vida, *A Minha Cartilha* (1953)? Em primeiro lugar, estes textos só podem ser compreendidos no seio das ideias avançadas em que germinaram e se desenvolveram as primeiras ações do grupo nortenho que em 1911 lançou a ideia da Renascença Portuguesa. Nesse sentido, assinala-se a ágil e muito consequente profissão de fé de Pascoaes no anarco-comunismo nos versículos de *A Minha Cartilha*, mas também afirmações várias espalhadas pelos textos fortes de 1912 – 1915. Leia-se, por exemplo, este representativo passo da sua conferência de 1912: “Eu creio que conviria imenso à República e a Portugal, não a separação das Igrejas do Estado, mas a separação de Roma, podendo talvez eliminar-se o alto clero que foi quase sempre uma nódoa estrangeira na nossa Pátria, à semelhança dos políticos”. Sente-se a afinidade do pensamento social do saudosismo com o nacionalismo literário da geração de 90, mas muito menos

pela via reacionária do neogarrettismo de Alberto d'Oliveira, ou pela via folclorizante do neolusitanismo de Silva Gaio, que pela larga estrada do universalismo situado de Sampaio Bruno. Em segundo lugar, que o uso e o abuso do epíteto “nacionalista” aplicado ao saudosismo doutrinário da Renascença Portuguesa é falacioso, como se tira da *Arte de Ser Português* e das duas ideias-chave deste livro – a Humanidade está acima da Pátria, e o Homem, vivendo para a Humanidade, é superior ao que vive para a Pátria. Pascoaes aceitava a ideia de abertura da cultura portuguesa ao universal; recusava, porém, que essa universalização tivesse obrigatoriamente de se fazer pela imitação de modelos estrangeiros; a cópia parecia-lhe sinal de menoridade cultural, se não de colonização mental; preferia por isso selecionar os momentos criadores da cultura portuguesa, apurando um modelo próprio, capaz de se universalizar e concorrer em pé de igualdade com os modelos das culturas fortes. O saudosismo na sua expressão cultural talvez tenha sido apenas isto: a tentativa de pôr cobro à tendência do português para a imitação, que se acentuara de forma caricatural no constitucionalismo da segunda metade do século XIX, substituindo-a por uma nova singularidade criadora, que não desdenhasse, porém, a possibilidade de assimilar criativamente aspetos superiores de culturas exógenas.

Ao pretender retirar todas as consequências do seu pensamento poético, dando **corpo** no quadro das atividades iniciais da Renascença Portuguesa a um saudosismo doutrinário, Pascoaes ajudou por outro lado o seu primitivo saudosismo poético a libertar-se de formas exclusivamente líricas, aprofundando uma marcante vertente dramática e dando-lhe uma forma narrativa ampla, cada vez mais universalizante e humana, como se tira da publicação de *Marános* (1911), marcado por um iberismo dialogante, e sobretudo da poderosa interpretação pessoal de *Regresso ao Paraíso* (1912). Ao mesmo tempo que o saudosismo de Pascoaes se desenvolvia, alargando-se a círculos de ação cada vez mais vastos, a sua revolução poética, criadora de um novo estilo, impunha-se aos poetas mais jovens (Afonso Duarte, Augusto Casimiro, Jaime Cortesão, **Mário Beirão**, Santiago Prezado, Guilherme de Santa-Rita, João Lebre e Lima), reorientava as produções dos poetas imediatamente anteriores, contemporâneos do primeiro Pascoaes (Afonso Lopes Vieira, António Correia de Oliveira e António Patrício), animava o aparecimento fora da cidade do Porto de novas publicações poéticas (*A Rajada* e *Dyonisos*), dava lugar em 1912 e 1913 a uma vasta e muito participada polémica nacional, iniciada nas páginas do jornal lisboeta *República* e recolhida depois por Boavida Portugal no volume *Inquérito Literário* (1915), e que é a primeira grande controvérsia literária do século XX português e uma das mais significativas de sempre, onde se defrontaram em duas trincheiras separadas por um fosso intransponível os expoentes da velha geração (Adolfo Coelho, Júlio de Matos, Gomes Leal e Gonçalves Viana) e os da nova

(Pascoaes, Cortesão, **Raul Proença**, Manuel Ribeiro, Fernando Pessoa, António Sardinha a Hernâni Cidade), nem todos alinhados pelas teses do saudosismo. A revolução poética do saudosismo criava assim entre 1910 e 1913, pela progressiva propagação e individualização do seu estilo próprio, uma nova escola literária na poesia portuguesa. Esta nova escola, que teve o seu antecedente filosófico em Leonardo Coimbra e o seu desenvolvimento crítico no Fernando Pessoa de 1912, é a primeira do século XX português, e dela saíram, por contraposição imediata ou solução de continuidade, todas as mais significativas formas poéticas das gerações seguintes, incluindo o que há em *Orpheu* de paúlsta, de interseccionista e até de sensacionista e de vertiginista. O saudosismo de 1912 foi o campo expressivo onde todas estas formas ensaiaram pela primeira vez a alucinante combinatória da sua existência.

Merece por isso esta nova escola saudosista um lugar de destaque nas histórias da literatura portuguesa no que à modernidade diz respeito, mas que anda muito longe de ter, já que, equivocadamente classificada como **neorromantismo**, acaba por ser atirada para a penumbra das coisas vetustas e depreciadas; a ideia de um primeiro **modernismo** centrado em *Orpheu* e de um segundo em torno da *Presença*, entre **Lisboa** e Coimbra, não se tem mostrado adequada, pelo seu formalismo esquemático (revolução e contra-revolução) e pelo seu exclusivismo fechado (1915 e 1927), a examinar com verdadeiro interesse e isenta imparcialidade a poesia saudosista de Pascoaes e da primeira geração de poetas que lhe deu largueza e profundidade e que é pela idade a primeira do século XX português. A importância fundadora do saudosismo poético é uma das linhas que justifica aquela incómoda apreciação de Mário Cesariny em 1972 considerando Teixeira de Pascoaes um poeta bem mais importante que Fernando Pessoa. Depois do período inicial de formação e primeiro desenvolvimento, mas ainda no contexto da primeira República, o saudosismo cativou a atenção duma geração poética mais nova, que se afirmou sobretudo já na década de 1920 e onde encontramos os nomes e as obras de **Florbela Espanca**, **Américo Durão**, José Gomes Ferreira, Guilherme de Faria, Anrique Paço d’Arcos, Domingos Monteiro e outros – todos eles criadores marcantes na evolução da literatura portuguesa do tempo. Pela assunção da saudade como palavra, pela temperatura ardente e solar do verso, pela maturidade expressiva, pelo diálogo que manteve com poetas e pensadores próximos da Renascença Portuguesa, em especial o intenso corpo a corpo com Américo Durão, seu outro “eu”, sobressai entre essas obras a de Florbela Espanca, sobretudo a do **Livro de “Sóror Saudade”**, onde se sente uma das cristas do saudosismo poético em **Portugal**. É esse um dos livros que faz encarar a modernidade complexa e subterrânea do saudosismo, porventura mais essencial e funda do que aqueloutra que se arregimentou em Portugal em torno da vanguarda futurista entre 1915 e 1917.

Bibliografia

BOTELHO, Afonso, *Da Saudade ao Saudosismo*, Lisboa, ICALP, biblioteca breve, 1990.

FRANCO, António Cândido, Saudade e Saudosismo em Florbela Espanca (elementos textuais do diálogo entre Durão e Florbela, in ÒSCAR, Lopes et al, *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994, , Vega, 1997, pp. 55-66.

FRANCO, António Cândido, Soror Saudade e a Saudade Louca de Florbela, in ESPANCA, Florbela, *Livro de “Sóror Saudade”*, organização, notas e fixação do texto de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012, pp. 53-76.

GUIMARÃES, Fernando, *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Presença, 1988.

António Cândido Franco

SENA, JORGE DE

Jorge de Sena (1919 – 1978) foi um dos primeiros críticos portugueses a reconhecer o valor da poesia de **Florbela Espanca**. Além de crítico, foi poeta, dramaturgo, contista, novelista, romancista, ensaísta, professor, epistológrafo, tradutor e engenheiro civil. O autor foi um polígrafo e quando escreveu acerca de Florbela Espanca, em 1946, já era um crítico conhecido e respeitado. *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na literatura portuguesa* foi uma conferência pronunciada na sessão de homenagem do Clube dos Fenianos portugueses e pode ser dividida em quatro partes: 1.^a – como a sociedade/crítica portuguesa tentou estabelecer um *processo disciplinar*, tanto em relação à vida quanto à obra de Florbela Espanca; 2.^a – como uma certa *crítica falsa* não soube ler a obra de Florbela Espanca; 3.^a – aspectos da *sedução poética de Florbela Espanca*; 4.^a – a *originalidade da poesia de Florbela Espanca*. Florbela Espanca foi uma mulher ousada para seu tempo. Ela se casou três vezes, teve amantes e imprimiu em seus sonetos um conjunto de angústias, destacando-se o desejo de ser amada. Na conferência, Jorge de Sena faz uma observação e uma curiosa constatação: “Gênios sem defeitos não conheço nenhum, Florbela Espanca não era um gênio – era e é um notável poeta” (SENA, 1946). Ao longo da conferência, entender-se-á a opção de Jorge de Sena em chamar Florbela de um notável poeta e não uma notável poeta ou até mesmo uma notável poetisa, uma vez que até hoje os grandes dicionários de Língua Portuguesa apresentam uma forma para o masculino, poeta, e outra para o **feminino**, poetisa.

Para Fabio Mario da Silva, Jorge de Sena reconhece Florbela, a começar pelo título da conferência, como uma escritora de um forte ideário feminino, mas chamar Florbela de poetisa, naquele contexto, seria diminuí-la e por isso a insistência de Sena em chancelar ao longo de sua fala o termo “poeta” em lugar de “poetisa”. Para Sena, a sociedade portuguesa quis disciplinar Florbela Espanca após sua **morte**, 1930, por dois motivos: um de cunho moral e outro filosófico/poético. O de cunho moral se dá porque o homem comum, preso a convenções culturais, não sabe saborear, como sabiam os romanos e os homens do século XVII, a nudez de uma corista ou a indecência de um rábula. O de cunho filosófico/poético, por sua vez, se dá porque ao poeta, ao filósofo, ao artista, não se perdoa que esteja, porventura, só na obra a superior seriedade que não tenha sabido manter em vida. Em outras palavras, como pode uma mulher como Florbela Espanca, que violou regras sociais, ter gestado uma obra com uma superior seriedade, a que Jorge de Sena chamou de obra pura, isto é, toda obra que atinja um elevado grau de sentido humano. Para Jorge de Sena, cabe à crítica olhar para a obra de um poeta interpretando-a e

contrabalanceando seus valores poéticos. Com efeito, pode, ainda segundo Jorge de Sena, o indivíduo-poeta aniquilar o seu ser humano e, juntamente, as virtualidades que possui; mas é-lhe impossível sustar a fermentação dos versos que publicou, e o desencadear de sugestões resultantes desses mesmos versos. Resulta daí que a crítica, chamada de falsa, por Jorge de Sena, subordinada a outros critérios que não o histórico, leu de forma enviesada a poesia de Florbela Espanca. Crítica falsa porque partidária. Crítica falsa porque não foi capaz de situar a obra de Florbela no plano geral de evolução de uma língua, de um povo e da evolução do mundo. Crítica falsa porque não soube avaliar uma Florbela entre dois conceitos opostos de poesia. De um lado, apenas uma vaga consciência da técnica tornada hábito e, de outro, uma pesquisa de poesia para além da técnica e dos tratados de versificação. Crítica falsa porque só visualiza uma unidade superior expressa por palavras indefinidas e vastas, mas que deixa de fora toda a multidão dos fatos cotidianos; ou constrói a respeito desses fatos um sistema estreito, ou, como imagetivamente afirma Jorge de Sena, uma gaiola dentro da qual não cabem o puro e o gratuito da especulação humana, fonte da poesia de Florbela.

A poesia de Florbela também seduz pelo ideário do destino feminino que ela propõe no soneto “A uma rapariga”: “Abre os olhos e encara a vida!” (...) “Alarga os horizontes!”. Ideário em que a dicotomia masculino-feminino não pode existir, porque, como assevera Jorge de Sena, a instrução toda, desde a primária à superior, e a educação cívica são, e têm de ser, assexuadas. A separação dos sexos, continua Jorge de Sena, não cria harmoniosas formas complementares, mas fantasiosas formas de autocomplementação, exatamente o contrário do que propõe Florbela. Mas “A sina tem de cumprir-se”. Ao fim e ao cabo, o que há de **masculino** e feminino na poesia de Florbela? Para resolver e responder à questão, Sena afirma que Emily Brontë mostra em seus poemas uma energia muito masculina, uma dureza de sentimentos calculista num universo tipicamente feminino. Também essa dureza se encontra em Florbela, na teimosia com que ela sonha, por exemplo, a vida com o ente amado. A união das dicotomias masculino-feminino em Florbela é resolvida, portanto, por Jorge de Sena pela fórmula *mulher-poeta*, e arremata: “e nenhuma em Portugal o foi como Florbela” (SENA, 1946). O sentimento em Florbela, seguindo a linha de raciocínio proposta por Sena, não é indefinível por ser complexo; e sim por ser feminino, sujeito a todo um complexo de inibições contra as quais o poeta luta. A sedução poética de Florbela se dá em dois aspectos: um ligado às imagens súbitas que encontra: “A minha dor é um convento ideal”; outro, mais perene, menos sujeito às oscilações do gosto epocal, vale dizer a pura consciência com que se sabe *mulher*: “Sonho que sou a poetisa eleita”. A escolha do soneto neste caso talvez se justifique porque, como complementa Sena, Florbela descobriu, numa forma masculina, o feminino do soneto. Com efeito, o soneto, continua

o crítico, assemelha-se muito aos labores femininos, e quando cultivado pelas mulheres é um ciclo continuado indefinidamente do último ao primeiro verso. Em outras palavras: Florbela Espanca, com sua perfeita sensibilidade feminina, ainda que usando o soneto, não podia consentir na masculinização do universo, uma vez que ela sempre é, nas palavras de Jorge de Sena, “a charneca sequiosa da chuva” (SENA, 1946). Quanto à originalidade da poesia de Florbela Espanca, pode-se afirmar que, para além de alguns temas que aparecem em sua poesia – como a tragédia do desencontro: “Agora que te falo, que te vejo/ Não sei se te encontrei ... se te perdi...”; o da solidão maldita: “Passando junto a mim sem me encontrares?”; o do **corpo** e suas emoções de formas superlativas: “Frêmito do meu corpo a procurar-te,/ Febre das minhas mãos em sua pele”; – cabe chamar atenção, segundo orienta Jorge de Sena, para o tema da morte: “Morte, minha senhora, Dona Morte”, uma vez que atrelado a ele necessariamente há de aparecer o tema da vida.

Florbela foi demais para seu tempo. Sua originalidade profunda escapava aos literatos do verso, que só notariam o preciosismo formal com que ela os imitava. A originalidade de Florbela reside no fato de que ela, valendo-se da dupla condição de mulher e poeta, gestou o sentimento de **maternidade** gloriosa que, segundo Jorge de Sena, compete à poesia. Assim, pode-se asseverar, feito o percurso proposto por Jorge de Sena, que Florbela desejou escrever para o amado e ao mesmo tempo legou a seus leitores “Aquele verso imenso de ansiedade,/ Esse verso de amor que te fizesse/ Ser eterno por toda a eternidade.” É evidente, na obra florbeliana, uma “embriaguez de eternidade”, como diria **Agustina Bessa-Luís**; e nunca é demais fazer eco às palavras de **Maria Lúcia Dal Farra**, quando afirma que ler a obra de Florbela Espanca é comungar de uma hóstia poética.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Passos, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX- LXI.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de “Sóror Saudade”*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Passos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Passos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- LISBOA, Eugénio (Org.), *Verso e alguma prosa de Jorge de Sena*, Lisboa, Edições Arcádia e Moraes, 1979.
- SENA, Jorge de, *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*, Conferência pronunciada na sessão de homenagem do Clube dos Fenianos Portugueses, Porto, Biblioteca Fenianos, 1946.
- SILVA, Fabio Mario da, *Da metacrítica à psicanálise: a angústia do “Eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*, João Pessoa, Ideia, 2009.

Edson Santos Silva

SILVA, CRISTINA

Ana Cristina da Conceição Silva é uma escritora portuguesa, nascida em Vila Franca de Xira, em 1964, autora do romance *Bela* (2005), pela Editora Âmbar. Coursou licenciatura na Faculdade de Educação e Psicologia da Universidade de **Lisboa**, e doutoramento em Psicologia da Educação pela Universidade do Minho, especializando-se na área de aprendizagem da leitura e da escrita. Iniciou na prosa de ficção com o livro *Mariana, Todas as Cartas* (2002), publicado pela Gótica Editora, sobre Mariana Alcoforado, a famosa freira de Beja e seu amor proibido. A seguir, também pela mesma editora, os títulos *A Mulher Transparente* (2003), sobre violência doméstica e *À Meia Luz* (2006), sobre a vida de três personagens que se aproximam a partir do espaço de lembranças, no consultório de um psicanalista, em um enredo que envolve memórias da guerra colonial. A partir de 2008, seus livros são publicados pela Editorial Presença: *As Fogueiras da Inquisição* (2008), *A Dama Negra da Ilha dos Escravos* (2009); *Crónica do Rei-Poeta Al- Mu'Tamid* (2010). O primeiro destes três traz como protagonista Sara de Leão, uma judia perseguida pela Inquisição, mas tem no enredo a história ficcionada da vida de Francisco Mendes e Beatriz de Luna, a senhora que ajudou milhares de judeus a fugir das garras da Inquisição portuguesa. O segundo, com o subtítulo de *Memórias de Dona Simoa Godinho* é sobre a vida da mulher tomeense que ficou conhecida como a dama benemérita do Hospital da Misericórdia de Lisboa. O terceiro, narra a história de Maomé Ibne Abade Almutâmide, terceiro e último rei da dinastia Abádida, que governou a Taifa de Sevilha no século XI, e ficou conhecido como um dos maiores poetas do Al-Andaluz. Publicado pela editora Oficina do Livro, o romance *Cartas Vermelhas* (2010) foi livro do ano pelo jornal *Expresso* e finalista do Prémio Fernando Namora. Seguem, por esta mesma editora, os títulos *Rei do Monte Brasil* (2012), finalista do Prémio SPA/RTP e vencedor do Prémio Urbano Tavares Rodrigues; *A Segunda Morte de Ana Carenina* (2013), *A Noite não é Eterna* (2016), *Salvação* (2018) e *As Longas noites de Caxias* (2019). A escrita de Ana Cristina Silva tem uma forte marca do romance histórico, como se pode ver pelos títulos elencados; aspecto a possibilitar a revisitação e releituras de personagens e fatos históricos marcantes de períodos diferentes da História de **Portugal**. Há também uma variação para o romance de tendência psicológica, que se volta para temas atuais e importantes como as diversas formas de violência as quais o ser humano está suscetível.

O romance *Bela* situa-se no campo da biografia romanceada, apresentando um enfoque muito voltado para o fato da maternidade de **Florbela Espanca** vir de uma relação extraconjugal. No tecer literário entre

os fatos reais e a ficcionalização destes, própria deste subgênero romanesco, a narrativa deixa perceber que os traumas e dores da poetisa, descrita na contracapa final do livro como uma mulher “que não gostava de ser chamada de poetisa” poderia ter tido origem na dor de nunca ter sido reconhecida como filha pelo pai: “Do sentimento de rejeição nasce a força da quimera. O sonho do amor e a utopia da escrita. Bela persegue a quimera como a única realidade aceitável” (SILVA, 2005). O encaminhamento narrativo apresenta muita proximidade com uma linha de raciocínio desenvolvida por **Rui Guedes**, autor de dois livros sobre Florbela: uma *Fotobiografia* (1985) e *Acerca de Florbela* (1986), ambos pela Editora Dom Quixote, pelo que, acredita-se que este último livro possa ter sido uma das fontes de consulta para o romance. Em 2020, o livro ganha uma nova edição, pela Editora Bertrand e, a julgar pelas palavras da própria autora em uma entrevista concedida em maio de 2021, apesar das mudanças na forma da escrita, “a estrutura é praticamente a mesma” (SILVA, 2021). Ao se referir à poetisa, a romancista explica que nesta nova edição optou por assumir “que a Florbela era uma personalidade limite, uma borderline. As personalidades borderline definem-se pelo desespero do abandono e por vinculações muito frágeis na infância” (SILVA, 2021). Embora se possa perceber, de modo geral, uma certa forma de “enxugamento” que traz mais dinamismo ao enredo, *Bela*, nesta nova edição, contempla e homenageia a mais ilustre escritora do **Alentejo**, de modo a confirmar que Ana Cristina Silva não apenas compreendeu a escrita e os dramas florbelianos, mas, para além disso, soube reverenciar a poetisa das quimeras em grande estilo.

Bibliografia

GUEDES, Rui, *Acerca de Florbela*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

SILVA, Ana Cristina, *Bela*, Lisboa, Âmbar, 2005.

SILVA, Ana Cristina, *Bela*, 2.ed, Lisboa, Bertrand Editora, 2020.

SILVA, Ana Cristina; DAIREs, Isabel, Entrevista, in *Mil Folhas*, disponível em <<https://deusmelivro.com/mil-folhas/entrevista-ana-cristina-silva-11-5-2021/#.Yq3YBC3OqCQ>> acesso em 18 jun. 2021.

Aldinida Medeiros

SIMBOLISMO

Se a adoção de uma forma poética clássica como o soneto liga **Florbela Espanca** a **Camões** – como esquecer a bela série “He hum não querer mais que bem querer”, de **Charneca em Flor**? – e a outros poetas temporalmente mais próximos de si como os parnasianos e o grande **Antero de Quental**? Pela temática, a sua poesia está decididamente conectada à dos poetas simbolistas. Não bastassem as referências diretas a **António Nobre** em alguns dos seus poemas –

“Ai, as almas dos poetas/ Não as entende ninguém; (“Poetas”, **Trocando Olhares**); “Tardes da minha terra, doce encanto,/ (...) / Tardes de Portugal, as tardes de Anto. (“Languidez”, **Livro de Mágoas**); “Os males de Anto toda a gente os sabe!/ Os meus... ninguém... A minha Dor não cabe/ Nos cem milhões de versos que eu fizera!...” (“Impossível”, **Livro de Mágoas**) – e as indiretas em outros – “Este Livro...”, por exemplo, na abertura do **Livro de Mágoas**, remete a “Memória”, poema inaugural do Só de Nobre: “Mas... tende cautela, não vos faça mal... / Que é o livro mais triste que há em Portugal!” –, atesta seguramente a herança simbolista de Florbela a recorrência do tema da “poetisa eleita”, a quem todos querem mal e que, orgulhosa, se refugia na sua “torre de orgulho e de desdém” (“Versos de Orgulho”, **Charneca em Flor**), ou no seu reduto de “Castelã da Tristeza” (**Livro de Mágoas**), ou ainda no claustro de **Sóror Saudade** – sucedâneos, note-se, do “castelo de Axel” dos simbolistas –, associada aos temas da insuficiência da expressão poética: “Quem me dera encontrar o verso puro,/ O verso altivo e forte, estranho e duro,/ Que dissesse, a chorar, isto que sinto!” – “Tortura”, (**Livro de Mágoas**); do sonho em conflito com a realidade: “E quando mais no céu eu vou sonhando,/ E quando mais no alto ando voando,/ Acordo do meu sonho... E não sou nada!...” – “Vaidade”, (**Livro de Mágoas**); da efemeridade de tudo: “Quem disser que se pode amar alguém/ Durante a vida inteira é porque mente!” – “Amar!”, (**Charneca em Flor**); da *femme fatale*: “Para aqueles fantasmas que passaram,/ Vagabundos a quem jurei amar,/ Nunca os meus braços lânguidos traçaram/ O voo dum gesto para os alcançar...” – “Ambiciosa”, (**Charneca em Flor**); da música como linguagem apta a expressar as coisas da alma, o que lembra os versos melodiosos e sibilantes de “Tarde de música” e “Chopin”, em **Relíquias** e da renúncia à vida mundana pelo culto da morte simbólica ou real: “Vim da Moirama, sou filha de rei,/ Má fada me encantou e aqui fiquei/ À tua espera... quebra-me o encanto!” – “À morte”, (**Relíquias**).

Importa notar, ademais, que tudo isso converge, na obra de Florbela, para uma tendência esteticista que teve muitos adeptos no *fin-de-siècle*, todos

empenhados numa espécie de estilização ou artificialização da vida. Como já Flaubert dizia, “A vida é tão horrível que só é possível suportá-la evitando-a. E isso pode ser feito vivendo no mundo da arte” (FLAUBERT *apud* HAUSER, 1994, p. 807). António Nobre não foi o único a enredar sistematicamente o seu leitor num jogo sorrateiro de referências autobiográficas que, fundindo autor empírico e autor textual, certamente inspirou Florbela Espanca. Os modernistas também adotaram a mesma postura, invertendo igualmente a ordem dos fatores: não era já a arte que imitava a vida, mas a vida imitando a arte. Pelo intento de transpor para a vida real as máscaras buriladas na sua obra literária – recordem-se as diversas poses fotográficas que quis deixar para a posteridade –, Florbela parece próxima de **Mário de Sá-Carneiro**, o poeta que, cansado de inventar-se como personagem, antes de completar 26 anos de idade, optou por se afastar definitivamente da vida real. Se se alargar um pouco mais esta comparação, ver-se-á como a poetisa tem vários pontos de contato com os escritores seus contemporâneos e como todos eles são, afinal, tributários do Simbolismo. Mas como Florbela adotou exclusivamente uma forma clássica, não admira que mesmo a crítica aparentemente mais progressista não tenha percebido o estrondo que a sua voz feminina provocou no **Portugal** dos anos de 1920, abrindo portas e trilhando caminhos nunca dantes ali trilhados por mulheres escritoras; não admira que mesmo os críticos mais atentos à realidade não tenham conseguido dizer de Florbela senão que esteve sempre “presa por um último fio ao século XIX” (FERREIRA, 1966, p. 237) e que “nunca tentou sequer suprimi-lo” (*ibid.*, p. 237). Tinha razão **Jorge de Sena** quando observava que a voz dessa escritora não era “audível” no tempo em que ela viveu.

Bibliografia

- ESPANCA, Florbela, *Trocando olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de mágoas*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de “Sóror Saudade”*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Charneca em flor*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2013.
- ESPANCA, Florbela, *As máscaras do destino*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2015.
- FERREIRA, José Gomes, Encontro com Florbela, in FERREIRA, José Gomes, *A memória das palavras ou o gosto de falar de mim*, 2ª ed., Lisboa, Portugal, 1966, pp. 233-240.
- HAUSER, Arnold, *História social da arte e da literatura*, tradução de A. Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora da UNESP, 2003.
- NOBRE, António, *Só*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1980.

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

WILSON, Edmund, *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*, Tradução de José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1985.

Renata Soares Junqueira

SOBRAL, AUGUSTO

Augusto Sobral nasceu em **Lisboa**, em 1933, falecendo na mesma cidade no ano de 2017. Foi um importante dramaturgo português, iniciando sua produção na década de 1960. Seu contato com **Florbela Espanca** se dá com a peça de teatro *Bela-Calígula – Impromptu Teatral* (1987). Sobral foi o primeiro dramaturgo a levar a história da escritora alentejana aos palcos, inaugurando uma sucessão de adaptações teatrais da biografia da poetisa. Assim, o texto de Augusto Sobral segue o entendimento de que os afetos humanos são universais e atemporais. Ligados pela inconsequência do **orgulho**, o Calígula e a Florbela construídos por Sobral desempenham, mediante representação deste improvável encontro, uma compreensão múltipla do ser megalômico, como se a história da poetisa e a sua escrita pudessem refletir e explicar a história do Imperador romano, num jogo de aproximações entre os dois, ligados, principalmente, pela ponte biográfica do tema do incesto, tido como um fato na história oficial de Calígula e como mais uma das tantas mistificações que se colaram ao **imaginário** em torno de Florbela. O dramaturgo funde essas duas dimensões, resultando numa tensão dramática que vai tomando **corpo** até o ponto central da transformação de Calígula em **Apeles**, inclusive na encenação de sua **morte**, agora já também mitificada de acordo com os moldes imaginários do conto “O Aviador”, utilizado dramaticamente para demarcar e descrever o fato trágico, indiciando a junção das esferas da vida e da obra, numa chave de leitura já determinada pela própria Florbela, quando da dedicatória de seu livro de contos **As Máscaras do Destino**, escrito após a morte do irmão, e deliberadamente aproveitada por Sobral para a (re)criação do desaparecimento de Apeles, agora enviesado pelo jogo teatral ditado por Calígula:

ACTRIZ – Destapa a cara, Calígula!

CALÍGULA – Destaparei a cara quando me tratares por Apeles. (*Mudando de tom.*) Vê lá, não vás apaixonar por esse Calígula! (...)

ACTRIZ (*levantando-se*) – Este maldito rigor... Tenho a certeza que és tu. Destapa a cara...

CALÍGULA (*interrompendo-a*) – Apeles... Serei Apeles.

ACTRIZ – Destapa a cara... Apeles.

Calígula destapa a cara, mostrando uma expressão sorridente e extremamente afável. A Actriz participa do jogo. (...)

CALÍGULA-APELES – Estás com um ar tão cansado... Não estás doente?... (SOBRAL, 2001, p. 305)

Assim, “o conflito patenteia a superioridade de Calígula, que se eleva acima das regras dos homens e contesta a dos deuses, e expõe a fragilidade de Florbela, que se deixa esmagar pelas duas” (FADDA, 2001, pp. 26-27), pois

aquele, no jogo teatral que se fundou, conta com o recurso da onisciência e utiliza o que Florbela escreveu para contestá-la, bem como para narrar a própria história em oposição à história da artista: “CALÍGULA (...) Porque hei de eu vir roubar-te tudo, palavra por palavra, para contar a minha história... se é a tua história que as tuas palavras contam” (SOBRAL, 2001, p. 274). A peça *Bela-Calígula* tem apenas um ato, com três personagens inscritos na rubrica, a Actriz, Calígula e Calígula-Apeles, que agem como se estivessem em um ensaio para o espetáculo que encenaria o encontro entre a poetisa e o imperador. Utilizando o recurso da convenção teatral de transformar realidades através do comando do ator, Sobral cria um jogo metateatral metaforizado em espelhos que refletem uma imagem hipotética, porém apreensível: a peça de teatro encenada reflete a peça que seria ensaiada e, de outro ângulo, a peça ensaiada projeta o espetáculo que decorreria do ensaio. E isso só é possível pela sutileza de transformar, ainda pela convenção teatral, o ator que seria Calígula no próprio Imperador romano, sem que a atriz o saiba, sustentando o efeito de uma peça dentro de outra peça:

CALÍGULA (...) O que ela não sabe é que sendo eu embora o próprio Calígula, vou representar o papel do actor que representa Calígula, EU. Ah! É verdade! Quando eu passar junto da bancada, a convenção teatral vai mudar. Ela vai passar a ouvir tudo o que eu digo e a ver-me como o tal actor que representa Calígula. (SOBRAL, 2001, p. 268)

O recurso metateatral, assim, caminha dentro de uma lógica de recuperação biográfica de Florbela intentada nas interpelações de Calígula até atingir o ponto máximo da confusão labiríntica decorrente da ação metateatral – a fusão dos reflexos de um ensaio e de um espetáculo criam a ilusão de ótica de que a atriz que inicia o ato ensaiando o papel da poetisa alentejana vai, paulatinamente, se transformando na própria Florbela, num jogo em que as personagens são, ao mesmo tempo, a depender do lugar de visão, a encarnação histórica que encerram, como os atores que interpretam esses seres históricos. A ilusão metateatral ainda fica mais patente quando entra em cena o ator que encenaria o papel de Calígula, e ele estranha que a atriz esteja ensaiando de uma forma um tanto quanto realista. Na ótica do jogo de reflexos que se erigiu, Calígula é o ponto de reflexão que permite a metateatralidade: a atriz acredita estar em um ensaio e o ator não compreende o fato de o ensaio já ter se iniciado antes do combinado, embaralhando, assim, as rotas de um encontro inesperado entre representações de figuras históricas e, no transcurso da ação teatral, os agentes transformam-se nas próprias figuras que são encenadas, pois

Bela-Calígula é um pretexto para subverter a imagem preconcebida e preconceituosa acerca da poetisa e do imperador, ao mesmo tempo que o seu encontro num “ensaio” reenvia para os códigos do jogo teatral e as insídias com que se defrontam os oficientes. (FADDA, 2001, p. 27)

No entanto, um ponto cego se erige nessa relação refletida, pois Calígula se transfigura em Apeles para confrontar a Actriz, já transfigurada teatralmente em Florbela, sobre uma suposta relação incestuosa, fazendo-a, inclusive, reviver a morte do irmão, mas ela rejeita veementemente a indução do Imperador e não encarna Drusila, pois, na medida em que a imagem de um reflete a imagem do outro, ao negar ser a irmã de Calígula, Florbela estaria negando a relação de incesto e Calígula estaria confirmando-a pela projeção advinda da figura de Apeles. Em 16 de julho de 1930, Florbela assentou em seu diário o seguinte: “tão pobres somos que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade” (ESPANCA, 1987, p. 147). A máxima da escritora parece servir como inspiração para o mecanismo de composição dramatúrgica de utilizar escritos de Florbela para a constituição de diálogos das personagens Calígula e Actriz. Tal solução toma conta de boa parte do texto e evidencia que os meandros discursivos podem, como disse a poetisa, nos mesmos termos, servir à mentira e à verdade, ou, no caso da peça teatral, servir para aquela ação cênica. A recepção da obra de Florbela, num primeiro momento, se deu nos moldes de um modelo crítico mecanicista preocupado em tomar os poemas como desdobramentos ou ilustrações de fatos biográficos, dentro de uma lógica de causa e efeito, o que resultou em um longo processo de **detratações** e mistificações de toda sorte, pois os dados biográficos eram interpretados à luz de convenções sociais moralizantes e, nesta direção, o texto poético acaba reduzido a algo forjado para atestar um viés que não necessariamente era o resultado da ação motivadora da escrita. Nessa conjuntura, interpretar os conhecidos versos “Eu quero amar, amar perdidamente!/ Amar só por amar...” (ESPANCA, 1996, p. 232) como um canto à devassidão era “naturalmente” permitido, o que não se sustenta mais, levando-se em consideração os estudos que se sobrepuseram a esse primeiro momento de recepção. Sobral, portanto, não parece ser indiferente aos primórdios da história da recepção crítica de Florbela e constrói diálogos fundados em uma associação muito causal entre vida e literatura, como se a poetisa estivesse refém de sua própria história porque a escreveu:

ACTRIZ (*sentada*):

Pra que foi, dize lá, que me trouxeste Dentro de ti?
Para que eu tivesse sido...

CALÍGULA (*interrompendo-a*) – Estavas a pensar em Mariana Espanca quando escreveste esses versos?

ACTRIZ – Estás louco! Claro que não... Estava a pensar na Antónia da Conceição Lobo, na minha verdadeira mãe e mãe de Apeles.

(...)

CALÍGULA – Dir-se-ia uma maravilhosa história romana... Escravas e matronas. Mas o teu pai não te deu o nome, nem te perfilhou oficialmente. Nem a teu irmão. (SOBRAL, 2001, p. 293)

De toda sorte, o seu flagrante caráter intertextual suscitou, assim, posições díspares da crítica, na medida em que se considerou “muitíssimo hábil o modo com Augusto Sobral ‘encaixou’ poemas e outros textos de Florbela, sem que nunca se fique com a sensação de estarmos a assistir uma antologia sonora disfarçada de teatro, ou a um recital de poesia” (MIDÕES, 1987, p. 27) ou, de outra posição, “o excesso de intertextualidade faz pesar em demasia a intervenção da escrita da poetisa, debilitando a tensão, já frágil, esgrimada pelo casal protagonista” (ROSA, 1994, p. 243). Para além da divergência, resta evidente um mecanismo de criação artística que dialoga com momentos específicos e cruciais na história de Florbela Espanca, plasmados na forma teatral justamente pelo diálogo intertextual entre os escritos de Florbela e a dinâmica cênica que se construiu. A peça *Bela-Calígula – Impromptu Teatral* desnuda dois personagens deveras mitificados, apresentando-os como gêmeos de uma mesma história e vítimas das megalomanias que os atormentaram, mostrando que as aspirações decorrentes do poder e da literatura podem participar do mesmo afã. É uma intersecção engenhosa, dentro de uma lógica teatral não menos assim.

Bibliografia

- ESPANCA, Florbela, *Obras completas de Florbela Espanca: contos e diário, recolha, leitura e notas* por Rui Guedes, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- FADDA, Sebastiana, O teatro e os seus múltiplos, in SOBRAL, Augusto, *Teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001. pp. 07-30.
- LEITE, Jonas, *De Florbela às Florbelas: Do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, Recife, EDUPE, 2021.
- MIDÕES, Fernando, *Bela-Calígula*, pelo Maizum, in *Diário Popular*, 06 de agosto de 1987.
- ROSA, Armando Nascimento, As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa, in LOPES, Oscar, et al, *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora de 7 a 9 de dezembro de 1994*, Évora, Vega, 1997, pp. 109-118.
- SOBRAL, Augusto, *Bela-Calígula: impromptu teatral* (baseado na obra e em dados biográficos de Florbela Espanca), in SOBRAL, Augusto, *Teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001. pp. 263-309.

Jonas Leite

SOFRIMENTO

Florbela Espanca, escritora portuguesa, nasceu em 08 de dezembro de 1894, em **Vila Viçosa (Alentejo)** e faleceu em **Matosinhos**, no dia 08 de dezembro de 1930, às 02 horas da madrugada, momento exato em que nascera, e completava 36 anos. A poesia de Florbela Espanca é, em primeiro lugar, algo de valor indiscutível, que se constrói a partir de alguns elementos fundamentais. Seu grande tema é a expressão da **dor** em várias situações, e com nuances diversificadas. Florbela Espanca tem sido considerada uma das maiores vozes poéticas de **Portugal**, uma das primeiras poetisas a criar uma poesia erótica que caracteriza, de maneira muito forte, a sua feminilidade; assim, apesar de não ter um posicionamento feminista assumido, pode-se incluí-la como uma voz que ajuda a pensar o lugar da mulher na sociedade e na literatura e, por conseguinte, dentro de um diálogo com o feminismo português, apesar de no começo do século XX as vozes feministas estarem mais voltadas pelo direito ao voto das mulheres. Emoção, **amor**, **erotismo** e **lirismo** são traços particulares da poetisa e seus temas prediletos são a **solidão**, o desencanto, a busca incessante do amor e da felicidade. Pode-se dizer que Florbela não está ligada a movimento literário específico algum, mas os estudiosos encontram nela detalhes que a aproximam de um ou outro poeta. E ela pode ser considerada como uma das primeiras feministas da literatura portuguesa do início do século passado. Ao tentar explicar a expressão do sofrimento em Florbela Espanca, pode prevalecer o desejo de definir, ainda que de modo elementar, o que é o sofrimento, de onde vem ou o que o provoca. Por exemplo, consultando um dicionário, encontra-se um conceito provisório de sofrimento: ação ou processo de sofrer pela dor causada por ferimento ou doença. Há ainda a dor moral, emocional (a ansiedade, a angústia). Substancialmente, a dor é a responsável pelo sofrimento. Acontece que esta dor pode vir não de um objeto, mas de uma notícia trágica ou um adeus de um caso amoroso importante; só para concluir o quase conceito de dor que aqui se tentou traçar, resta dizer que a dor será mais ou menos intensa, mais ou menos aguda, a depender do grau de sensibilidade daquele que a padece. Ora, Florbela tem sido uma fonte de exemplos relacionados à dor. Poucos artistas levaram tão longe a exploração da própria dor em seus versos. Florbela Espanca teve todos os motivos para padecer as dores de todos os tipos e exprimi-las em seus versos. Cabe, aqui, uma observação fundamental: a expressão da dor (correspondente a uma que pode ser relatada, por exemplo, na biografia do artista) somente se torna poesia quando passa pelo processo de transmutação, de transformação do trivial para o estético. Resumindo: a dor

pode ser física ou moral, causada por um acidente físico ou emocional, pode ser uma dor que o artista tenha vivido, entretanto o resultado será arte ou expressão de um caso, a depender de passar ou não pelo referido processo de transmutação (do real para o estético).

Sou tentada a levantar alguns casos onde isso ocorre, o que farei adiante. Há, na biografia de Florbela Espanca, o arrolar de inúmeros motivos que podem levar e, de fato, levam ao sofrimento. Isso se explica pela sensibilidade exacerbada da poetisa e pela difícil vida haurida por ela. Assim, a existência complicada oferecia à Florbela Espanca, problemas para os quais não encontrou soluções adequadas, devido à falta de recursos na época, os quais apareceram posteriormente e se encontram à disposição de todos. Há uma longa discussão em torno de os temas biográficos serem os temas da poetisa. Ora, é inevitável a constatação da existência de temas que são de sua vida, de sua biografia, do ser humano Florbela Espanca, da contaminação da vida na obra de Florbela, o que torna impossível não considerar a hipótese de um autor ser capaz de fazer poesia com os fatos de sua vida. O objeto estético é o fato biográfico transformado, transmutado. Se isto não ocorrer, o poeta estaria fazendo um relato de suas dores e não produzindo poesia ou uma expressão com valor estético. Prova de que isso é possível é o fato de Florbela produzir uma poesia de sentido e valor universais. No soneto “A maior tortura”, na segunda quadra, depois de um gesto que revela imensa dor: “A minha atroz, imensa nostalgia!...” (ESPANCA, 1996, p. 143), ela apresenta o que a leva à dor tão aguda: “A minha pobre Mãe, tão branca e fria/ Deu-me a beber a Mágoa no seu leite!” (ESPANCA, 1996, p. 143). A sua dor tem raízes profundas, detectadas no princípio de sua vida. “Deu-me a beber a Mágoa no seu leite” pode significar o quanto sua origem é responsável pelo seu sofrimento. Como esse, há outros casos: “Pior velhice” é um outro bom exemplo. Na segunda estrofe, há a revelação da origem de sua dor. “A vida” é responsável pelo seu sofrimento. A vida que enfeita a mulher ao nascer com “alvas rosas”, ofereceu-lhe “martírios” que estavam a “emurcheçar”. Observe-se a força de expressão da dor no paralelo estabelecido entre “alvas rosas” (que são colocadas na “frente da mulher”) e “Martírios... a emurcheçar!” (Na sua frente). São elementos que indicam o motivo da sua dor: o fato de colocar flores (rosas – martírios) brancas (índice de paz) e martírios (índice de luto, tristeza) revela a sua real condição de pessoa que sofre. Finalizando a exemplificação, tenho de lembrar que o soneto “Sem remédio” é um dos de maior força expressiva do tema em questão. Florbela personifica a Dor, o que facilita a criação de um quadro doloroso que a persegue e anda atrás dela sem cessar – a sempre situação de “dor sem remédio”.

A “Dor” é, seguramente, o grande tema da produção poética de Florbela Espanca; do **Livro de Mágoas**, com certeza; a palavra “dor” aparece em

praticamente todos os sonetos desse livro. A dor existencial específica do ser humano, diferenciando-o dos outros animais, é a grande característica da poesia de Florbela Espanca; ela se manifesta como a revelação da vivência da dor. É evidente que tal afirmação tem sentido para a presente interpretação. No entanto, vale a pena referir que também esse sentimento foi tomado pós-morte pelos detratores da poetisa para penalizá-la moralmente e evitar o erguimento do busto em sua homenagem no Jardim Público de **Évora**. É o caso de Álvaro Madureira que, numa obra intitulada justamente *A Dor*, denomina de “patológico” o caso de Florbela, com o fito de desaconselhar moralmente a leitura de sua obra. Diferentemente deste, tentei mostrar que se pode interpretar a produção da poetisa pela linha da dor física, moral e psíquica (modalidades da dor que nem sempre são facilmente explicáveis), mas isso não redundaria em nenhum defeito nem de personalidade nem de estética. No entanto, há outras formas de olhar para a poesia aqui discutida. Nessa esteira, para **Maria Lúcia Dal Farra**, “A dor é, nos escritos de Florbela Espanca (...) um dos ingredientes mais íntimos e, de certeza, uma recorrência muito poderosa” (DAL FARRA, 2012, p. 13). Trabalhar na linha várias vezes sugeridas por Dal Farra é, sem dúvida, um bom caminho; ela vem defendendo essa abordagem desde seu tempo da revista EPA (Estudos Portugueses e Africanos), na Unicamp, por volta do princípio da década de oitenta, e aparecerá depois em diversas publicações suas e, cada vez que se refere ao assunto, mais elementos ela nos fornece para abraçarmos essa conduta interpretativa. E, para considerá-la válida, a estudiosa defende que o sofrimento gerado pela dor, pode ser transformado numa “qualidade feminina”; a mulher sofre e o demonstra; o homem sofre e esconde o sofrimento. Esta questão transparece, de maneira muito clara, na leitura que Florbela faz dos versos de **Américo Durão**, na sua leitura do *Vitral da Minha Dor*, que terá forte impacto na confecção dos poemas de *Livro de Mágoas*, tal como podemos observar no manuscrito inaugural intitulado **Trocando Olhares**. Nessa interlocução, Florbela conclui que não demonstrar a dor é um mérito masculino. A mulher transforma a dor, e o sofrimento por ela gerado, numa força do trabalho poético. A dor parece, por outro lado, ser uma parte constitutiva da literatura portuguesa; vale uma vista d’olhos na tradição que vem, seguramente, desde Bernardim Ribeiro, mas não apenas dele, onde, desde o olhar masculino daquele que escreve, a dor parece ser um privilégio relativo à esfera feminina.

Bibliografia

BELLODI, Zina C, *Florbela Espanca: discurso do outro e imagem de si*, Tese de Livre Docência, publicada nos Cadernos de Teoria e Crítica Literária, 1981.

BELLODI, Zina C., Prefácio, in ESPANCA, Florbela, *Melhores Poemas de Florbela Espanca*, seleção de prefácio de Zina Bellodi, São Paulo, Global, 2005, pp. 09-36.

DAL FARRA, Maria Lúcia, No centenário de Florbela Espanca (1894-1930), A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão, in *Revista Colóquio/Letras*, nº. 132/133, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp. 99-110.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela, a institucional, in ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto* (Contos, Cartas, Diário), São Paulo, Iluminuras, 2012, pp. 11-77.

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

MADUREIRA, M. Álvaro V., *A Dor*, Porto, Editora Educação Nacional, 1948, 1943.

Zina Bellodi

SOLIDÃO

Na **fortuna crítica** de **Florbela Espanca**, a solidão é indicada quase unanimemente, ou seja, é inegável, à percepção de seus leitores – críticos ou meramente frutivos –, a presença da temática que, ao lado de algumas outras, constitui o cerne do que se capta como a visão de mundo da autora. Como, via de regra, ocorre em relação a Florbela, a tônica biográfica é aquela que mais comumente se arrola para justificar tal presença tão evidente e perceptível. Em carta enviada por Florbela a **Guido Battelli**, datada de 03 de agosto de 1930, em suas próprias palavras encontra-se a referência à solidão como condição que a si mesma se atribui como constitutiva de sua vida: “nada que me vem dos outros me toca profundamente. O amor! Ah, sim, o amor! Linda coisa para versos! A minha dolorosa experiência ensinou-me que sou só” (ESPANCA, 1995). Entretanto, na mesma carta, pouco antes desta percepção que tem de si, Florbela faz algumas observações que são muito reveladoras. Ao comentar a ausência, em si, de convicções religiosas, diz a seu amigo:

O meu racionalismo à Hegel, apoiado numa espécie de filosofia à Nietzsche, chegou-me por muito tempo... Hoje... a minha sede de infinito é maior do que eu, do que o mundo, do que tudo, e o meu espiritualismo ultrapassa o céu. Nada me chega, nada me convence, nada me enche. (ESPANCA, 1995)

Essas palavras dos dois trechos da carta oferecem pistas que podem revelar aspectos significativos de sua obra, possibilitando aos estudiosos, críticos e leitores uma visão mais ampla e a possível compreensão de matizes muito ricos da temática da solidão.

Com Nietzsche, a solidão complexifica-se para além do mero sentimento de desamparo ou abandono do sujeito por outras pessoas, para atingir uma estatura ontológica, uma condição do ser que se apercebe como isolado e apartado dos outros, por influxo de questões muito profundas, por ver-se diante do vazio que o triunfo da razão em face da solução transcendente e metafísica, ora abandonada, impõe. Para o filósofo, é uma imposição vinculada ao homem moderno que já não pode servir-se, autenticamente, de um senso de comunidade, sobretudo se esse homem reconhece, em si, a impossibilidade de dissolver-se na concepção unitária do mundo: é o caso do filósofo e é também o do poeta; enfim, a solidão é a condição constitutiva de ambos, para pensar e para criar. Sendo, entretanto, o poeta uma mulher criadora, aquela que produz arte (como poetisa, como artista plástica, como musicista...), a pergunta que se impõe é a de que não seria ela duplamente alijada de encontrar um lugar para si no espaço social? Não lhe foi vedado, por

ser considerado impróprio, um lugar no âmbito do pensamento, da criação e da vida social que se realizasse para além dos limites da família e da casa? Contemporaneamente, sabemos que sim. A solidão da mulher que não se encaixa nos estereótipos do **feminino** – o que, sem dúvida, é verdadeiro para Florbela – não é apenas, portanto, uma solidão por se sentir desamparada ou abandonada por um outro, mas por sentir-se desconectada e ter consciência de se encontrar para além do que lhe seria dado ser se integrada ao horizonte restrito que a sociedade traçava para a mulher. Por outro lado, esse desajuste fundante, que isola e provoca a solidão da poetisa, pode ser também, por admitir uma ambiguidade de fundo, fonte de uma afirmação: ser incompreendida, desejar mais e ver mais que o comum dos mortais, não será, por si só, um sinal de superioridade? No trecho arrolado, Florbela diz, não desprovida de certo **orgulho** imodesto, que Hegel e Nietzsche já não lhe bastam! Nesse sentido, a solidão é uma forma de reagir, de não se submeter aos limites que a ignorância individual ou coletiva lhe pretende impor. Na obra de Florbela Espanca, essa sensação de não ter “par nisto tudo neste mundo”, presente no “Poema em linha reta” de Álvaro de Campos (PESSOA, 1992), que redundava em isolamento e, em última instância, em solidão, transmuta-se na afirmação de sempre almejar mais, no poema “O meu orgulho”: “Sinto que valho mais, mais pobrezinha:/ Que também é orgulho ser sozinha,/ E também é nobreza não ter nada” (ESPANCA, 1992b). Nesse sentido, são incontáveis os poemas e os passos da obra de Florbela que encenam esse percurso. Talvez de caráter neorromântico, como propõe **José Carlos Seabra Pereira** (1992b), seu afã de transcender os limites (suas limitações) inscreve-se, inegavelmente, num claro desejo de suplantar o real em direção ao ideal. Poemas como “Mais alto”: “Mais alto, sim! Mais alto! Onde couber/ O mal da vida dentro dos meus braços,/ Dos meus divinos braços de Mulher!” (ESPANCA, 1992b) ou “Ambiciosa”: “O amor dum homem? - Terra tão pisada!/ Gota de chuva ao vento baloiçada.../ Um homem? - Quando eu sonho o amor dum deus!...” (ESPANCA, 1992b), por exemplo, se registram a solidão existencial, são, no mesmo compasso, a plena encarnação de tal idealização, em que a solidão é o avesso da negatividade vulgar. A solidão, portanto, enquanto temática da poética florbeliana, finca-se, sobretudo, em uma forma de transcendência laica, em que a criação é afirmada e reafirmada, ou seja, enraíza o processo de produção poética, faz-se poesia, faz-se arte. A tese que defendo, enfim, é a de que toda a matéria dolorosa eventualmente apontada na chave biográfica da leitura da obra de Florbela Espanca pode ser, com maior justiça, transmutada em matéria criativa de sua obra e, portanto, se tornando, mais que a representação da negatividade, o impulso de uma vida que se elaborou em verticalidade **poética**.

Bibliografia

ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. I, prefácio de José Carlos Seabra Pereira, 4.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992a.

ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. II, prefácio de José Carlos Seabra Pereira, 4.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992b.

ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário*, organização, introdução e notas de Rui Guedes, 2ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1995.

PEREIRA, José Carlos Seabra, Prefácio, De rastros, com asas (Evolução neo-romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca), in ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. II, Poesia, 4.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992b, pp. III-XLIII.

PESSOA, Fernando, *Obra poética*, organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.

Marlise Vaz Bridi

SOMBRIO, CARLOS

Carlos Sombrio, pseudônimo de António Augusto Esteves, nasceu em 29 de julho de 1894, em Figueira da Foz. Foi uma das personalidades de maior destaque na vida cultural de sua cidade natal; “usava o pseudônimo Carlos Sombrio, que diz muito de sua forma de estar na vida, um sonhador que se vislumbra facilmente no burilar de sua escrita e da sua palavra”. Era proprietário de um estabelecimento de ourivesaria e relojoaria. Conferencista, jornalista, escritor e poeta. Iniciou-se na vida literária no jornal figueirense *A Voz da Justiça*, colaborando ainda em outros jornais e revistas. É autor de extensa obra literária, dentre a qual se destacam: *Sombras*, *Aquarelas da Beira*, *Cartas perdidas*, *Diálogos*, *O meu romance*, *Rumo ao mar* etc. Faleceu em Figueira da Foz, no dia 25 de março de 1949. Aparentemente, sem formação específica na Área de Crítica e História Literária, fez uma das primeiras pesquisas que se ocuparam, ainda que parcialmente, da vida íntima de **Florbela Espanca**. De certa maneira, pode-se dizer que é um pioneiro a explorar a intimidade da poetisa em *Florbela Espanca*, em 1948. Muito mais havia a pesquisar, mas ele não teve condições para buscar outras fontes, e nem de entrar em contato com o material que estudiosos preparados para esse tipo de investigação consultaram um pouco mais tarde. Um caso semelhante ao seu, impulsionado mais pela admiração e respeito por Florbela, datando de quase da mesma época, é o de **Celestino David** em *O romance de Florbela Espanca* (publicado em 1948 e 1949 em *A Cidade de Évora*). Tais estudos, tanto anteriores ao de Sombrio, como é o estudo de **Jorge de Sena** e o de **José Régio**, ambos de 1946, e mesmo os posteriores a Sombrio, trataram de revelações que trouxeram, a seus leitores, informações tanto da vida quanto das experiências estéticas da poetisa.

Sombrio, a partir do primeiro parágrafo de seu livro *Florbela Espanca*, tal qual um adulto muito sensível e extremamente delicado, experimenta a sensaboria de afirmar que “nem os avós maternos nem os paternos queriam que se soubesse que era sua neta a criança que nascia (...) numa modesta casa de Vila Viçosa” (SOMBRIO, 1948, p. 11). Florbela nascia num amargo desamparo. O segundo parágrafo demonstra um Sombrio capaz de se imaginar no quarto, ouvindo “um vago soluço” daquela que nascera para viver, quem sabe, “mistérios da existência” que teria pela frente (SOMBRIO, 1948, p. 11). Mas isso pertenceria ao imponderável. A mãe, **Antónia da Conceição Lobo**, com a voz embargada pela **dor da maternidade**, indagou se era um menino, responderam-lhe que era uma flor de menina. Numa profunda tristeza, como se estivesse sozinha no mundo, de forma categórica bradou: “- Então Florbela se chamará.” (SOMBRIO, 1948, p. 11). De modo que,

quer pelo tipo de documento que teve à sua disposição, quer por sua própria formação, Carlos Sombrio acaba por perder a oportunidade de revelar uma imagem mais próxima à realidade da poetisa e, pelo contrário, acaba por demonstrar uma visão infantil e equivocada da personalidade que está estudando. Observe-se, por exemplo, o comentário do autor em seguida à transcrição do batistério de Florbela, cuja cerimônia foi presidida por Pe. António Joaquim da Rocha Espanca e com assento lavrado pelo mesmo sacerdote: “Flor Bela ficava, (...) melhor fora ter-se chamado Flor Triste” (SOMBRIO, 1948, p. 12). A ingenuidade de Sombrio chega ao ponto de afirmação dessa natureza. Ao mesmo tempo, Sombrio usa citações de versos como prova dos mais variados sentimentos e vivências da poetisa em questão. Atentemos para alguns exemplos. Depois da **morte** de Antónia, sua mãe, Florbela “clamaria para a sombra esvaecida da Mãe, como se erguesse os braços num deserto onde os ecos não tivessem repercussão” (SOMBRIO, 1948). E ele usa como prova disso os versos do poema “Deixai entrar a morte”, do livro póstumo *Relíquiae*:

Ó Mãe! Ó minha Mãe, p’ra que nasceste?
Entre agonias e em dores tamanhas
Pra que foi, dize lá, que me trouxeste

Dentro de ti? ... P’ra que eu tivesse sido
Somente o fruto amargo das entranhas
Dum lírio que em má hora foi nascido!... (ESPANCA, 1996, p. 300)

O material de sua análise também é reduzido. No entanto, mesmo com os possíveis percalços que seu trabalho apresenta, não se deve tirar o seu mérito de ter sido, praticamente, o primeiro a trabalhar nessa linha: compor um texto que retratasse momentos da vida da poetisa, embora numa linguagem inadequada para o gênero a que ele se propôs. Fica fácil compreender a diferença que existe entre Carlos Sombrio e **Agustina Bessa-Luís**, por exemplo, uma biógrafa historicamente posterior ao autor aqui apresentado. Agustina teve acesso, nada mais nada menos que às **cartas** de Florbela para **Guido Battelli**, depositadas na Biblioteca Pública de **Évora**; a diversos pequenos **espólios** de Florbela Espanca espalhados por **Portugal**, que ela localizou e pôde consultar, e ao resultado de extensa pesquisa bibliográfica feita junto à Biblioteca Nacional de **Lisboa**, dos quais tirou o proveito necessário para a produção da biografia *Florbela Espanca* (1979). É necessário levar em conta a qualidade da escritura de Agustina Bessa-Luís, que apresenta uma biografia fundamentada em documentos que receberam a melhor interpretação possível. A leitura de sua obra dá ao leitor o conhecimento da trajetória de sua vida e de sua produção literária.

No entanto, o livro de Sombrio apresenta inéditos importantes, na verdade, 32 peças, dentre as quais uma carta de Madame Carvalho, diretora

do *Suplemento Literário Modas & Bordados* de *O Século*, datada de 23 de abril de 1916, à Florbela, bem como de Florbela para ela. Também são dadas a público 26 cartas de Florbela a **Júlia Alves**, em que ficamos a conhecer os projetos literários acalentados na época.

Bibliografia

DAVID, Celestino, O Romance de Florbela, in *A Cidade de Évora*, n. 15-16; n. 17-18, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1949.

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

SOMBRIÓ, Carlos, *Florbela Espanca*, Figueira da Foz, Edição Homo, 1948.

<<http://anibaljosedematos.blogspot.com/2014/07/carlos-sombrio.html>>, acesso em 02 ago. 2019.

Zina Bellodi

SÓROR SAUDADE

O *Livro de “Sóror Saudade”*, de **Florbela Espanca**, publicado no dia 02 ou 03 de janeiro de 1923, compreende dois planos complementares: um de cunho referencial pertinente à convivência da poetisa com o poeta **Américo Durão**, a partir da qual Florbela herdou o epíteto de Durão – “Sóror Saudade”, o que assinala também as relações interativas entre os dois poetas; o outro plano consiste no disfarce poético advindo do epíteto aludido. No que se refere à obra lírica de Florbela, *Soror* dá aos versos da poetisa um movimento contínuo e ondulatório. Assim, à consagração do mundo religioso superpõe-se a apreensão de um mundo em andamento a contrapelo da tradicional experiência vivida pelas freiras nos mosteiros. Por essa via, no *Livro de “Sóror Saudade”* a imagem de *soror/irmã* ganha figurações de disfarce lírico capaz de criar um sistema de aparência enganosa em torno das atitudes e reapresentações líricas diversas, por onde se esvai ou se decompõe toda unidade do sujeito em favor de sua natureza multifacetada. Nesse caso, *Sóror Saudade* confere aos versos de Florbela freios ao ímpeto sagrado. Na língua do Lácio, o termo *soror*, equivalente ao **feminino** de *frade* e *frei*; no francês, *soeur*; no italiano, *sorella*, e na língua romena, *sora*, todos trazendo à expressão, no contexto dessas línguas, rastros ou formas residuais de evolução histórica relativas à *irmã*, no sentido da ordem monástica atribuída ao termo. Desse ponto de vista histórico, que não cabe aqui registrar, é suficiente dizer que ao Império Romano os povos germanos foram incorporados, logo após diversos contextos de guerra, de modo que, gradativamente, se atribuiu ao povo germano o sentido de amizade aos latinos, de onde também se irradiou, por analogia, o termo latino *germanus* associado a *irmão* e *hermano*, em português e espanhol, respectivamente. Do ponto de vista cultural e literário lusitanos, se, por um lado, *soror* é relativo a uma ordem religiosa, sinalizando o sentido de irmã, *freira*, feminino de *frater*, de acordo com a etimologia da palavra, por outro, Florbela traz à expressão de seus versos *soror saudade* ao revés do sentido primeiro atribuído ao termo, na medida em que o eu projetado em cada um de seus poemas entra em desobediência com a religiosidade monástica pertinente ao sagrado na figuração da freira, da irmã. Nessa direção, vale a assertiva:

a publicação do *Livro de “Sóror Saudade”*, em 1923, rendeu a Florbela alguns desafetos por parte do clero e de alguns setores da sociedade portuguesa, pelo fato de ela utilizar a imagem da freira – a casta noiva de Cristo – para atuar no papel de personagem central de uma poesia cuja temática é a experiência amorosa. O próprio título – “Sóror Saudade” –, codinome dado a ela por Américo Durão, é conflituosamente sugestivo, pois desvirtua o papel tradicional da freira, transformando-a numa mulher dividida entre o “dever interior”, conforme classifica Cláudia Pazos Alonso. (GIAVARA, 2007, p. 75)

O sentido da *Sóror Saudade*, para o qual a **poética** de Florbela Espanca aponta, parece mesmo agir obliquamente em relação à designação dada às mulheres que consagravam as suas vidas à fé católica, enclausurando-se em tradicionais conventos e mosteiros. E essa obliquidade, em Florbela, compreende um jogo de máscaras, no qual o leitor é compelido a se estabelecer, no ato da leitura, numa atmosfera de ambiguidade e de fingimento que a obra comporta, o que lhe permite ficar diante de possibilidades diversas de leitura. O universo de ambiguidade que a *Sóror Saudade* comporta parece desmistificar a natureza mística da freira, rasurando-lhe a imagem do ser sagrado em proveito do profano, no gesto da entrega ao mundo dos prazeres e dos desejos, tensamente entre interposta entre o divino e o profano. A desrespeito da atmosfera ambígua de *Sóror Saudade*, a crítica especializada tem lançado diferentes e complementares olhares. O pensamento ensaístico e crítico de **Maria Lúcia Dal Farra** tem sido elucidativo quanto ao tema e à obra de Florbela Espanca. A ensaísta revisa o influxo da presença de Durão sobre a obra poética de Florbela Espanca, identificando-o já no seu manuscrito ***Trocando Olhares***, datado de 1917, lançando luz ao que a crítica tradicional havia postulado como sendo a ressonância primeira do poeta no *Livro de “Sóror Saudade”*, de 1923. Nele,

a poetisa apresentava como uma das epígrafes o primeiro quarteto de um “soneto” do poeta, a ela dirigido, e que, hoje se sabe, fora antes estampado na página literária de *O Século* em 27 de dezembro de 1919, ao lado de um soneto dela – a sua resposta a Durão, intitulada “O meu nome” a ele dedicado. (DAL FARRA, 1994, p. 100),

ganhando o soneto de Florbela novo título – “*Sóror Saudade*” – “expressamente dirigido ao poeta, abria então o livro de 1923” (DAL FARRA, 1994, p. 101). Lembra ainda Dal Farra que o poema “A um livro”, integrante do manuscrito de 1917, já evidencia a interlocução entre Durão e Florbela, sendo um claro sinal do “gérmen do futuro título do livro de Florbela” – *Livro de “Sóror Saudade”*. Soma-se a isso o conteúdo dessa interlocução que se prenuncia numa carta de Florbela endereçada a Durão, datada de 05 de janeiro de 1920, de **Vila Viçosa**, servindo também de fundamentação para o olhar crítico-apreciativo da ensaísta sobre o tema, para quem o livro mencionado na carta de Florbela, o “livro de cheio de mágoas” do segundo soneto do ciclo manuscrito, onde ela se mira e se reflete, não pode ser outro senão o *Vitral da Minha Dor*, publicado por Américo Durão em 1917. Nesse caso, o *Livro de “Sóror Saudade”*, vindo a lume em 1923, reitera a interlocução de Florbela Espanca com Américo Durão, sem, contudo, ser seu ponto central de referência.

A despeito dessa interlocução também é esclarecedor o pensamento de **António Cândido Franco**: “O autor de *Vitral da Minha Dor* escreve um soneto, chamado ‘A Uma Poetisa’, em que chama a esta ‘Irmã, Soror-Saudade’, e a

autora do *Livro de Mágoas* reapropria-se da linguagem do soneto de Durão, desenvolvendo-a em novo soneto chamado ‘Soror Saudade’” (FRANCO, 1997, p. 58). Segundo ainda o comentarista, trata-se do momento mais instigante das relações interativas entre Durão e Florbela, compreendendo o “nível das unidades e dos códigos textuais de superfície” e o “de unidades profundas de significado e de significação” (FRANCO, 1997, p. 58). Em tal perspectiva, a dialética saudosista, em Florbela Espanca, se eleva a uma configuração antinômica, ideia desenvolvida na análise que António Cândido Franco faz do poema “A um grande poeta de Portugal”. Diz ele:

Se as duas primeiras estrofes do soneto me parecem uma aceitação passiva dos termos configurantes da portentosa dialética de significação da poesia de Durão, já o paradoxo que se parece querer desenhar nos dois últimos tercetos (entre “as horas más de febre e de ansiedade” e “as palavras desse nome lindo”) me parece o prenúncio duma demonstração ativa ou melhor assimilação progressiva e criativa da dialética saudosista da poesia de Durão. (FRANCO, 1997, p. 61)

Com isso, pode-se dizer, Florbela recebe o legado do poeta Américo Durão para em seguida, disponibilizando-o num processo de recontextualização de linguagem criativa, dar um passo adiante. Franco vê o *Livro de “Sóror Saudade”* como “a expressão duma atividade verbal cada vez mais emancipada dos seus referentes mais imediatos” (FRANCO, 1997, p. 61), de tal modo que

(...) a principal eficácia da saudade em Florbela Espanca é textual e não extratextual, parte da interioridade das significações verbais e não da prioridade de seus referentes, o que de resto é a meu ver a principal características da poesia saudosista, que nesse sentido tem uma modernidade estável e intrínseca. (FRANCO, 1997, p. 62)

Em diferente perspectiva de análise, Jonas Leite (2018) mostra um entendimento sobre as representações líricas do livro aludido de Florbela para além do componente intrínseco da linguagem. Parte do princípio de que há um imbricamento entre o discurso literário e a vida da autora, e nessa direção Florbela assume a identidade literária de *Sóror Saudade* e a projeta como uma espécie do seu *super ego*. A partir da noção de “performance poética”, o comentarista observa como em Florbela “as subjetividades advindas do texto literário” são representadas na vida real, mas em seu disfarce literário, pode-se afirmar, que “o epíteto de ‘Sóror Saudade’, dado à Florbela pelo seu amigo e poeta Américo Durão vai se transformar na amálgama que unirá todas as outras *personas* poéticas compreendidas na obra da escritora” (LEITE, 2018, p. 28), e na emblemática relação da vida com a obra, “Florbela, deliberadamente, e até o fim da sua vida, confunde as instâncias de um *eu poético* e de um *eu empírico* e, nesse fazer poético aliado à vida, *Sóror Saudade* representa essas duas esferas unidas quase à fusão”

(LEITE, 2018, p. 28). Perspectiva semelhante o leitor poderá encontrar em Luzia Machado Ribeiro de Noronha (2001), no tocante à análise que a autora faz da obra poética de Florbela Espanca à luz da perspectiva biografemática, tomando a vida real de poeta ou a sua “vivência enquanto *personalidade poética*”. Eunice Cabral, em prefácio ao livro *A planície e o Abismo*, diz habitar, em *Livro de “Sóror Saudade”*, uma vertente de expressão narcísica, capaz de revelar “a dificuldade ou a impossibilidade ser sujeito, que é uma temática moderna” (CABRAL, 1997, p. 12), o que na esfera do fingir dá sentido a uma “identidade fugidia”. Trata-se, assim, de uma “proliferação de nomes e de descrições (auto-designação e autorepresentações)” (CABRAL, 1997, p. 12) que confere o instável na representação identitária do sujeito poético. Acerca dessa representação, Madalena Tavares Alexandre vincula a questão identitária do poema “Soror Saudade” ao registro do passado:

(...) o soneto “Soror Saudade”, no qual o eu aceita a identidade que lhe é conferida pelo outro, pelo tu. Aliás, o processo de reconhecimento passa, amiúde, pela nomeação que o tu faz do eu, e vice-versa, por vezes em simultâneo. Em “Soror Saudade” há, portanto, uma identidade expressa, “Irmã, Soror Saudade me chamaste...”, que é reconhecida e aceita pelo sujeito poético. (ALEXANDRE, 1997, p. 69)

Porém, cumpre-nos acrescentar que “a triste ‘Soror Saudade’ já não é a representação feminina que se estabelece em silenciosa voz nos mosteiros, mas “uma bárbara da charneca, uma pantera enjaulada que, nestas imensas tardes de Verão, abre a boca de aborrecimento, sonhando com as noites de lua cheia dos seus” (ESPANCA, 1986, p. 174), conforme chancela Florbela Espanca em carta enviada ao professor italiano **Guido Battelli**, datada de 26 de agosto de 1930. De acordo com **Cláudia Pazos Alonso**, em *Livro de “Soror Saudade”* o traço caracterizador de Florbela Espanca como “mulher poeta torna-se quase a norma”, tendo a ausência do **amor** como a recorrência mais evidente do **sofrimento** feminino estampado na obra. Na compreensão da ensaísta:

Em *Livro de “Soror Saudade”*, o estatuto de Florbela como poeta já não é posto em questão. Com efeito, a sua autopercepção como poeta, alguém que pertence a um plano mais elevado, incompreendido pelo vulgo, é agora validada por outros poetas nos nomes que escolhem para designar. (ALONSO, 1997, p. 118)

Referindo-se a ensaísta aos versos de Florbela dedicados, por exemplo, a Américo Durão: “Irmã, Soror Saudade me chamaste”. Assim sendo, soror expressa a identidade feminina na obra de Florbela: “a sua imagem como ‘Soror Saudade’ é uma imagem que Florbela sente ser fiel à sua verdade interior, e é tentador perguntarmo-nos se não seria precisamente porque a retratava como *mulher poeta*” (ALONSO, 1997, p. 118).

Seja como for, a sua adoção imediata de *persona* de Soror Saudade é confirmada por duas cartas escritas por essa altura, a primeira ao próprio Durão, a segunda a Augusto D'Esaguy, onde inventa o nome de 'Soror Vitral', um nome por ventura sugerido pela comparação 'Como um vitral ao sol' presente no soneto 'Soror Saudade'. (ALONSO, 1997, p. 119)

De acordo com Renata Bomfim,

Os múltiplos eus com que os poetas encenam diferentes formas de estar no mundo se encontram nas representações da freira, a Sórora Saudade, e do Monge solitário, que levarão os eus líricos à ascensão mística”, e na identificação dessa matéria múltipla no seio da unidade lírica de Florbela Espanca, vale afirmar o pensamento crítico de Hunhoff (2008, p. 55): “Princesa desalento, a Maria das quimeras, Soror saudade, Castelã de tristeza, cujas imagens transitam entre o anjo e o demônio, de Diana, à caçadora, a Vênus, a sedutora – sem se decidir por uma só. (BOMFIM, 2015, p. 219)

Bibliografia

- ALEXANDRE, Madalena Tavares, A busca da identidade na poesia de Florbela Espanca, in LOPES, Oscar, *et. al.*, *A planície e o abismo*, (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp. 69-73.
- ALONSO, Pazos Cláudia, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1997.
- BOMFIM, Renata Oliveira, O amor nas poéticas de Florbela Espanca e Rubén Darío, in *Interdisciplinar*, ano X, v. 23, São Cristóvão, Universidade Federal de Sergipe, 2015, pp. 211-220.
- CABRAL, Eunice, Prefácio, in LOPES, Oscar, *et. al.*, *A planície e o abismo*, (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp. 11-17.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão, in *Revista Colóquio/Letras*, ensaio, n. 132/133, 1994, pp. 99-110, disponível em <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=132&p=99&o=p>>, acesso em 30 ago. de 2019.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas (1923-1930)*, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- FRANCO, António Cândido, Saudade e saudosismo em Florbela Espanca (elementos textuais do diálogo entre Durão e Florbela), in LOPES, Oscar, *et. al.*, *A planície e o abismo*, (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp. 55-66.
- GIAVARA, Suilei Monteiro, *A poética do espetáculo: uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos de Florbela Espanca*, dissertação, Araraquara, Unesp, 2007.
- LEITE, Jonas Jefferson de Souza, *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, tese, Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2018.
- NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de, *Entreretratos de Florbela Espanca: uma leitura biografeimática*, São Paulo, Annablume, 2001.
- HUNHOFF, Elizete Dall'Colune, *O tempo: fator de identidade nas obras de Florbela Espanca e de Cecília Meireles*, tese, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008.

Derivaldo dos Santos

SUICÍDIO

Na história de **Florbela Espanca** comparece uma repetição de experiências dolorosas. Aos 36 anos, a poetisa morre para a vida no mesmo dia em que nasceu. No dia 08 de dezembro de 1930, desiludida com o terceiro casamento, sofrendo intensamente a perda do irmão e debilitada por uma doença dos “nervos”, deixa este mundo para finalmente encontrar a “Morte, minha senhora Dona Morte/ Tão bom que deve ser o teu abraço!” (ESPANCA, 1996, p. 301). Florbela se suicida, tomando doses excessivas de medicamentos. Dá cabo à vida no dia de seu aniversário, mas dias antes, em 02 de dezembro de 1930, escreve esta frase singular em seu diário: “e não haver gestos novos nem palavras novas!” (ESPANCA, 1995, p. 151). Se não há mais gestos, nem palavras, o que pode haver, senão o imperativo da **dor** de existir que corrói o sujeito e o impele à **morte**? Aliás, essa tentativa não fora a primeira: já no poema “A Princesa Incompreendida”, do livro de seu amigo e colega de universidade **Botto de Carvalho**, publicado em 1919, o *Sol Poente* – Florbela é descrita ostentando no pulso o “primeiro sinal de um suicídio em vão”. Sabe-se de outra tentativa, datada de 1930, quando ela está apaixonada pelo pianista Luís Cabral; no entanto, apenas estas ficaram registradas. Já em carta enviada de **Vila Viçosa** a **Júlia Alves** em julho de 1916, Florbela toca na questão do suicídio e dirige à amiga as seguintes palavras:

A propósito do suicídio lembra uma parábola indiana que é simplesmente um mimo. ...É uma resposta aos que chamam ao suicídio um fim de cobardes e de fracos, quando são unicamente os fortes que se matam! Sabem lá esses pseudo-fortes o que é preciso de coragem para friamente, simplesmente dizer um adeus à vida tão amada e desejada a despeito de tudo, embora essa vida seja apenas um pântano infecto e imundo! (ESPANCA, 1995, pp. 59-60)

Florbela, perante uma existência insone, parecia ver no suicídio um acalanto, um “mimo” e pôde assim adormecer para todo o sempre. Diante do desencantamento do mundo – um ato – buscando a fuga para a dor psíquica. A impossibilidade de reinventar a vida conduziu Florbela a uma desistência optando por sair da cena. O suicídio para psicanálise é um modo de lidar com o **sofrimento** extremo. É uma saída radical para a dor de existir, revelando uma precariedade das forças internas defensivas e organizadoras do sujeito frente à vida. A maneira trágica como Florbela deu termo de sua existência aponta justamente para a face nua de um sujeito à beira do abismo. Sigmund Freud no texto “Sobre a psicopatologia da vida cotidiana”, faz alusão ao suicídio descrevendo os equívocos referentes à automortificação, salientando que no comportamento suicida a força destrutiva de Tânetos é

imperiosa. Freud ainda adverte “que nunca se pode excluir o suicídio como um possível desfecho do conflito psíquico” (FREUD, 1996, p. 181). Jacques Lacan, por sua vez, vê o suicídio como uma passagem ao ato. Na passagem ao ato há a saída de cena do sujeito, cuja radicalidade se mostra no ato suicida. No suicídio há um apelo ao Outro, um endereçamento e uma ruptura absoluta com este Outro. A passagem ao ato suicida é a fugacidade de um instante em que não há mais sujeito, nem há o Outro:

O momento da passagem ao ato é o do embaraço maior do sujeito, com o acréscimo comportamental da emoção como distúrbio do movimento. É então que, do lugar em que, como sujeito fundamentalmente historizado, só ele pode manter-se em seu status de sujeito, ele se precipita e despenca fora da cena. Essa é a própria estrutura da passagem ao ato. (LACAN, 2005, p. 129)

Para Lacan, o suicídio é não mais querer saber de nada sobre aquilo que nos determina. É quando o sujeito se encaminha para se evadir da cena da vida. O que faz Florbela se lançar no precipício da morte? Quais as motivações inconscientes que a levaram ao último ato? Quais as forças que impediram a sublimação, fazendo com que o ato de escrita fosse interrompido pelo suicídio? Lacan menciona que “se ninguém nada sabe sobre o suicídio é porque ele pro-cede do parti-pris de nada saber” (LACAN, 1993, p. 74). Neste sentido, há um reconhecimento da falta de saber sobre este ato, pois não existe uma causa única, e comumente são as construções ao longo da vida do sujeito que o induzem ao suicídio, apontando que a vida se torna mais sacrificante que a morte. A dor que toma conta do sujeito vem carregada de sentimentos negativos como culpa, vergonha, angústia, **solidão**, seguida de ideias de morte na intenção de pôr fim a afetos que se tornam insuportáveis, daí que não se façam predições nem julgamentos. Lacan reconhece no suicídio uma singularidade, “é precisamente a partir do momento em que o sujeito morre que ele se torna, para os outros, um signo eterno, e os suicidas mais que os outros” (LACAN, 1957-1958, p. 254).

A morte faz do sujeito um signo para os demais, no caso do suicídio de Florbela, esta característica é exacerbada e isso fica claro, pois sua vida “inconstitucional” e a morte prematura, provocaram na sociedade portuguesa tanto rejeição quanto arrebatamento. O contexto sociocultural em que viveu Florbela e a visão cristã de suicídio da sociedade da época serviram, mais ainda, para colocar a escritora numa posição equivocada onde foi condenada e alvo de críticas severas. Florbela quebrou várias tradições, inclusive rompendo com o preceito mais sagrado – não matarás (ao próximo e a ti mesmo). Assim, em seu ato final, Florbela Espanca antecipa a lei da evolução vital e consente a pulsão de morte satisfazer-se em seu domínio absoluto. Pela via do suicídio – este único ato sem retorno, ou melhor um

retorno ao inanimado, permite o encontro com o Nirvana e marca definitivamente um ponto de basta frente à vida – na busca da “boa- hora”.

Bibliografia

BARROS, Eliana Luiza dos Santos, *Florbela Espanca: laços de amor e dor*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2014.

FREUD, Sigmund, Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana, in FREUD, Sigmund, *Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, vol. VI, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

FREUD, Sigmund, Breves Escritos: contribuição para uma discussão acerca do suicídio), in FREUD, Sigmund, *Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, vol. XI, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

ESPANCA Florbela, *Cartas e Diário*, organização, introdução e notas de Rui Guedes, 2ª ed., Lisboa, Bertrand, 1995.

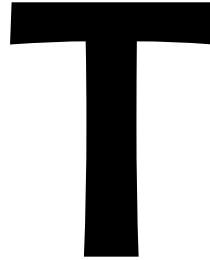
ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra São Paulo, Martins Fontes, 1996.

LACAN, Jacques, Televisão, in LACAN, Jacques, *Outros Escritos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

LACAN, Jacques, *O Seminário Livro 5: As formações do inconsciente*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

LACAN, Jacques, *O Seminário Livro 10: A angústia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

Eliana Luiza dos Santos Barros



TEATRO

Se é certo que **Florbela Espanca** não participou do movimento modernista português e nem sequer chegou perto das inovações poéticas a que **Fernando Pessoa** e os seus camaradas de *Orpheu* (e também da *Presença*) se arrojaram, não é menos verdade que ela os acompanhou, passo a passo, no culto das grandes mascaradas e na adoção de uma postura esteticista que tende a enaltecer tudo o que é ostensivamente factício. Com efeito, toda a escrita de Florbela mostra-se prenhe de uma teatralidade que se realiza na **pintura** de seres e objetos deliberadamente artificiais, visivelmente estereotipados, produtos de evidente laboração retórica. Quer a sua poesia, quer a sua ficção narrativa, quer ainda a sua prosa confessional – a do diário e mesmo a epistolar – aparecem flagrantemente marcadas pelo preciosismo de flores diversas, de fúlgidos brocados, de diamantes e outras gemas cintilantes ornamentando um cenário em que sempre se apresentam cenas de alta densidade dramática, contrastes artificiosos, exageros às vezes surpreendentes e máscaras amiúde compostas com o auxílio oportuno de um enviesado autobiografismo através do qual a escritora se projeta sistematicamente no universo fictício da sua criação literária, conferindo a si própria, deste modo, uma espécie de aura mítica que a aproxima das personagens por ela criadas – bem à maneira, aliás, dos esteticistas *fin-de-siècle*, de cuja leitura os modernistas, contemporâneos de Florbela, também

nunca descuraram. Assim, não é por acaso que, desde a inaugural biografia romanesca urdida por **Agustina Bessa-Luís** (1979), a figura de Florbela Espanca tem chamado a atenção de artistas e escritores interessados em envolvê-la no manto da ficção – na narrativa, no teatro e no **cinema**. No que ao teatro concerne, são três os dramaturgos portugueses que trilharam essa vereda: **Augusto Sobral** com *Bela-Calígula* (1987), “impromptu teatral baseado na obra e em dados biográficos de Florbela Espanca”; **Hélia Correia** com a peça *Florbela* (1991), publicada juntamente com *Perdição* (atualização da tragédia de Antígona); e **António Cândido Franco** com *A Primeira Morte de Florbela Espanca* (1999). Nas três peças, a protagonista, Florbela, mostra-se obcecada pela **morte** e/ou pela ficção literária como meios alternativos de libertação do tédio e dos desenganos da vida. Filiam-se pois, as três, a uma tradição dramatúrgica que em **Portugal** nos remete, de pronto, a *D. João e a máscara* (1924), de António Patrício. Mas enquanto Augusto Sobral e Hélia Correia investem na figuração de Florbela como mito, explorando bem, cada qual a seu modo, o rico filão que já **Natália Correia** iluminara ao identificar a poetisa com a deusa Ártemis no distinto prefácio ao *Diário do Último Ano* (editado pela Bertrand em 1981), António Cândido Franco, por sua vez, a fim de desmascarar o falso moralismo dos detratores católicos de Florbela, põe-na em transe, perante uma disputa entre São Pedro e Satanás, após a ingestão excessiva do sonífero (acidente ou primeira tentativa de **suicídio**?) que, em agosto de 1928, alarmara **Mário Lage**, o marido médico. Seja como for, nesse teatro florbeliano, a protagonista está sempre nas alturas: ora como pagã, nas portas do Olimpo, a par de deuses e imperadores; ora como cristã, na antecâmara do portador das chaves do reino dos céus.

Augusto Sobral, com efeito, devassa em cena, à maneira *pirandelliana* de metateatro, dois camarins contíguos nos quais uma atriz e um ator devem preparar-se para ensaiar uma peça em que se encontram, aproximados pelo temperamento megalomaníaco e por supostos e retumbantes amores incestuosos, Florbela Espanca e o imperador romano Calígula, nascido no ano XII da era cristã. Mas quem chega mais cedo e invade a cena para contracenar com a atriz, antes do ator, é Calígula ele-mesmo, ressuscitado pela poderosa invocação das ondas subconscientes do rio da memória. Como “um deus frustrado” (SOBRAL, 2001, p. 301), o imperador entra em cena para, declamando versos e dizendo de cor diversos fragmentos de **cartas, contos** e diário de Florbela, provocar nela a confissão de um alegado **amor** pelo seu irmão **Apeles**. Ela reage severamente, insistindo em que “não há qualquer relação entre a amizade que sempre me uniu ao meu irmão com as relações de Calígula com sua irmã Drusila” (SOBRAL, 2001, p. 280-281) e chamando “Porco” (SOBRAL, 2001, p. 281) ao imperador, que lhe retruca com arrogância: “Estás a falar com Calígula. Eu sou Calígula, o terceiro imperador de Roma. Não faço parte da fauna pequeno-burguesa do teu país, de Lisboa ou da

província” (SOBRAL, 2001, p. 281). E acrescenta ainda: “Ninguém adivinha por detrás dessas razões a nossa herança trágica, nem tu... Que andaste tão perto das mesmas razões, dentro dos limites da conveniência da moral do teu tempo... Tu e o teu irmão tiveram como nós a mesma herança trágica” (SOBRAL, 2001, p. 282). Com esse embate, o dramaturgo vai erigindo a sua interpretação do mito de Florbela, que não se sustenta sem contradições: “Tu mentiste tanto e sempre – diz-lhe o imperador –, que não há desfecho trágico que consiga tirar à tua vida um certo ar de comédia...” (SOBRAL, 2001, p. 279). E o jogo teatral potencializa-se quando as máscaras se sobrepõem, Florbela encarnando Drusila e Calígula falando como se fosse Apeles. Como em Pirandello, as personagens ganham vida própria e roubam a cena dos atores que as pretendem representar. Na mesma esteira, Hélia Correia adensa a leitura de Florbela como mito, apostando também na estratégia do embate dialógico entre duas personagens em cena: a protagonista Florbela e, já agora, uma provocante Guia, “mulher idosa ou sem idade, claramente inumana, esquelética, sinistra” (CORREIA, 1991, p. 61) – correspondente feminina, digamos, do Psicopompo da peça de António Cândido Franco. À maneira de psicanalista, a Guia acusa Florbela de exibicionismo, de “desejar um palco toda a vida” (CORREIA, 1991, p. 62), de gostar de dar nas vistas (já Agustina, aliás, chamara a poetisa de cabotina). Dividida em prólogo, ato único e epílogo, a peça revê a biografia da poetisa em trajetória cíclica, começando com a menina que, aos oito anos de idade, já ouve o chamamento da morte e passando pela Florbela adulta – esta veste amarelo-ouro enquanto vive no **Alentejo** com os Espanca; vermelho quando tenta, em vão, desprender-se do pai e do irmão para se dedicar aos homens que foram os seus maridos; e preto lutuoso quando perde o irmão e o gosto de viver – para, no epílogo, convocar novamente ao palco a menina de oito anos de idade, que nasceu e morreu aos 08 de dezembro. Vida e morte convergem numa cena em que se encontram a Florbela-criança e os restos exumados de Florbela-morta, expostos num caixão ao fundo do palco. Assim, Hélia Correia tira Florbela da História, do plano da temporalidade mundana, para inseri-la decididamente no plano mítico-circular do Eterno Retorno, sublinhando precisamente o que não é vulgar na sua biografia de pequeno-burguesa, isto é, aquilo que a pode elevar ao patamar de deuses e imperadores: a sua ligação inquebrantável e não-convencional com o Pai e o Irmão, únicos homens da sua vida, segundo o alvitre da Guia:

F. – O meu berço era mesmo um berço caro, de luxo. O berço de uma princesinha. De uma deusa, nascida na espuma de seu pai. Porque o meu nascimento se passou sem mulheres. (...) Eu fui Palas Atena, nascida de uma ideia, do excesso de personalidade de João Espanca. G. – Mas temos de falar do teu irmão.

F. – (...) nós somos, os dois, a pura emanção da força criadora de João Maria Espanca, e a verdade é que não estamos separados, somos um. (...) Feliz de quem encontra assim o

amor completo. Porque todo o amante é narcisista. Procura-se a si próprio na imagem do espelho. (...) Eu andei à procura disto por todo o lado.

G. – Disto que achaste apenas em teu pai e em Apeles. O outro que é o mesmo, o verso e o reverso, o corpo tão igual que tem o mesmo cheiro e o mesmo tom de pele. Sabes, Bela? Eles foram os teus homens. Eles foram os casos de amor da tua vida.

F. – Que ideia! Não me venha com histórias de incesto! Não houve incesto algum e sabe muito bem. Nunca tal coisa me passou pela cabeça!

G. – E se houvesse? Teria uma velha grandeza, uma porta de bronze que se fecha e assusta o vulgo com o som do enorme peso. Escolha de reis egípcios, de imperadores romanos, e de deuses. De todos os deuses sobre a Terra, quando eles aqui viviam a par com os mortais. (CORREIA, 1991, pp. 75-80)

Cumpre lembrar que a fonte original da ideia de Florbela como lenda ou mito remonta – antes mesmo de Natália Correia – a **Vitorino Nemésio**:

A rapidez com que a lenda se apoderou de Florbela mostra bem como estamos em presença – creio que pela primeira vez na literatura portuguesa – de uma poetisa musa. Mais do que isso: de uma deidade ou de um duende, um ser mitológico. (NEMÉSIO, 1958, p. 231)

Mas enquanto o autor de *Conhecimento de poesia* e a prefaciadora da primeira edição do *Diário do Último Ano* veem entre Florbela e Apeles Espanca “uma relação narcísica” (CORREIA, 1982, p. 22), uma Florbela que “exalta no irmão belo e altivo a sublimidade solar da sua própria natureza luminosa” (CORREIA, 1982, p. 22) - Augusto Sobral e Hélia Correia, sem negar a relação especular das duas almas gêmeas, optam por trazer à tona a *plausibilidade* do incesto, escolha de reis, imperadores e deuses, distinção que abre para a poetisa a porta de bronze do Olimpo, afastando-a da vida vulgar, sem “curva dramática” (CORREIA, 1991, p. 69), da pequeno-burguesa com as “quezílias” (CORREIA, 1991, p. 69) provocadas pelos seus três casamentos infelizes, os quais não teriam sido mais que sofríveis tentativas de descer à Terra e conviver com “gente que arrota e que se acotovela e que lê os pequenos anúncios do jornal” (CORREIA, 1991, p. 69). *Plausibilidade*, sublinhe-se: o incesto não como fato consumado, mas como desejo impossível ou sonho que nunca se realizará. Se Nemésio pedia para a poesia de Florbela mais atenção, afirmando com segurança que a poesia sobrepuja a lenda da poetisa, os dramaturgos que de ambas se acercaram (poesia e lenda), valorizando embora a primeira – declara Florbela na peça de Hélia Correia: “Eu não fiz compromissos com a verdade. Não podia, não é? Como havia a verdade de ser suficiente para tanta poesia?” (CORREIA, 1991, p. 77) –, não conseguiram escapar à tentação de especular sobre a relação de Florbela com o irmão Apeles, fazendo disso um ponto de viragem da história para o mito, da comédia ou do melodrama para uma autêntica tragédia (não por acaso Florbela faz companhia, no livro de Hélia Correia, à nobre Antígona). Também

o cinema português, aliás, traria para o centro da ficção a relação entre Florbela e Apeles.

O caso é outro em *A Primeira Morte de Florbela Espanca*, peça que conjectura sobre o estado letárgico, de quase-morte, em que se viu Florbela, provavelmente após a sua primeira overdose de **Veronal**. Já fora do **corpo**, a alma da poetisa vê-se entre o céu e o inferno, dividindo com São Pedro de um lado, e com Satanás de outro, uma cena a que também são chamados Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, um Anjo e a Virgem Maria. Juntas, essas figuras constituem um tribunal que se apressa a condenar Florbela pelos versos impudicos e por ter, em vida, amado incondicionalmente, livre das convenções impostas pela igreja católica. O que deveria ser o paraíso pós-morte afigura-se então, para Florbela, um lugar tão insípido que lhe provoca imensa **saudade** da vida na Terra – e é a força da saudade que lhe permite ser reconduzida, rediviva, por Psicopompo à cama do seu quarto em **Matosinhos**, onde o marido médico, acompanhado da empregada Albina, tenta reanimar o seu corpo em coma (remeto novamente ao teatro de Patrício, nomeadamente a *Pedro, o cru*, peça de 1918 em que a Saudade impera e traz uma morta de volta ao mundo dos vivos, temática que também inspira, aliás, um conto de Florbela, “A morta”). À justificativa do Psicopompo, que reconduz a poetisa à vida porque está certo de que “O lugar dos que amam é onde se sofre” (FRANCO, 1999, p. 46), ela responde com espantosa consciência – meio anacrônica, diga-se de passagem – da atmosfera infernal em que o dinheiro e a produção industrial envolveram este planeta cujos habitantes:

Só se comovem com os modelos de automóveis e com os bilhetes de lotaria. (...) As labaredas do Inferno lambem hoje a Terra. As narinas dos Diabos devem ser esses canudos metálicos que expellem sarcasticamente, dia e noite, nuvens de peçonha. Vamos morrer todos sufocados em lixo e veneno dentro de algumas décadas. (FRANCO, 1999, pp. 46-47)

Para tentar mudar tal curso apocalíptico é que Florbela deve voltar à vida, segundo a previsão otimista do Psicopompo: “A tua lira contribuirá para amansar as feras. Os homens saberão corrigir os seus erros e aprenderão uma lição de Amor ao próximo com a tua vida e as tuas palavras” (FRANCO, 1999, p. 47).

Recentemente, a tese de doutoramento de Jonas Leite (2018), defendida na Universidade Estadual da Paraíba, deu-nos notícias de dois outros textos dramáticos, ora brasileiros, que também têm Florbela como protagonista. Um deles é a peça *Florbela*, inédita, composta pelo botucatuense **Alcides Nogueira**, em 1988 – pouco depois da publicação, em Portugal, da peça *Bela-Calígula*, de Augusto Sobral, e ainda antes da *Florbela* de Hélia Correia, cumpre notar –, como um drama doméstico que insere a poetisa no seio das suas relações familiares, destacando as figuras masculinas de Apeles e João Maria

Espanca como polos de atração entre os quais oscila a personagem principal, também com forte sugestão de tendências incestuosas. O outro texto, bem mais recente, foi publicado em São Paulo em 2014: *Florbela: a hora que passa*, é um monólogo de autoria de **Lorena Mesquita** e **Fábio Brandi Torres**, que põe a poetisa a falar de si na sua *chaise-longue* da casa de Matosinhos, um pouco antes de embarcar no barco de Caronte. De resto, para além da dramaturgia publicada, a poesia e a lenda de Florbela têm sempre encantado atores, encenadores e produtores de teatro que, em Portugal e no Brasil, as têm articulado em diversos palcos. Merece nota o espetáculo *A Bela do Alentejo*, estreado no Rio de Janeiro em 1996 sob a direção de Miguel Falabella, com a atriz Zezé Polessa encarnando Florbela com maestria tamanha que só poderá equiparar-se à mais recente interpretação de Dalila Carmo no filme *Florbela* (2012), de Vicente Alves do Ó.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *A vida e a obra de Florbela Espanca*, 2 ed., Lisboa, Arcádia, 1979.
- CORREIA, Natália, Prefácio, in ESPANCA, Florbela, *Diário do último ano*, 2 ed., Lisboa, Bertrand, 1982, pp. 07-30.
- CORREIA, Hélia, Florbela, in CORREIA, Hélia, *Teatro*, Lisboa, Dom Quixote, 1991, pp. 59-100.
- CRUZ, Maria Cristina Teixeira da, *Bela no palco: imagens de Florbela Espanca na dramaturgia portuguesa*, dissertação de mestrado, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2008.
- FRANCO, António Cândido, *A primeira morte de Florbela Espanca*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 1999.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora da UNESP, 2003.
- LEITE, Jonas Jefferson de Souza, *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, tese, Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2018.
- MESQUITA, Lorena; TORRES, Fabio Brandi. *Florbela Espanca: a hora que passa*, São Paulo, Giostri, 2014.
- NEMÉSIO, Vitorino, Florbela, in *Conhecimento de poesia*, Salvador, Universidade da Bahia, 1958.
- NEVES, Margarida Braga, Florbela Espanca ou a revelação da personagem, in LOPES, Oscar; MARTINHO, Fernando J. B.; FRANCO, António Cândido; MORÃO, Paula; BUESCU, Helena Carvalhão et al, *A planície e o abismo: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora*, prefácio de Eunice Cabral, Évora, Vega, 1997, pp. 237-248.
- ROSA, Armando Nascimento, As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa, in LOPES, Oscar; MARTINHO, Fernando J. B.; FRANCO, António Cândido; MORÃO, Paula; BUESCU, Helena Carvalhão et al, *A planície e o abismo: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora*, prefácio de Eunice Cabral, Évora, Vega, 1997, pp. 237-248.
- SOBRAL, Augusto, *Bela-Calígula*, in *Teatro*, Prefácio de Sebastiana Fadda, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, pp. 263-309.

Renata Soares Junqueira

TEIXEIRA, JUDITH

Poetisa do primeiro **Modernismo** português. Ainda que não esteja disponível informação detalhada, sabe-se que nasceu a 25 de janeiro de 1880, em Viseu, e que só em 1907, aos 27 anos, foi perfilhada pelo seu pai, um alferes da infantaria, passando a usar o nome Judith dos Reis Ramos. Ainda solteira, trocou a Beira Alta por **Lisboa**, onde casou, em primeiras núpcias, com Jaime Levy Anzacot. Em 1913 o casamento foi dissolvido devido às acusações de adultério e abandono do lar contra a poetisa. No ano seguinte, casou-se com o prestigiado advogado Álvaro Teixeira, cujo sobrenome adotou, tornando-se conhecida no meio social e cultural da capital portuguesa como Judith Teixeira. A sua atividade literária inicia-se cedo, tendo começado por escrever seus textos, ainda que inicialmente recorrendo a pseudónimos, como por exemplo, o de Lena de Valois, publicando “Almas Simples (Fé)” ou “Lali” (conto), no *Jornal da Tarde*, e, mais tarde, no seu próprio nome. O número 831 da revista *Ilustração Portuguesa*, de 21 de janeiro de 1922, dedica um artigo à autora e ao marido, elogiando o seu bom gosto e elegância. É também em 1922 que publica alguns poemas na revista *Contemporânea* e que inicia a escrita dos textos que, no ano seguinte, integrariam a controversa obra *Decadência* que, a par com *Canções*, de **António Botto**, e *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal, faz a triangulação da acesa polémica conhecida como *Literatura de Sodoma*. As três provocaram a indignação e o desagrado dos acérrimos defensores da moral que, pela voz de Pedro Teotónio Pereira, representante da Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa (simpatizante do regime fascista e, mais tarde, ministro de António de Oliveira Salazar), exigiram a sua retirada e destruição, uma vez que constituíam uma forma de corrupção da sociedade e um atentado aos bons costumes. Apesar de todas as críticas, a recepção de *Decadência* é positiva, como comprovam os comentários feitos em periódicos e revistas da época, como *O Século*, o *Diário de Lisboa* ou a *Ilustração Portuguesa*. Outro indício do agrado que a obra causou foi a publicação de alguns poemas no *Diário de Lisboa* e a posterior entrevista a Judith Teixeira, que foca não só o seu trabalho literário, mas também a polémica em que estava enredada e que fez correr tinta entre **Fernando Pessoa**, Álvaro de Campos e Álvaro Maia numa troca de pontos de vista que encheu as páginas da *Contemporânea* e da correspondência de Pessoa com figuras do meio literário da década de vinte do século XX. O ano de 1923 é também o da publicação da sua segunda obra de poesia, o volume intitulado *Castelo de Sombras* e, coincidentemente, do *Livro de “Sóror Saudade”*, de **Florbela Espanca**.

Em 1925, Judith Teixeira ocupa o cargo de dirigente da Revista **Europa**, que, mesmo tendo uma duração curta de apenas três números, assumiu-se como uma publicação cosmopolita e com secções várias ligadas a âmbitos culturais diversificados da atualidade portuguesa e internacional, tendo recebido o contributo de personalidades como Florbela Espanca, com o soneto “Charneca em Flor”, Aquilino Ribeiro, Almada Negreiros ou Mário Eloy. Em 1926, estalou a segunda polémica em que esteve envolvida, aquando da publicação de *Nua. Poemas de Bizâncio*, salientando-se o elemento (homo)erótico e sexual como base de construção de grande parte dos poemas, repetindo as imagens já exploradas em *Decadência*, como a descrição da estátua nua e a metáfora do cisne em alusão aos seios. Resistindo à censura anteriormente exercida, a poetisa não deixa de exaltar o elemento feminino nem de explorar o lesboerotismo. Vítima da hostilidade de algumas revistas da época, insultada por Marcello Caetano e caricaturada no semanário humorístico lisboeta *O Sempre Fixe*, Judith Teixeira fez a sua defesa em *De Mim. Conferência. Em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral*, deixando claro o seu posicionamento face à arte e aos alicerces da sua obra poética.

Aliás, no âmbito poético, é incontornável frisar que entre Judith Teixeira e Florbela Espanca há algumas semelhanças em termos temáticos, tais como a angústia da **solidão**, o **erotismo** aliado à sensualidade e a exploração de diversas dimensões da dor (BARROS, 2017) ou ainda o desejo como elemento fundamental na relação com o outro, constituindo-se como transgressoras através da representação do **corpo** (SEVERINO, 2017), para além de ambas serem figuras femininas ostracizadas no campo literário e cultural. Pela sua ousadia e pela expressão das suas questões mais íntimas, rompendo com as normas sociais que norteavam a sociedade da época, as duas poetisas apresentam uma visão do **feminino** distinta da que foi construída e reforçada no século XIX e no início do século XX (GIAVARA, 2015), podendo ser perspectivadas como duas *femmes fatales* da literatura portuguesa, considerando os seus percursos (literário e pessoal) e os preconceitos de que ambas foram vítimas (SILVA, 2013), ainda que a poetisa de Viseu tenha sido mais castigada do que a poetisa alentejana.

As duas novelas de *Satânia*, de 1927, são o último trabalho de Judith Teixeira, sem contar com dois textos de 1938 no *Suplemento Literário* do *Diário de Lisboa*, onde aborda temáticas que em nada se relacionam com o seu percurso literário, já que abordam questões da atualidade. Saliente-se a indicação que anuncia a publicação de mais três obras (*Labareda – drama em três atos* - prosa, *Taça de Labaredas* - poesia e *Sulcos* – novelas), mas não há qualquer indicação do paradeiro dos manuscritos. A partir desta data, a única informação sobre Judith Teixeira é a data da sua morte: 17 de maio de 1959, em Lisboa. Poemas como “A Estátua”, “A Minha Amante” ou “Perfis

Decadentes” causaram tanto desconforto à sociedade conservadora de princípios rígidos dos inícios do século XX, que Judith Teixeira desapareceu totalmente da cena literária durante décadas, sendo raras as referências à sua existência e ao seu trabalho. No entanto, através da sua obra e do seu curto percurso conhecido, pode-se afirmar que, mesmo que a poetisa nunca se tenha declarado feminista, é autora de uma poesia profundamente feminina que apela à liberdade da mulher, quer pela via da sexualidade, quer pela via da expressão do prazer, colocando-a como sujeito ativo em relação ao seu corpo e ao corpo do outro, alforriando-a dos papéis tradicionais que a sociedade rígida do seu tempo lhe atribuiu. Neste sentido, o feminismo de Judith Teixeira concretiza-se não por uma ação efetiva e interventiva, mas pelo seu fazer poético, apresentando inclusivamente características que o colocam próximo das problemáticas da Segunda Vaga Feminista. Recentemente, o resgate da poetisa deu origem a um considerável número de estudos dedicados à sua obra (a título de exemplo, *Judith Teixeira: ensaios críticos*. No centenário do Modernismo, Edições Esgotadas, 2017), mas também, em 2015, à publicação de *Poesia e Prosa*, por Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, volume onde se encontram inéditos, poemas **esparso**s de um caderno manuscrito e uma *conferência-manifesto* datilografada intitulada “Da Saudade”.

Bibliografia

- BARROS, Eliana, Entre dores: Judith e Florbela, in SILVA, Fabio Mario da; RITA, Annabela et al. (Orgs.), *Judith Teixeira: ensaios críticos no centenário do Modernismo*, Lisboa, Edições Esgotadas, 2017, pp. 183-194.
- GARAY, René P., *Judith Teixeira: O Modernismo Sáfico Português*, Lisboa, Universitária Editora, 2002.
- GIAVARA, Suilei Monteiro, *Poéticas interditas: erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894-1930) e Judith Teixeira (1880-1959)*, Assis, Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 2015.
- OLIVEIRA, Andreia, *Que o desejo me desça ao corpo: Judith Teixeira e a literatura sáfica*, Porto, Universidade do Porto, 2013.
- SEVERINO, Isa, Judith Teixeira e Florbela Espanca revisitadas, in SILVA, Fabio Mario da; RITA, Annabela et al. (Orgs.), *Judith Teixeira: ensaios críticos no centenário do Modernismo*, Lisboa, Edições Esgotadas, 2017, pp. 237-245.
- SILVA, Fabio Mário da, Florbela Espanca e Judith Teixeira: o mito das *femmes fatales* na literatura portuguesa in *Guavira Letras – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras– Sujeito, identidade e exclusão*, nº 16, 2013, pp. 55-72.
- SOUSA, Martim Gouveia e, *Judith Teixeira: Originalidade Poética e Descaso Literário na Década de Vinte*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001.
- TEIXEIRA, Judith, *Poesia e Prosa*, organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Dom Quixote, 2015.

Andreia Oliveira

TEIXEIRA, MILBURGES FERREIRA (BUJA)

Milburges Ferreira Teixeira foi amiga de toda a vida de **Florbela Espanca**. Vizinhas em **Vila Viçosa**, Florbela e Buja cultivaram uma amizade apenas interrompida com a **morte** da poetisa. Frequentaram juntas a escola desde muito pequenas. **Mariana Inglesa**, esposa do pai de Florbela, **João Espanca**, era madrinha de Buja, como também da própria autora. Depoimentos de Buja sobre Florbela Espanca encontram-se em algumas **cartas** escritas em resposta a solicitações de pessoas desejosas de escrever sobre a escritora calipolense, como foi o caso de **Lopes Rodrigues**, autor das *Nótulas Florbelianas*. Em carta datada de 16 de julho de 1956, Buja escreveu: “Privámos, sem compreensão, bem entendido, desde que nascêmos (sic) ou apenas com mezes (sic) porque as nossas famílias se davam. Frequentamos juntas a escola para as primeiras letras e quando uma não ia, a outra não queria ir...”. As mudanças de domicílio, tanto de Buja quanto de Florbela, não as afastou. Confidentes, estiveram presentes na vida uma da outra, como se constataria com a leitura da correspondência enviada por Florbela que, lamentavelmente, Milburges declarou ter rasgado, justificando agir “por uma questão de princípios, para não juntar, papeis, logo que as lia as rasgava e deste modo poucos dados poderei dar-lhe que interessam...” (carta de 08 de julho de 1955). Nessa mesma carta, Buja lamenta não ter habilidade para escrever, pois muito tinha a revelar sobre a poetisa, evidenciando o lado desconhecido que os críticos ignoravam ou fingiam ignorar, com opiniões desavisadas e injuriosas, muitas vezes. “Só pedradas”, deplora Buja na carta anteriormente citada. Aí também informa acerca da criação de poemas, à cuja escrita muitas vezes assistiu, na sala de sua mãe, Dona Pulquéria, por quem Florbela nutria grande estima. Amiga dedicada, Buja acompanhava o desconforto de Florbela, vítima dos preconceituosos do seu tempo, que não lhe perdoavam o espírito comunicativo e uma certa afabilidade no trato com os rapazes. Segundo Buja: “A Florbela de nova foi infeliz nêsse ponto de vista, nascida numa época de atrazo de convívio, digamos assim, ou de preconceitos, hoje quasi banidos...”. Se lhe fosse possível escrever, reitera Milburges, revelaria uma Florbela completamente diferente daquela que os críticos julgaram conhecer e contra quem, tão veementemente, dirigiram as aludidas pedradas. Ao evocar a amiga, a **memória** revela uma jovem feliz, brincalhona, dedicada amiga, boa dona de casa, afeita, inclusive, aos ditos trabalhos femininos. Assim era Florbela na lembrança e nas palavras de Milburges Teixeira. Tendo convivido com a poetisa e **Alberto Moutinho**, seu primeiro marido, e depois com Florbela e **António Guimarães**, segundo cônjuge da amiga, Milburges presenciou o **sofrimento** e a dissolução destes relacionamentos da escritora.

Para ela, a poesia representava a forma de expressão ideal para plasmar a sua dor. À Buja, Florbela dedicou o soneto “Alentejano”, do **Livro de “Sóror Saudade”**, publicado em 1923. Se Florbela tivesse tido outro irmão para além do amado **Apeles Espanca**, teria sido Milburges Ferreira Teixeira, vizinha, amiga, confidente, irmã na **dor** e na alegria da “princesa desalento”, “castelã da tristeza” que, perdida, não se encontrou, nem à sua alma gêmea. Quando **Maria Lúcia Dal Farra** a entrevistou, em 1985, Buja lhe pediu, encarecidamente, segundo consta do relatório dirigido à Fundação Calouste Gulbenkian relativo às suas atividades de pesquisa em **Portugal**, que “defendesse a todo custo” a sua amada amiga da boca dos seus tão injustos detratores.

Bibliografia

ESPANCA, Florbela, *Livro de “Sóror Saudade”*, vol. II, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Derivaldo dos Santos, António Cândido Franco, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
RODRIGUES, Lopes, Nótulas Florbelianas, in *Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos*, Matosinhos, 03 de agosto de 1956, pp. 03-53.

Zuleide Duarte

TOPONÍMIA PORTUGUESA

Como outros autores de língua portuguesa, também **Florbela Espanca** marca presença e dá nome a ruas, praças e pracetas de norte a Sul de **Portugal**. Em **Vila Viçosa**, o nome da autora está associado ao turismo literário e a sua atribuição aos mais variados espaços (que passam assim a ser também simbolicamente culturais). Portanto, é uma forma de a homenagear e de reconhecer o seu contributo para as Letras portuguesas, existindo várias dezenas de ruas, pracetas (Cacilhas, **Lisboa**, Abrantes, Alvor, Pinhal Novo, Ovar) e travessas (Sintra, Queluz, Alverca, **Évora**, Guarda, Leiria) em Portugal com o nome *Florbela Espanca*, nomeadamente em Vila Viçosa, cidade que “reclama” a autora e na qual ela faz parte da identidade colectiva e cultural locais, tornando-se elemento simbólico e alegoria dessa mesma “comunidade imaginada” calipolense. Se a toponímia associa nomes à identidade e à geografia locais, regionais e nacionais, Florbela Espanca não é excepção como figura celebrada nacionalmente através de topónimos em contextos urbanos e rurais. As dezenas de vezes em que encontra-se o nome de *Florbela Espanca* em bairros, aldeias, vilas e cidades de Portugal é também um barómetro das suas fama e influência na chamada cultura popular, que passa também pela adaptação dos seus poemas como canções, como acontece com “Ser Poeta É”, dos Trovante.

Rogério Miguel Puga

TRADIÇÃO E MODERNIDADE

Apesar de serem dois termos de difícil conceptualização ou cujas acepções estão longe de serem consensuais, é possível definir, simplificada e, o que é tratado como tradição e modernidade no âmbito da obra florbeliana. Para tanto, toma-se modernidade como o processo de ruptura, ou mudança, com o que era previamente estabelecido, a tradição. Isso quer dizer que se encontram, na obra de **Florbela Espanca**, dois movimentos, o de apropriação e valorização de elementos literários e culturais preexistentes e o de subversão ou adaptação desses elementos. Quanto à tradição recuperada na obra de Florbela, ela tem duas origens distintas, popular e erudita, e dois componentes, formal e temático. A jovem poetisa, como demonstra seu caderno-manuscrito, seguia de perto as quadras em redondilha maior, ao gosto popular, provavelmente aprendidas de oitava em fontes da cultura anônima e oral. Ela também faz uso de licenças poéticas próprias da trova popular, dando maleabilidade versificatória a suas composições, podendo aumentar ou diminuir o número de sílabas dentro da métrica do verso, provavelmente reflexo de um contato direto com a tradição popular existente. Tematicamente, Florbela também recupera as trovas de cunho lírico-amoroso que retêm resquícios das cantigas de amor e de amigo medievais. Segue a convenção temática das de amigo, com certa liberdade erótica para as mulheres e um mundo mítico-mágico onde imperam o **panteísmo** e a força telúrica. No entanto, altera a tópica das cantigas de amor, transformando as prerrogativas masculinas da vassalagem e da coita amorosa em femininas, fazendo do eu lírico o agente, não o objeto. Além disso, é possível encontrar em suas composições da juventude a presença de outras formas populares e clássicas, de teor narrativo, próximas do romance, da xácara e do idílio. Da tradição narrativa de origem oral, encontram-se também na poesia florbeliana algumas referências a **contos** de fadas. Mais uma vez, nesse caso, há uma alteração de perspectiva, valorizando a figura feminina, como a que traz a felicidade ao final, "A princesa do conto: 'Era uma vez...'", no último verso de "Conto de fadas" (ESPANCA, 1996, p. 213), ou a busca voluptuosa por um "Prince Charmant" (ESPANCA, 1996, p. 183). A obra poética de Florbela Espanca também apresenta interlocuções com a cultura literária erudita, com poetas portugueses, ibero-americanos e europeus, seus contemporâneos, do século XIX, e mesmo os clássicos renascentistas, como Bernardim Ribeiro e seu *Menina e Moça* em "Évora": "E sente-se passar *menina-e-moça...*" (ESPANCA, 1996, p. 269). A própria forma que se tornou a predileção da poetisa, o soneto, demonstra contato com uma tradição nacional que foi comum em todas as épocas, passando por **Antero de**

Quental, **Luís de Camões** e Sá de Miranda, que teria introduzido em **Portugal** esse poema de forma fixa. A contenção e o rigor formal do soneto obrigavam os poetas a serem exímios artífices da língua, algo que Florbela Espanca deveria provar com ainda mais apuro, por ser mulher. Alguns de seus primeiros sonetos, no manuscrito **Trocando Olhares**, apresentam as quadras ainda seguindo uma composição popular, com rimas apenas nos versos pares, como em “A Mulher” (ESPANCA, 1996, p. 52), e composições em decassílabos ou em dodecassílabos. Mais tarde, trabalhará as quadras com rima *abba* e *abab*, e torna-se exímia no soneto decassílabo. Já o assunto, apesar de essa forma poética permitir qualquer tema, é por excelência lírico-amoroso, a partir das leituras petrarquistas do culto idealizado à loura Laura. No entanto, Florbela se apropria modernamente desse modelo estruturalmente fixo para libertar-se no conteúdo, tornando-o veículo de uma voz feminina desejante.

Com Camões, a interlocução é explícita na série de dez sonetos decassílabos a partir do verso “He hum não querer mais que bem querer”, em **Charneca em Flor**. Ali, Florbela conjuga a épica camoniana, sugerida pela escolha do número de sonetos, como o dos cantos, e estão presentes as imagens marítimas, as caravelas, as batalhas, e mesmo algo lírico do peito amoroso lusitano d’*Os Lusíadas*, ao recuperar do episódio da Inês de Castro, que ensinava aos montes e às ervinhas o nome que tinha escrito no peito, e o surgimento da fonte dos amores, “A tua linda voz de Água corrente/ Ensinou-me a cantar...” (ESPANCA, 1996, p. 256), ou ainda em “Falo de ti às pedras das estradas” (ESPANCA, 1996, p. 261), transformando o eu lírico em nova Inês e seu **sofrimento** em canto. Também se apropria de muito da lírica camoniana, sobretudo da mistura do puro **amor** idealizado com o amor ardente, “És tu que eu vejo a estender-me os braços/ Que Deus criou para me abraçar a mim!” (ESPANCA, 1996, p. 259), sem que se esqueça que, ao longo de sua obra, está presente o amor sentimental em todos os cambiantes e as realizações físicas desse amor, exibindo uma liberdade feminina bem moderna. De suas leituras dos poetas oitocentistas, vem muito da modernidade de Florbela Espanca. Filtradas ou não pela obra de **Américo Durão**, é possível notar interlocuções com a sensibilidade triste de **António Nobre**, ressaibos irônicos e algo da experiência citadina em meio à multidão de Cesário Verde, “Poder da graça” (ESPANCA, 1996, p. 90), e a grandiloquência do ideal anterior, “Errante” (ESPANCA, 1996, p. 115), herdeiros todos de Baudelaire. De Nobre, parece vir a marca mais moderna de sua poesia, não numa relação de herdeira, mas como mãe daquele poeta do “livro mais triste que há em Portugal!”, considerando então que esse livro deveria ter autoria feminina, “A Anto!” (ESPANCA, 1996, p. 104). Sobre este poeta que cria uma máscara, Anto, a ideia de uma pré ou para-heteronímia, projetada em figuras como a de **Sóror Saudade**, Castelã da Tristeza, Princesa Desalento, e outras, muitas delas

partindo de interlocuções com contemporâneos, ganhando assim autonomia em relação ao eu de Florbela.

Florbela retoma, da tradição da representação feminina portuguesa como a encarcerada, o arquétipo da monja amante, como a das *Cartas Portuguesas*, de Soror Mariana Alcoforado. Ao mesmo tempo, ela dá ares mais modernos a essa tópica por trabalhar as imagens da freira e do convento de diversas formas, por não ser o mosteiro apenas físico, mas uma metáfora de uma série de prisões que ela denuncia. Apesar de atenta ao que havia de mais moderno e com fortes laços com o **Simbolismo** e mesmo com o **Decadentismo**, é preciso apontar ainda a ligação de Florbela Espanca a uma corrente algo subestimada em Portugal, o Parnasianismo. Está bem presente em sua obra tanto a valorização do olhar como fonte de beleza e a parte mais expressiva e profunda do corpo, quanto o culto à forma, inclusive com alguns sonetos em versos alexandrinos, introduzidos em Portugal por Antônio Feliciano de Castilho e valorizados pelos poetas dessa escola. Por outro lado, tal como outros parnasianos luso-brasileiros, acabará por exibir uma voluptuosidade que desmente a impassibilidade requerida pelo modelo. Inclusive, Florbela acabará por adotar o decassílabo como métrica preferencial, mantendo as outras características da valorização do olhar como fonte artística, o cuidado estilístico, e o **erotismo** de seus versos, libertando-se, pelo conteúdo, do aprisionamento formal.

Bibliografia

ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

JÚDICE, Nuno, Modernidade de Florbela, in Florbela Espanca. O Espólio de um Mito, Número especial de *Callipole*, Revista de Cultura, Lisboa, Edições Colibri/ Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2012, pp. 223-227.

Eduardo da Cruz

TROCANDO OLHARES (CADERNO-MANUSCRITO)

O caderno *Trocando Olhares* é o primeiro manuscrito de **Florbela Espanca**, composto por oitenta e oito poemas e três **contos** produzidos entre 1915 e 1917. Ele contém os projetos poéticos iniciais da escritora (o homônimo **Trocando Olhares**, **Alma de Portugal**, **O Livro d'Ele** e **Minha Terra, Meu Amor**) e as antologias **Primeiros Passos** e **Primeiros Versos**. A publicação do *Trocando Olhares* ocorreu apenas em 1985, na edição *Obras Completas de Florbela Espanca*, constituindo o primeiro dos oito volumes, sob o rótulo de Poesia (1903-1917), editado em **Lisboa** pela Publicações Dom Quixote, com prefácio de **José Carlos Seabra Pereira**. A responsabilidade da recolha dos textos, leitura e notas é do empresário português **Rui Guedes**. É interessante que passados mais de cinquenta anos do desaparecimento de Florbela, o lançamento de suas obras ainda provocou grande polêmica. Refere-se ao longo “debate” que envolveu a escritora e pesquisadora **Maria Lúcia Dal Farra** e Rui Guedes na imprensa portuguesa, entre julho de 1986 e julho de 1995, que percorreu as páginas da revista *Colóquio/Letras* e dos jornais *Diário de Lisboa*, *Expresso* e *Público*. Criticando duramente a forma como se dá o lançamento de *Obras Completas de Florbela Espanca*, Dal Farra afirmou:

A invocação sensacionalista da “novidade” como tônica de venda destas publicações e, portanto, como índice de concorrência editorial, transforma a obra de Florbela Espanca (...) em um valor de cota, de bolsa de mercado, em pura especulação comercial. (DAL FARRA, 1986)

As acusações de Dal Farra não dizem respeito apenas à forma sensacionalista como foram lançadas as *Obras Completas de Florbela Espanca*, mas principalmente à falta de rigor textual que a pesquisadora identifica no trabalho do empresário: “Rui Guedes não publica o manuscrito tal como ele está constituído, mas publica-o refeito, ao sabor de suas próprias convicções que, aliás e seguramente, não são as de um estudioso de formação edótica” (DAL FARRA, 1988). Assim, Dal Farra lança em 1994 a obra *Florbela Espanca, Trocando Olhares* que “reproduz o manuscrito na sua integridade” e tem “expressamente o fito de se impor ‘como um acto público de repúdio à referida publicação do empresário português’” (DAL FARRA, 1995). O trabalho de Dal Farra apresenta duas secções: na primeira, oferece a reconstituição literária e histórica de cada um dos projetos poéticos que compõem o manuscrito (*Trocando Olhares*, *Alma de Portugal*, *O Livro d'Ele* e *Minha Terra, Meu Amor*) e as antologias *Primeiros Passos* e *Primeiros Versos*; na segunda, apresenta os poemas na ordem original em que se encontram no caderno, seguidos de um comentário analítico. A edição do *Trocando Olhares*

preparada por Dal Farra combina o rigor crítico e uma extrema sensibilidade poética na elaboração do estudo introdutório e no estabelecimento dos textos que compõem o manuscrito. Este material constitui uma fonte importante de pesquisa sobre a nascente poética da escritora alentejana.

Em grande parte dos poemas do manuscrito original de Florbela, o sujeito lírico assume-se como um eu **feminino**, refletindo diversas imagens da mulher. A imagem predominante ainda é a da mulher como reflexo do papel passivo que lhe determina a tradição literária e histórica, mas a atitude subversiva em relação à condição feminina, que se mostra latente em **Livro de “Sóror Saudade”** e, principalmente, em **Charneca em Flor**, já se faz presente em alguns textos do caderno.

O primeiro projeto poético, o homônimo *Trocando Olhares*, contém poemas escritos entre maio de 1915 e abril de 1916. Os versos aí contidos revelam a comunhão entre **amor e dor**: “É só teu o meu livro; guarda-o bem;/ Nele floresce o nosso casto amor/ Nascido nesse dia em que o destino/ Uniu o teu olhar à minha dor!” (ESPANCA, 1994). A imagem da mulher que emerge dos poemas do projeto *Trocando Olhares* é de um ser marcado pela ausência de identidade, carente do “sopro divino” do homem para que possa adquirir existência real, uma vez que parece preso ao mundo dos sonhos, marcado pelo aspecto noturno e lunar que reflete a condição marginal feminina. Movida pelo princípio do prazer, que não consegue harmonizar com o princípio da realidade – privilégio masculino, a mulher debate-se num universo de exclusão de que a dor é o reflexo mais puro (Cf. DAL FARRA, 1996).

O segundo projeto intitula-se *Alma de Portugal*. Suas composições datam de fevereiro a julho de 1916. Como o próprio título sugere, os poemas são marcados por um caráter ufanista, reflexo do nacionalismo que imperava em **Portugal** (e no mundo), na época da **Primeira Guerra Mundial** (1914 – 1918). Em *Alma de Portugal*, a temática da condição feminina é ofuscada pela preocupação em exaltar a grandeza da pátria. Mas, apesar de a voz que fala nos poemas não se identificar como masculina ou feminina, “a seleção temática e o tratamento da matéria são, na maioria dos casos, e no sentido tradicional, muito femininos” (DAL FARRA, 2002). A esse respeito Dal Farra acrescenta: “Fala-se aqui da dor da mãe diante do filho que parte para a guerra, do altruísmo que mantém viva a sua fé e a sua existência, e da concepção da própria pátria como mãe” (DAL FARRA, 2002). Os versos de “Às mães de Portugal”, um dos onze poemas que Florbela seleciona para compor a antologia *Primeiros Passos*, são um claro exemplo dessa afirmação. O poema constitui uma evidente campanha em favor da participação portuguesa na Primeira Guerra. No entanto, exige heroísmo não dos combatentes, mas das mães que suportam a maior de todas as dores. Sacrifício, abnegação, discrição, eis o que se exige da mulher. Ao homem, a determinação e a glória, que não podem ser manchadas pelos lamentos femininos: “Calai as vossas

mágoas, vossas dores!/ Longe na crua guerra Vossos filhos defendem vencedores,/ A nossa linda terra!” (ESPANCA, 1994). Dessa maneira, o poema evidencia a condição marginal da mulher. Privada da glória de combatente, ela trava sozinha e silenciosamente a sua guerra particular, pois “Uma lágrima triste, agora é/ Cobardia, fraqueza!” (ESPANCA, 1994).

Já *O Livro d’Ele* é o título do terceiro projeto, também de 1916. Seus poemas apresentam-nos a figura de uma mulher que abandona a passividade e expressa o seu desejo pelo amado. Lemos aí um evidente sinal da subversão do papel social **feminino** que é desenvolvida em *Livro de “Sóror Saudade”* e *Charneca em Flor*. Essa subversão ocorre na medida em que a mulher abdica da sua condição de objeto, assumindo-se como sujeito da relação amorosa. O poema “Quem sabe?!...” (ESPANCA, 1994), que também integra a antologia *Primeiros Passos*, ilustra o que afirmamos. Desprovido de qualquer inibição, o sujeito lírico, movido pelo desejo, pela “raiva”, pelo “furor”, não hesita na contínua busca do amado: “Eu sigo-te e tu foges. É este o meu destino” (ESPANCA, 1994). A aparente submissão do eu poético converte-se na possibilidade de domínio sobre o amado. Este não pode fugir ao amor que o alcança mesmo através do sonho: “Tu foges-me, e eu sigo o teu olhar bendito;/ Por mais que fujas sempre, um sonho há de alcançar-te/ Se um sonho pode andar por todo o infinito,/ De que serve fugir se um sonho há de encontrar-te?” (ESPANCA, 1994). No jogo de sedução, o sujeito poético converte os aspectos negativos em positivos. Assim, o **sofrimento** transfigura-se em prazer: “Beber o fel amargo em luminosa taça,/ Chorar amargamente um beijo teu, divino,/ E rir olhando o vulto altivo da desgraça!” (ESPANCA, 1994) e a atitude do amado em fugir ao amor é interpretada como um sinal de que talvez ele já esteja completamente dominado por esse sentimento: “Por me fugires, sim, talvez me queiras mais!” (ESPANCA, 1994).

O outro projeto, ainda de 1916, recebe o nome de *Minha Terra, Meu Amor*. Conforme Dal Farra, ele

traz à tona uma mulher – amante, transbordante de carinho por tudo: pelo amado, pela natureza, pela história portuguesa, por si mesma. Seu afeto é uma espécie de amálgama, elemento constitutivo que une o mundo diversificado e que o expressa plasticamente. (DAL FARRA, 2002)

Na mesma linha do projeto anterior, neste também o eu feminino afirma o seu poder de sedução. Tal atitude pode ser notada no soneto intitulado “?!...”. Ofertando a própria alma nas páginas do livro, o eu feminino convida o amado (que aqui se faz leitor) a comungar as “carícias infinitas” da amante. A metáfora do livro, longe de representar distância e frieza, ilustra um sensual convite aos sentidos, como se lembrasse o **corpo** também em ofertório: o toque suave (“Se tuas mãos divinas folhearem”), o luminoso olhar “... se poisarem/ Esses teus claros olhos como espuma/ Nos meus versos d’amor ...”,

o doce beijo “... se docemente/ Tua boca os beijar, lendo-os, um dia” (ESPANCA, 1994). Rompendo o silêncio a que a moral burguesa da época condenava o desejo feminino, o poema expressa-o com especial veemência no último terceto: “Eu atirei minh’ama como um rito/ Às trevas desse livro, assim, ó louca!/ A noite atira sóis ao infinito!...” (ESPANCA, 1994).

Também do *Trocando Olhares*, nascem as antologias *Primeiros Passos* e *Primeiro Versos*, que representam uma espécie de amálgama da nascente poética florbeliana. Compostas por poemas selecionados dos projetos anteriormente mencionados ou que integram as obras futuras de Florbela, especialmente o *Livro de Mágoas*, as duas antologias mantêm-se fiéis à temática da dor em comunhão com a condição feminina. *Primeiros Passos* reúne onze poemas do manuscrito-matriz, todos de 1916. São eles: “Escreve-me!”, “O Meu Alentejo”, “Paisagem”, “Doce certeza”, “Às mães de Portugal”, “Quem sabe?”, “Humildade”, “Rústica”, “De joelhos”, “Pra frente!” e “O teu olhar”. A antologia é uma recolha que foi submetida à apreciação do escritor **Raul Proença**. Essa interlocução foi fundamental para que a jovem autora realizasse um autorreconhecimento da sua produção e definisse os novos caminhos da sua poesia. A criação e seleção dos sonetos que compõem o *Livro de Mágoas* e, provavelmente, o *Livro de “Sóror Saudade”* são resultados desse diálogo crítico que se prolongou até 1927, sendo interrompida pelo exílio do poeta republicano em virtude da sua publicação do *Primeiro panfleto contra a ditadura militar*. Na antologia *Primeiros Versos*, a interlocução é especialmente com **Américo Durão**. O diálogo com a poética do escritor, apontado pela crítica especialmente no tocante ao segundo livro da poetisa, o *Livro de “Sóror Saudade”*, já é evidente no final do manuscrito da autora. Ali consta uma série de cinco poemas reunidos sob o título geral de “Sonetos” e precedidos pela dedicatória: “Ao grande e estranho poeta A. Durão” (ESPANCA, 1994). Os sonetos são: “Desalento”, “A um livro”, “Maior Tortura”, “Cegueira Bendita” e “Noivado Estranho”. Os três primeiros integram a lista dos dezessete poemas que compõem a antologia *Primeiros Versos*, vindo a assumir a versão definitiva no *Livro de Mágoas*. Neste, “Desalento” recebe o título “A minha tragédia”. Expondo metalinguisticamente a interlocução entre as poéticas dos dois autores, os poemas chamam-nos a atenção não pelo que as aproxima, mas pelo que as distancia: “Poeta igual a mim, ai quem me dera/ Dizer o que tu dizes! Quem soubera/ Velar a minha dor desse teu manto!” (FLORBELA, 1994). Em declarada modéstia, Florbela afirma que sua poética é inferior à de Durão, devido à incapacidade que ela possui de “imprimir a seus versos uma objetividade que, em Durão, compreende a desmistificação do sofrimento enquanto atitude estética” (DAL FARRA, 1996). A impossibilidade de “velar” a “dor” é o traço distintivo entre as duas poéticas. Mas a inferioridade que Florbela assume é apenas aparente e ilusória, distinguindo-se como traço da

sua teatralidade. Neste diálogo explícito com a poética de Durão, Florbela adota a imagem da poetisa e assume a Dor como sua marca poética.

Desse modo, Luzia Noronha destaca que a partir de *Trocando Olhares*, a dor, sempre presente, começa a definir-se “como força propulsora da poética florbeliana” (NORONHA, 2001). Compreende-se, então, a afirmação de que *Trocando Olhares* é a “matriz de onde irradiam poemas para a formulação de *Livro de Mágoas* e *Livro de “Sóror Saudade”*, e cuja temática vai atravessar toda a sua produção futura” (DAL FARRA, 1996). Sejam nos poemas em que o eu feminino parece adaptado ao modelo social que lhe confere a tradição literária e histórica, sejam naqueles em que a mulher se afirma como sujeito, o princípio da dor apresenta-se como prerrogativa feminina da qual Florbela jamais abdica, convertendo-a antes em preciosa matéria poética.

Bibliografia

ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca: Trocando Olhares*, v. 1, organização de Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 1985.

ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Recensões críticas, Edição dos contos, contos e diário e da fotobiografia de Florbela Espanca por Rui Guedes, in *Colóquio/Letras*, n. 92, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 87-90.

DAL FARRA, Maria Lúcia, A primeira edição do manuscrito *Trocando olhares*, in *Cadernos de teoria e crítica literária*, n. 15 (Homenagem a Florbela Espanca), Araraquara, UNESP, 1988, pp. 93-105.

DAL FARRA, Maria Lúcia, A pré-história da poética de Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Direito de resposta 1: Sobre a edição de Florbela Espanca, *Público*, 01-7-1995, p. 11.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Florbela: um caso feminino e poético, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX-LVI.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Bibliografia de Florbela Espanca, in ESPANCA, Florbela, *Afinado desconcerto* (contos, cartas, diário), estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.

NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de, *Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001.

Clêuma de Carvalho Magalhães

TROCANDO OLHARES (PROJETO POÉTICO)

Composto pelas trinta primeiras peças contidas no manuscrito homônimo, o projeto poético *Trocando Olhares* constitui a primeira tentativa empreendida pela jovem **Florbela Espanca** de construir uma coletânea de poesia destinada à publicação. Compilados na sequência da recepção favorável de algumas composições da poetisa principiante pela diretora do suplemento feminino, **Modas & Bordados**, Madame Carvalho, os poemas que integrariam essa pretendida estreia, além das páginas desta revista, parecem ter sido estabelecidos no período entre maio de 1915 e abril de 1916, depois do qual Florbela teria enviado o manuscrito para Madame Carvalho, a fim de receber um parecer sobre o livro projetado. Finalmente, em decorrência da resposta, dessa vez decepcionante, da diretora de *Modas & Bordados* e, dada a falta de outros recursos disponíveis à jovem poetisa de 21 anos para aceder aos meios editoriais necessários, *Trocando Olhares* não virá a ser publicado durante a vida de Florbela.

O projeto poético estrutura-se em torno da imagem central do olhar do amado, que, já aludida pelo título da coletânea, será conjurada repetidas vezes ao longo dos seus poemas, ora como o reflexo de uma atitude tristemente sonhadora, evocativo do luar de **Portugal** (“O teu olhar” – ESPANCA, 1994, p. 158), ora como representante de uma força mítica capaz de dar ao céu a sua cor azul (“Os teus olhos” – ESPANCA, 1994, p. 163). Talvez mais notavelmente, esse olhar ubíquo aparece já na primeira quadra do projeto, “Dedicatória” (ESPANCA, 1994, p. 149), na qual ele está identificado como a inspiração dos poemas compilados em *Trocando Olhares*, e será invocado de novo no mesmo intuito na última peça da coletânea, o soneto, “Os meus versos” (ESPANCA, 1994, p. 183). Esta simetria cria uma moldura para o livro, que sublinha a sua coerência temática e que delinea as fronteiras do projeto poético dentro do manuscrito em que aparece, circunscrevendo o seu conteúdo num movimento circular, que retorna ao ponto de inspiração inicial ao concluir-se.

Em termos formais, os poemas de *Trocando Olhares* evidenciam as raízes da poética florbeliana na lírica de extração popular. Destaca-se, nomeadamente, a predominância do uso da quadra, forma popular abandonada por Florbela nos escritos posteriores, nos quais a poetisa elegerá o soneto como a sua expressão **poética** predileta. Encontra-se igualmente os primeiros exemplos incipientes do soneto florbeliano, todos em decassílabos, em *Trocando Olhares*, onde constituem nove das trinta peças presentes na coletânea. De longe, a forma mais presente é a quadra em redondilha maior, que, além de ser a base dos três grandes conjuntos de “As quadras dele” que

o projeto incorpora, e que encerram dezanove, dezesseis e dezessete poemetos, respectivamente, ainda aparece em mais onze poemas de *Trocando Olhares*. As composições restantes da coletânea incluem três quadras em decassílabos, uma quadra em eneassílabos e três quintilhas em redondilha maior.

Como apontado por **Maria Lúcia Dal Farra**, a combinação da presença dominante da quadra com a prática (e não prática) de certas licenças poéticas, que assinala o desconhecimento da jovem poetisa das convenções da poesia culta da sua época, posiciona o germe da poética florbeliana na tradição popular, e particularmente na das trovas orais, por sua vez herdeiras da **memória** da lírica medieval portuguesa, das cantigas d'amigo e d'amor. Dal Farra ainda sublinha que esse viés de Florbela neste início da sua atividade como poetisa resulta em uma "ingenuidade na contagem das sílabas do verso que se rege pelo puro ritmo oral" (DAL FARRA, 1994, p. 44), tendência que persiste tanto nas quadras e quintilhas, quanto nos sonetos, que também são construídos segundo um procedimento poético marcadamente popular, os quartetos sendo trabalhados essencialmente como se fossem quadras e com rimas que surgem apenas nos versos pares.

Além da dominância da quadra e das outras questões formais mencionadas acima, a influência da poesia popular está igualmente patente no idioma amoroso das peças, que está intimamente ligado à **natureza** e remete à mundividência mítico-mágica das trovas medievais. Os poemas de *Trocando Olhares* retratam um mundo natural habitado por plantas, animais, paisagens e fenômenos meteorológicos sensíveis, que reagem aos desdobramentos da relação entre o eu poético feminino e o seu amado. Como exemplos desse fenômeno, podemos citar a quintilha, "Doce milagre" (ESPANCA, 1994, p. 164), um exercício estendido em falácia patética, onde céu, aves e flores parecem compadecer-se com a poetisa na ausência do amado; o décimo poemeto do terceiro conjunto de "As quadras dele" (ESPANCA, 1994, p. 174), onde, ao ser pisada pelo amante, a "erva humilde" serve como ideal romântico para a poetisa, numa curiosa inversão dos papéis de gênero habitualmente instaurados pelas convenções da vassalagem amorosa delineadas pelas cantigas d'amor; ou ainda "Dantes..." (ESPANCA, 1994, p. 166), onde as lembranças dos passeios com o amado se povoam com elementos animados da natureza, tais como fontes murmurantes e malmequeres que "cumpriment[am] da estrada".

Efetivamente, dentro desse cenário natural, as flores ocupam um lugar de particular destaque. Algumas merecem composições inteiras que carregam o seu nome, como no caso de "Crisântemos" (ESPANCA, 1994, p. 161) e "Junquinhos" (ESPANCA, 1994, p. 170), enquanto outras surgem várias vezes ao longo do projeto, acumulando uma série de associações que resultam numa linguagem simbólica em constante desenvolvimento. O lírio, por exemplo, será

invocado por meio de uma metáfora um tanto convencional em “Num postal” (ESPANCA, 1994, p. 154) para descrever a brancura da lua, antes de aparecer por duas vezes no segundo conjunto de “As quadras dele” (ESPANCA, 1994, p. 168). Na primeira vez, a poetisa imagina os lábios do amado a espalhar “As folhas dum lírio branco”, imagem sutilmente ameaçadora na sua implicação do esfolamento do lírio, ato de destruição que contrasta com o “lindo riso franco” do amado e que pode emprestar uma dimensão inquietante à terceira quadra do conjunto, que volta para a associação lunar de “Num postal” para afirmar: “Meu coração, inundado/ Pela luz do teu olhar,/ Dorme quieto como um lírio,/ Banhado pelo luar”.

As violetas também são objeto de repetidas alusões, aparecendo na quadra dedicada a “Poetas” (ESPANCA, 1994, p. 158), a quem são atribuídas “almas de violetas, // Que são poetas também”. O mesmo tema será retomado e invertido no soneto, “O Fado” (ESPANCA, 1994, p. 171), onde esse estilo musical popular será descrito como “A canção das violetas”, que possuiriam “Almas de tristes, almas de poetas”. Nesse sentido, a violeta serve como um símbolo do ideal poético da jovem Florbela, que se revela enraizado num **imaginário de sofrimento** e exclusão, construção romântica ainda reforçada pela entrevista encenada com as violetas queixosas no segundo poemeto do segundo conjunto de “As quadras dele” (ESPANCA, 1994, p. 168).

A compreensão do ideal poético cultivado por Florbela nesse início da sua atividade é igualmente enriquecida pelas referências feitas pela poetisa em *Trocando Olhares* a **Antônio Nobre**, cujos versos são recitados pelo choroso amante em “Dantes” (ESPANCA, 1994, p. 167), e Júlio Dantas, citado diretamente por meio de dois versos que servem como epígrafe ao soneto, “Mentiras” (ESPANCA, 1994, p. 178). Esses primeiros diálogos explícitos tecidos pela poetisa entre a sua própria obra e a literatura culta pátria revelam a construção de um cânone pessoal com pendor marcadamente romântico, mas que também demonstra afinidades com o Parnasianismo, o **Simbolismo** e o **Decadentismo**.

As flores contribuem igualmente para a profusão de perfumes que permeiam as páginas de *Trocando olhares*: o “perfume perdido, // Nas folhas dum livro triste” em “Cantigas leva-as o vento...” (ESPANCA, 1994, p. 153), o “perfume do outrora” que flutua em volta das prendas do amante em “Folhas de rosa” (ESPANCA, 1994, p. 165), o “perfume estonteante” do amado, conservado nas folhas dos junquinhos no poema do mesmo nome (ESPANCA, 1994, p. 170). Como exemplificado nessas composições, ao mesmo tempo que a evocação desses perfumes anuncia a poesia de Florbela como uma lírica de sensações, também serve um propósito temático mais profundo. De fato, os aromas descritos funcionam muitas vezes como chaves mágicas da memória, que dão acesso aos sentimentos fugidos de tempos passados, agora metamorfoseados pela **saudade**.

Esse desejo de regressar no tempo reflete um ímpeto maior em *Trocando Olhares*, identificado por Dal Farra (1994, p. 37) como “uma das constantes mais significativas da poesia desta jovem Florbela: a de busca de um estado paralelo ao real”. Talvez a manifestação mais marcante dessa busca neste projeto de livro seja o sonho, foco central do primeiro soneto da coletânea, “Sonhos...” (ESPANCA, 1994, p. 155), no qual a poetisa imagina misteriosos encontros com o amado, estado de *rêverie* quebrado no último terceto, quando o eu poético acorda “com os olhos rasos d’água”. O tema do sonho estrutura igualmente a primeira série de “As quadras dele” (ESPANCA, 1994, pp. 150-152), onde, no segundo poemeto, a poetisa pede penitência pelo “pecado” de sonhar, antes de deslizar para a contemplação da morte do sonho, que encontra “Carinhosa sepultura” no coração do amado. Essa ideia da mortalidade de sonhos será repetida na décima-oitava quadra da série, que postula: “Há sonhos que ao enterrar-se,/ Levam dentro do caixão,/ Bocados da nossa alma,/ Pedacos de coração!”. Aqui é a força sentimental do sonho que se sublinha com a sugestão de que o seu desaparecimento assinala uma espécie de **morte** psíquica para o sonhador. Nesse sentido, quando, na quadra seguinte, a décima-nona e última do conjunto, formula-se o convite, “Se queres comigo sonhar,// Canta baixinho os meus versos”, constitui-se um pedido para não deixar os “sonhos cor do mar” da poetisa morrerem, que estende simultaneamente o gesto de prefácio iniciado pela “Dedicatória”.

A ligação traçada entre o sonho e a morte nesse conjunto de quadras será explorada noutra perspectiva no vigésimo-sexto poema de *Trocando Olhares*, “Cemitérios” (ESPANCA, 1994, p. 179), que começa: “Cemitério da minha terra,/ Paredes a branquejar;/ Que bom será lá dormir/ Um bom sonho sem sonhar!...”. Aqui, encontra-se, no paralelo estabelecido entre o sonho e a morte como estados desejáveis, a mesma busca de uma outra realidade, dessa vez imbuída de um toque decididamente mórbido e singularmente florbeliano. Com efeito, essa quadra, que dá voz a uma série de mulheres infelizes enterradas no cemitério, condensa grande número de temas que continuarão a ser caros a Florbela ao longo da sua carreira poética e que já começam a tomar forma nesse primeiro projeto de livro: a noite, a morte, a **dor** – com particular ênfase no sofrimento provocado pelo **amor** e as suas decepções, e a vivência feminina, experiência que será explorada com mais profundidade pelos sonetos “A Mulher I” (ESPANCA, 1994, p. 180), “A Mulher II” (ESPANCA, 1994, p. 181) e “No hospital” (ESPANCA, 1994, p. 181), que seguem a “Cemitérios”.

Semelhante conjunto de temas tipicamente florbelianos pode ser encontrado no sétimo poema de *Trocando Olhares*, “A doida” (ESPANCA, 1994, p. 157), no qual a louca referida pelo título deambula pela noite a lamentar o seu amor perdido com um canto “Que mais parece chorar”. Aqui, como em “Cemitérios”, o ambiente noturno, banhado por um luar que parece

condoer-se com o fado da mulher solitária e errante, interpreta um papel importante. De fato, a noite, que, como destacado por Carolina Terra constitui “na poesia de Florbela, um lugar mítico onde o sonho, a saudade, a busca incessante do Eu, ocorrem” (TERRA, 1994, p. 36), serve como pano de fundo para grande parte das composições da coletânea, situação que identifica o mundo noturno desde já como o cenário privilegiado da poetisa.

Surge, em oposição a esse panorama soturno e lunar, associado ao sonho e ao feminino, a luz solar do amado, cujo olhar luminoso constitui a força animadora de *Trocando Olhares*. Esse poder vivificante pode ser intuído logo na “Dedicatória” (ESPANCA, 1994, p. 149), onde o dia em que os olhares do amante e da poetisa se cruzaram é designado como o momento germinal do amor que “floresce” nas páginas do livro projetado. Por vezes, a relação entre o sol e o olhar do amado é elevado a um grau mais explícito, como no primeiro poema da terceira e última série de “As quadras dele” (ESPANCA, 1994, p. 174), onde os olhos do amado alumiam tudo que contemplam com uma “Pureza igual à dos céus”, efeito que até embeleza e enobrece o eu poético feminino, que conclui a quadra ao dizer, “Até são belos meus olhos// Porque lá poisam os teus!”.

É, porém, possível detectar questões mais complexas debaixo da superfície dessa condição iluminada, sendo que, na ausência da luz do olhar do amado, o eu poético parece afundar na escuridão. Se os olhos do amado trazem luz para as quatro últimas estrofes de “Doce milagre” (ESPANCA, 1994, p. 164) é apenas porque, como estabelecido pelas quatro primeiras, na sua ausência tudo parece triste e cinzento, situação exemplificada de forma ainda mais dramática na terceira quadra do terceiro conjunto de “As quadras dele” (ESPANCA, 1994, p. 174), na qual a poetisa encontra-se mergulhada na “scuridão mais intensa” na falta da “luz profunda e imensa” dos olhos do amado.

Desse modo, ao descrever como, privada do ponto de referência supremo do olhar do amado, a voz poética feminina confronta-se com o abismo da indiferenciação. *Trocando Olhares* oferece não apenas um testemunho da importância vital atribuída ao amor na poesia escrita pela jovem Florbela, mas também um fascinante vislumbre das hierarquias de gênero que subjazem a essas primeiras produções poéticas, estruturas que se transformarão nas obras posteriores da poetisa para refletir, nas palavras de **Natália Correia**, “a ambiguidade dramática da mulher nostálgica da sua integridade sexual mais coagida pelos contornos da idealização masculina” (CORREIA, 1982, p. 30).

Bibliografia

CORREIA, Natália, Prefácio, in ESPANCA, Florbela, *Diário do último ano*, Amadora, Bertrand, 1982, pp. 07-30.

DAL FARRA, Maria Lúcia, Estudo Introdutório, in ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994, pp. 09-144.

ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

TERRA, Carolina, Florbela Espanca. O canto do rouxinol, in DAVID, Celestino Froes (org.), *Comemorações do 1º. Centenário de Florbela Espanca – Conferências*, Évora, Grupo Pro-Évora Edições, 1994, pp. 30-41.

Robin Driver

TROVADORISMO

Na Idade Média, o termo “Provença” designava a região ao Sul da França, com frente para o Mediterrâneo. O clima ameno, a equilibrada distribuição da propriedade, o comércio florescente, propiciaram o aparecimento, nessa região, de uma sociedade próspera, favorável a uma cultura do prazer. Foi aí que os membros da aristocracia encontraram condições para exprimirem, através da poesia e da música, sentimentos requintados. A poesia perde aqui o caráter didático que a Igreja lhe havia atribuído e passa a ser utilizada como forma de alcançar o prazer estético, de exprimir sentimentos mais humanos que divinos. Sob influência da poesia provençal, alguns nobres da Península Ibérica começaram também a compor cantigas d’**amor** e cantigas satíricas (d’escárnio e maldizer). Uma vez familiarizados com a poesia amorosa de inspiração provençal, os trovadores apropriam-se das cantigas de cunho popular e submetem-nas, em maior ou menor grau, aos artifícios versificatórios da arte de trovar que praticavam então. É assim que, a par de formas puras de um e outro tipo, encontra-se formas híbridas: cantigas d’amor com refrão, por exemplo, e cantigas d’amigo em que o paralelismo tradicional se encontra diluído. Têm em comum com as cantigas d’amor o fato de a sua temática ser amorosa, mas, enquanto nestas, o sujeito poético é o homem, naquelas, é um sujeito poético **feminino** que exprime os seus sentimentos para com o “amigo” – sendo que tal não passa de uma convenção literária, visto que a autoria continua sendo a do trovador.

Florbela Espanca, por meio de seus poemas, sofre o influxo de um intenso diálogo com tal tradição lírica, especificamente com as cantigas d’amigo e d’amor, e acaba por transgredir e inverter o ponto de vista da emissão poética da primeira e, por outro lado, por adotar como feminino o ponto de vista da segunda. Ou seja: ambas as cantigas eram, na linguagem medieval, produzidas pelo trovador, por alguém do gênero masculino que, na primeira, se fazia passar por uma mulher, e que, na segunda, assumia o ponto de vista masculino. Assim, uma das estratégias que Florbela utiliza para se desvencilhar da roupagem e das ordenações sociais, implícitas nessas categorias poéticas e ganhar outros horizontes, é valer-se do papel masculino da tradição medieval, tanto de uma quanto de outra cantiga, e transformá-lo em papel, melhor dizendo, em ação definitivamente feminina. A tradição trovadoresca persistiu durante séculos na cultura popular e é desta que a poetisa a recolhe para conferir-lhe um novo sentido. Ela toma, então, a cantiga d’amigo – cuja voz, sendo feminina, não passava de um fingimento poético – e a assume como a sua própria voz. Em outras palavras, ela

transforma o que era um “fingimento” masculino em “realidade” contemporânea feminina.

As cantigas d’amigo inspiram-se na vida dos campos, tendo como cenário as flores, os rios, as fontes, as árvores, enfim, a **natureza** animada, numa atmosfera primitiva e natural. O trovador simula, portanto, ser a “amiga” quem canta (quem compõe) o poema, visto que a perspectiva que adota é a da mulher. Ele dá expressão aos sentimentos dela, que dá sinais da falta do “amigo” e busca, pela natureza, pegadas dele, entrando em entendimento com os elementos telúricos, ora perguntando por notícias do “amigo”, ora respondendo às perguntas que estes lhe fazem, ou, por vezes, encontrando com o “amigo” junto à fonte ou durante a romaria, mas cifrando, através da natureza, o sensualismo a ele endereçado. Há, portanto, uma ação do eu lírico que não é apenas um desabafo intimista, mas um sentimento de gênero feminino que, no entanto, não passa de pura convenção da dita cantiga medieval. Florbela aproveita-se desse tipo lírico, que parecia estar adormecido na **memória** cultural de seu país, e o trabalha a seu favor. A “alma” feminina, propriedade da cantiga d’amigo, retorna a tais poemas mas, desta feita, cabe à própria mulher, a sua autoria. Veja-se o poema “Triste Passeio”:

Vou pela estrada sozinha
Não me acompanha ninguém
Num atalho, em voz mansinha:
“Como está ele? Está bem?”

É a toutinegra curiosa:
Há em mim um doce enleio...
Nisto pergunta uma rosa:
“Então ele? Inda não veio?”

Sinto-me triste, doente...
E nem me deixam esquecer-lo!...
Nisto o sol impertinente:
“Sou um fio do seu cabelo...”

Ainda bem. É noitinha,
Enfim já posso pensar!
Ai, já me deixam sozinha!
De repente, oiço o luar:

“Que imensa mágoa me invade,
Que dor o meu peito sente!
Tenho uma enorme saudade
De ver o teu doce ausente!”

Volto a casa. Que tristeza!
Inda é maior minha dor...
Vem depressa. A natureza
Só fala de ti, amor! (ESPANCA, 1996 p.46).

O poema em questão se apresenta em quadras, primeiras formas poéticas utilizadas por Florbela. É uma cantiga d'amigo com todas as suas características do ambiente campestre. O amado está ausente e os elementos da natureza, por meio das metonímias, querem saber novas do amado – “Como está ele? Está bem?”. Falam, com o eu lírico, a toutinegra, a rosa, o sol, o luar. Ao retomar a cantiga d'amigo, a poetisa mantém a tradição e incorpora outros elementos, que serão cruciais para a sua futura obra. Já existe, neste momento, uma espécie de flagrante do que está por vir. Há por parte do eu lírico uma ingenuidade declarada, visto que a natureza é quem fala, ao mesmo tempo em que existe uma elaboração, porque, à medida que a natureza questiona o eu lírico, este é obrigado a pensar e a refletir sobre a ausência do amado. Mas, embora a natureza seja ingênua, o poema carrega um paradoxo. Quando o eu lírico canta – “Há em mim um doce enleio...” – aí está presente o desejo, a sedução, algo que está posto de forma a envolver e enredar o **corpo** da amada, e que quebra a imagem ingênua que vinha sendo construída e antes declarada. Já não é mais a natureza enquanto elemento que a representa e a intermedia, mas sim a própria mulher a invocar a natureza de seus instintos. As imagens que aparecem em “Triste Passeio” são expressivas no sentido de trazerem, desde o primeiro verso, o eu lírico caminhando pelo cenário – “Vou pela estrada sozinha”. A atenção já está voltada para uma mulher que se apresenta dona de si, sem nenhuma proteção masculina – “Não me acompanha ninguém”. Não se trata de um feminismo gratuito. Trata-se de uma imagem que, solitária, se vê em um mundo que não atende a suas ansiedades. Precisa desenvolver uma forma de sobreviver e de se impor em meio a uma sociedade que não quer enxergar a sua figura – ao mesmo tempo corajosa e sensual. Assim, considerando a cantiga d'amor, percebe-se que Florbela inverte a posição cultural da vassalagem amorosa e desmascara um mito social: já não é mais a mulher passiva o objeto do serviço amoroso, ao contrário, ela é ativa, ela é quem, no lugar do amado, seduz; e é ela que fala abertamente de seus desejos mais profundos. Em “Súplica II”, pode-se perceber claramente esses traços e a inversão de papéis, quando a mulher se torna, então, o agente-emissor que seduz, saindo da passividade crônica que lhe fora destinada na cantiga d'amor medieval. Ela toma a voz e o comando da ação, imperativamente, aliás: “Olha pra mim, amor, olha pra mim;/ Meus olhos andam doidos por te olhar!/ Cega-me com o brilho de teus olhos/ Que cega ando eu há muito por te amar” (ESPANCA, 1996, p. 74).

Um dos vestígios que aproximam os versos da poetisa às cantigas trovadorescas diz respeito ao olhar que o eu lírico dirige ao amado. Enquanto nas cantigas d'amor o enfoque só percebe a pureza de uma mulher imaculada, em Florbela o olhar feminino desnuda o ser amado e a si mesma, com toda a carga de **erotismo**, pois que não registra apenas o espírito, mas também o seu próprio corpo feminino, exaltando-o: “O meu colo é arminho

imaculado/ Duma brancura casta que entontece;/ Tua linda cabeça loira e bela/
Deita em meu colo, deita e adormece!” (ESPANCA, 1996, p. 74). Aqui, é tal
atração (ostentada) que entontece o amado, num doce convite ao sonho de
amor – “Deita em meu colo, deita e adormece”! Essa mulher é viva, é real. O
amado fica completamente à mercê dessa emissora ardente e desejosa:

Tenho um manto real de negras trevas
Feito de fios brilhantes d’astros belos
Pisa o manto real de negras trevas
Faz alcatifa, oh faz, de meus cabelos!

Os meus braços são brancos como o linho
Quando os cerro de leve, docemente...
Oh! Deixa-me prender-te e enlear-te
Nessa cadeia assim eternamente!... (ESPANCA, 1996, p. 74)

Também os cabelos exercem um fascínio irresistível, uma vez que se compõem em “manto real de negras trevas” que há de se transformar em esplêndido tapete, para nele o amado se deitar. Quando os braços surgem, já estão a aprisionar o amado – “Oh! Deixe-me prender-te e enlear-te/ Nessa cadeia assim eternamente”. As metáforas e as comparações vão ganhando corpo entre a vassalagem (tradição masculina da cantiga d’amor) e a estratégia de sedução (que a emissão feminina florbeliana cria quando descreve tão empenhadamente a si mesma): “Vem para mim, amor... Ai não desprezes/ A minha adoração de escrava louca!/ Só te peço que deixes exalar/ Meu último suspiro na tua boca!...” (ESPANCA, 1996 p. 75). Essa mulher, que assim procede, quer transgredir. Ao contrário do conformismo e da passividade próprios da condição feminina das cantigas d’amor – tão caros ao estereótipo cristão –, estes novos dotes femininos postos em vigor pelo poema de Florbela desmascaram um mito social: não é mais a mulher o objeto do serviço amoroso, mas sim o homem... Ao mesmo tempo em que chama a atenção para o lugar de “menos” que a sexualidade feminina representava até então.

É interessante como Florbela reencontra, nos antigos mestres, nos poetas mortos, como **Camões**, o modelo de glorificação e exaltação do ser amado. Mas, aqui, de maneira invertida. Florbela introduz a voz feminina para se autorreferir enquanto chama a atenção do homem sobre si (DAL FARRA, 2002, p. 23). As considerações de **Maria Lúcia Dal Farra** sobre essa inversão de papéis mostram que tipo de diálogo Florbela estabeleceu com a tradição cultural, pois a mulher fala de si, dos seus anseios mais profundos e da sua sensualidade, de modo a que o amado seja sutilmente capturado pelo encanto do seu verbo. Veja-se essa sutil e inesperada inversão no soneto “Blasfêmia”:

Silêncio, meu Amor, não digas nada!
Cai a noite nos longes donde vim...
Toda eu sou alma e amor, sou um jardim,
Um pátio alucinante de Granada!

Dos meus cílios a sombra enlutarada,
Quando os teus olhos descem sobre mim,
Traça trêmulas hastes de jasmim
Na palidez da face extasiada!

Sou no teu rosto a luz que o alumia,
Sou a expressão das tuas mãos de raça,
E os beijos que me dás já foram meus!

Em ti sou Glória, Altura e Poesia!
E vejo-me – milagre cheio de graça! –
Dentro de ti, em ti igual a Deus! (ESPANCA, 1996, p. 277)

O rompimento com as leis gerais, a blasfêmia, aparece logo, porque a amada em seu ato de volúpia se equipara a Deus, quando se espelha no amante, num desrespeito à divindade que o título denuncia. A comparação com Deus já seria suficiente para a moral cristã considerá-la uma “alma perdida”, mas a subversão ocorre também em relação ao conceito de alma platônica, pois em Florbela, a alma, está completamente fundida ao seu corpo. Além disso, o soneto apresenta metáforas que vão se expandindo, criando logo de início relações com o título, uma vez que toda uma atmosfera de paraíso e Jardim do Éden vai aflorando nas palavras “paraíso”, “êxtase”, “luz”, “glória”, “altura”, “milagre”. A seleção vocabular sugere imagens e características do divino. Existe nesse soneto uma voz que canta o amor, mas no início o ponto focal não é o amado, e sim, quem ama: “Toda eu sou alma e amor, sou um jardim”. Ao contrário do poeta que enaltece a amada, aqui está presente um eu lírico que desvia a atenção toda para si. As imagens contidas no verso “Sou no teu rosto a luz que o alumia” são fortes e refletem a figura da amada no amado, como um espelho. E vai além, dizendo: “E os beijos que me dás já foram meus!”. O eu lírico utiliza essas imagens e dá uma reviravolta, pois vai colocando o corpo da mulher em evidência, expressando o corpo dele através do seu – ou melhor ainda: através da junção de ambos. E é ela quem está a seduzir o homem. Apreciando a obra de Florbela encontra-se, neste aspecto, a imagem de uma mulher forte e sedutora, que vai à busca e à luta pelo seu amor, sem máscaras sociais ou convenções literárias, deixando clara a figura de alguém que não é mais recriada pelo homem, mas que consegue exprimir sua própria voz, pensar sobre si mesma e sobre o outro, contribuindo, assim, para a igualdade entre os gêneros – tão necessária em nossos dias.

Bibliografia

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida, *História social da literatura portuguesa*, São Paulo, Ática, 1994.

CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões: A obra e o homem*, 3ª. ed., Lisboa. Arcádia, 1979.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela: Um caso feminino e poético*, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela, a institucional*, in ESPANCA Florbela, *Afinado Desconcerto – contos, cartas, diário*, São Paulo, Iluminuras, 2002, pp. 11-76.

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

Iracema Goor

TURISMO LITERÁRIO (VILA VIÇOSA, ÉVORA, PORTO, MATOSINHOS)

Os fenómenos que impulsionaram o turismo e o consumo cultural são praticamente os mesmos, pelo que não se estranha que, actualmente — face à competitividade do turismo em geral e também do turismo cultural — cidades em que o turismo cresce por influência do turismo de cidades vizinhas (por exemplo, **Évora** em relação a **Lisboa**) se façam valer do seu património cultural e literário, nomeadamente a presença de **Florbela Espanca** em Évora, para diversificar e reforçar a sua oferta turística, como acontece, por exemplo, com as irmãs Brontë, em Haworth e noutras localidades de Yorkshire. Florbela Espanca nasceu em **Vila Viçosa** (1894) e faleceu na cidade de **Matosinhos** (1930), onde existe uma biblioteca municipal, uma Escola EB1 e uma Universidade Sénior com o seu nome, tendo residido em várias outras localidades portuguesas, nomeadamente **Redondo**, onde manteve temporariamente uma escola de línguas, e em Évora, onde estudou no Liceu Nacional e se casou, em 1913. Nessa cidade, Florbela morou na Rua de Avis, n.º 5 e n.º 61 (1908 — 1912), então casa do seu pai, no Largo **Luís de Camões**, n.º 39 (1913 — 1916), na Rua Cinco de Outubro, n.º 75 (a então Rua da Selaria, 1916), na Rua Diogo Cão, n.º 30 e n.º 40 (1917), na Rua João de Deus, n.º 28 (julho de 1930), trabalhou no Colégio de D.ª Salvadora Mosca, no n.º 40 da Rua Diogo Cão, a partir de outubro de 1916. Florbela publicaria seu primeiro texto no jornal *Notícias de Évora*, em 02 de julho de 1916. A autora viveu ainda em Lisboa, onde estudou na **Faculdade de Direito de Lisboa**, em **Quelfes** (Olhão), onde recuperou o seu estado de saúde, no **Porto**, onde residiu, entre 1921 — 1922, no recentemente reabilitado Forte de São João Baptista da Foz, também conhecido como Castelo de São João da Foz. Aliás, os actuais guias turísticos que contemplam o monumento referem essa residência temporária. Algumas dessas localidades reclamam actualmente a presença da autora como parte da sua história e legado cultural, nomeadamente nos *websites* das Câmaras Municipais e através de publicações e espaços museológicos.

Se Matosinhos recorda Florbela através de uma escultura (máscara), da autoria de Irene Vilar, num jardim, na confluência das ruas Tomás Ribeiro e Ló Ferreira, as cidades de Évora e de Vila Viçosa inseriram, e desejam continuar a intensificar, a presença da autora nas suas rotas do turismo literário. Em Évora há, no Jardim Público, um busto da poetisa que dedicou o poema ecrástico “À Janela de Garcia de Resende” ao monumento da cidade com o mesmo nome, localizado na Rua de S. Manços: “Janela antiga sobre a rua plana.../ Ilumina-a o luar com seu clarão.../ Dantes, a descansar de luta insana,/ Fui, talvez, flor no poético balcão...” (ESPANCA, 1996, p. 270). Florbela frequentou a Biblioteca Pública da cidade, e aí se encontra parte do seu espólio

(fotografias, pinturas, objectos pessoais, poemas manuscritos, **cartas** para o professor **Guido Battelli**), sendo, por isso, a biblioteca associada à sua figura, tal como o Café-Restaurante “Fanatismo”, cujas paredes e pratos estão decorados com excertos dos seus escritos. Em Évora, a autora terminou o seu primeiro livro-caderno, e, no poema “Évora!”, o sujeito lírico (d)escreve:

Évora! Ruas ermas sob os céus
Cor de violetas roxas ... Ruas frades
Pedindo em triste penitência a Deus
Que nos perdoe as míseras vaidades!

Tenho corrido em vão tantas cidades!
E só aqui recordo os beijos teus,
E só aqui eu sinto que são meus
Os sonhos que sonhei noutras idades!

Évora! ... O teu olhar ... o teu perfil ...
Tua boca sinuosa, um mês de Abril,
Que o coração no peito me alvoroça!

...Em cada viela o vulto dum fantasma...
E a minh'alma soturna escuta e pasma...
E sente-se passar *menina-e-moça* (ESPANCA, 1996, p. 269)

Os espaços poetizados pela autora são, assim, actualmente, paisagens literárias portuguesas a ela associadas. Aliás, existiu no início da década de 90 do século passado um roteiro Florbeliano (1994), em Évora, organizado pelo **Grupo Pro-Évora**, que colocou o busto da autora no Jardim Público e organizou, entre 19 de Novembro a 10 de Dezembro de 1994, quando do primeiro centenário de Florbela Espanca, no Museu de Évora, uma exposição bibliográfica e iconográfica sobre a autora, acompanhada por um ciclo de conferências. Todos esses espaços e efemérides foram recentemente referidos numa dissertação de Mestrado, na Universidade de Évora (NAMORA, 2017) que constrói uma rede de turismo literário para essa urbe. Se o turismo literário remete para a **natureza**, para o património e para a literatura simultaneamente, assume-se também como uma forma de preservar a **memória** de Florbela Espanca e traços da sua personalidade — a escritora, a mulher, a amante, a feminista, a irmã e a filha —, entre tantas outras dimensões. No caso de Vila Viçosa, local de nascimento da poetisa e destino turístico menos visitado do que Évora, essa dimensão biográfica, histórica e “topográfica” é mais acentuada por parte dos residentes, das autarquias locais e dos agentes turísticos. Aliás, existe, em Vila Viçosa, um busto da autora, no jardim junto ao castelo, havendo manifestações populares para que um dos edifícios em que Espanca viveu seja transformado em museu. A casa onde a poetisa nasceu já não existe, pois a Rua do Angerino, próxima do Castelo, foi arrasada, em 1939 —1944, para dar lugar à Avenida

Duques de Bragança. No entanto, em 2013, o município ergueu, no local, um memorial em mármore, em forma de pórtico. Se existem várias homenagens em Vila Viçosa, a verdade é que a casa do número 59, na Rua Florbela Espanca (antiga Rua da Corredoura), onde a autora morou, esteve ao abandono vários anos, pois o imóvel pertence a vários herdeiros que não chegam a qualquer consenso. Existe um outro imóvel devoluto, na Rua Dr. Gomes Jardim (antiga Rua de Três), onde a família da escritora morou, onde possivelmente ela se terá casado com **Alberto de Jesus Silva Moutinho** (1913), e onde o seu pai, **João Maria Espanca**, residiu até a falecer, em 1954. Muitos calipolenses ainda se recordam de o ver sentado, na porta da rua, ou seja, faz parte da memória e da história locais.

No posto de Turismo da cidade permaneceram inúmeras peças de espólio da poetisa, nomeadamente fotografias, algumas da autoria de Bonfilho Faria, seu amigo, telas da autoria de João Maria Espanca, seu pai, objectos pessoais do quotidiano, postais escritos e manuscritos. O antropólogo Tiago Salgueiro está a proceder ao levantamento dos mais variados objetos integrados em coleções particulares (nomeadamente do **Grupo Amigos de Vila Viçosa**, criado em 1935) relacionados com Florbela e com a sua família, trabalho que poderá vir a servir de base para um projecto museológico. Já no edifício dos Paços do Concelho da urbe, encontram-se também alguns quadros da autoria de João Maria Espanca, entre os quais um retrato da sua filha. Relevante para esse projecto será também quer o acervo documental da Biblioteca Florbela Espanca, que foi fundada em 1949, mas que se encontra inactiva, quer a actividade da Fundação da Casa de Bragança, que promove os Encontros Florbelianos e adquiriu dois manuscritos inéditos da autora, publicados em 2017. Os restos mortais de Florbela jazem, desde 17 de maio de 1964, no cemitério da sua terra natal. Ambas as cidades alentejanas são visitadas por investigadores e admiradores da autora, por motivos diferentes, quer seja para consultar **espólios**, quer seja para recolher dados biográficos e conhecer espaços associados à vida e obra de Florbela. Se a escrita de Espanca não alterou a história dessas urbes, é óbvio que enriquece a oferta ao nível do turismo literário e cultural, bem como a história de espaços e “locais de memória”. Por outro lado, esses espaços e paisagens de interesse literário e o turismo cultural ajudam a perdurar e a mi(s)tificar a figura de Florbela Espanca e a memória colectiva e individual que dela guardamos e associamos a esses mesmos locais, que se tornam também mais imaginários, ou imaginados, tal como acontece através de filmes como *Florbela* (2012), de Vicente Alves do Ó, que retrata um período específico da vida da poetisa, ou de canções como “Perdidamente” (1987), dos Trovante.

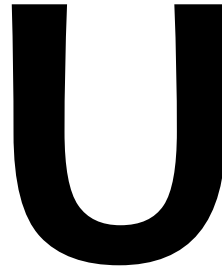
Bibliografia

ESPANCA, Florbela, *Poemas*, São Paulo, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

NAMORA, Patrícia José Jesus, *Turismo, Cultura e Literatura*, Dissertação, Évora, Universidade de Évora, 2017.

SALGUEIRO, Tiago, Florbela Espanca: Um Nome Esquecido em Vila Viçosa, in *Tribuna Alentejo*, pt, 10-04-2018, disponível online: <<https://www.tribunaalentejo.pt/artigos/florbela-espanca-um-nome-esquecido-em-vila-vicosa>> , acesso 01 abr. 2019.

Rogério Miguel Puga



ULTRARROMANTISMO

O Ultrarromantismo pode ser considerado uma modalidade existente na série romântica, plasmando-se nos mais diversos gêneros, subgêneros e formas poéticas e em prosa com seus núcleos temáticos, *topoi* e procedimentos estilísticos voltados para a inconciliação peremptória entre o eu e a realidade, sua vertente mais pessimista.

Em termos cronológicos, os primeiros artefatos líricos em que este modo se presentifica surgem, *pari passu*, à poesia de cemitério (*graveyard poetry*) do pré-romantismo inglês, ou seja, na passagem da primeira para a segunda metade do século XVIII (embora o modo ultrarromântico e a *graveyard poetry* tenham características melancólicas distintas), e, na prosa, em novelas epistolares a exemplo de *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), de J. W. von Goethe (1749 – 1832), bastante influenciada por obras rousseauianas anteriores já marcadas por um egotismo desbordante e uma melancolia disfórica inconciliadora. Na França, o modo ultrarromântico será chamado de *mal du siècle* e enformará outras obras pessimistas que culminarão no extenso romance epistolar *Obermann* (1804), de Étienne Pivert de Senancour (1770 – 1846). Por sua vez, na Inglaterra, Lord Byron (1788 – 1824) operará uma mutação neste modo, inserindo o elemento erótico e aventureiro, embora perpassado pelo desencantamento do mundo entrevisto em sua retórica poética esplenálgica.

Em **Portugal**, as experimentações poéticas ultrarromânticas são mais tardias, se comparadas às fontes inglesas, alemãs e francesas, mas se evidenciam por estratégias lírico-narrativas consolidadas e já trabalhadas de forma autoconsciente. Não à toa, haverá um jornal considerado ultrarromântico, *O Trovador*, no qual o(a)s jovens poetas coimbrões da época buscarão iniciar-se nas lides poéticas através de uma escrita influenciada pelas tintas da melancolia nos mais diversos graus e acepções. Moisés (2005, pp. 142-143) nos oferece uma breve sùmula de alguns de seus principais cultores: os poetas ultrarromânticos reuniram-se em três grupos principais: o dos medievalistas, à roda de 1838, e de que fez parte Gonçalves Dias; o do jornal literário *O Trovador* (1844) e o do *Novo Trovador* (1851). Do primeiro grupo fazem parte José Freire de Serpa Pimentel (1814 – 1870), Autor de *Solais* (1839), e Inácio Pizzarro de Morais Sarmento (1807 – 1870), autor do *Romanceiro* (1841). O segundo grupo é liderado por João de Lemos de Seixas Castelo Branco (1819 – 1890), Autor do *Cancioneiro* (3 vols., 1858 – 1859, 1866), *Canções da Tarde* (1875), de que ressalta uma composição que o tornou famoso no tempo (“Lua de Londres”), e da prosa contida em *Serões de Aldeia* (1876). Demais membros do grupo: Luís Augusto Palmeirim (1825 – 1893), Autor de *Poesias* (1851) e obras em prosa, Antônio Xavier Rodrigues Cordeiro (1819 – 1900), Augusto José Gonçalves Lima (1823 – 1867), Antônio Maria do Couto Monteiro (1821 – 1896), Francisco de Castro Freire (1811 – 1881), Antônio de Serpa Pimentel (1825 – 1900) e outros. O grupo do *Novo Trovador* é chefiado por Soares de Passos, o mais inspirado poeta de sua geração. Outros membros: Alexandre José da Silva Braga (1829 – 1895), Autor de *Vozes de Alma* (1849, 2ª ed., 1857), Joaquim Simões da Silva Ferraz (1834 – 1875), Autor de *Harmonias da Natureza* (1852) e *Cantos e Lamentos* (1857) e Aire de Gouveia. Podem ainda ser incluídos entre os ultrarromânticos: Maria de Felicidade do Couto Browne (1797 – 1861), Autora da *Coruja Trovadora* (sem data nem local de impressão, talvez da década de 1840), cujo título se alterou nas edições seguintes conforme a Poetisa lhe ia acrescentando novos poemas: *Sóror Dolores* (1849) e *Virações da Madrugada* (1854); e Bulhão Pato, mais rigorosamente situável no terceiro momento do Romantismo, razão pela qual deixamos de circunstanciá-lo aqui.

Boa parte – se não a maior – desses Autores e Autoras trabalha o modo ultrarromântico numa faceta byroniana, entremesclando o vazio existencial aos amores fanados e esperanças goradas, embora pressentidos e buscados (algo praticamente impossível no modo ultrarromântico seminal, que é, como afirmado, inconciliador e pessimista). Uma mistura de tendências e modalidades românticas distintas (melancolia *graveyard poetry*, *spleen* byroniano, modo ultrarromântico, sentimentalismo, medievalismo, gótico etc.) se fará presente na quase totalidade dos escritos desses poetas. Em todo caso, é óbvio que se podem encontrar diversos poemas em que um efetivo

modo ultrarromântico vem à luz, a exemplo, muito resumidamente, de “Desalento”, de *Poesias* (1855), de Antônio Augusto Soares de Passos (1826-1860), e “O suicídio”, de *Poesias* (1851), de Luís Augusto Palmeirim (1825-1893).

Por sua vez, na poliédrica poesia de **Florbela Espanca** (1894 – 1930) é possível encontrar muitos dos elementos elencados acima, ou seja, sobrevivências temáticas e expressivas/formais ora românticas (idealistas, sentimentalistas, medievalistas, nacionalistas, retorno aos ritmos das baladas românticas e redondilhas trovadorescas etc.), ora ultrarromânticas (pessimismo, inconciliação peremptória entre o eu e a realidade, *topoi* ligados ao vazio e às aporias existenciais repercutidos na monotonia de ritmos e circunlóquios, tautologias em relação ao motivo do nada etc.).

Já em **Trocando Olhares**, com poemas escritos entre 1915 e 1917, é possível ver como Florbela consegue repercutir e amalgamar elementos românticos e ultrarromânticos em artefatos líricos como “As quadras dele (I)”, no qual a cravelha amorosa das cantigas de amigo é ressemantizada num novo jogo de idealismo amoroso bastante confessional, em discurso direto, embora surjam continuamente versos cujas imagens ultrarromânticas descaracterizam e até corrompem esse mesmo **imaginário**, a exemplo destes: “Coveiros, só o corpo é novo, / Que há poucos anos nasceu; / Fazei-me depressa a cova / Que a minha alma morreu” (ESPANCA, 1996, p. 07).

Mas se se focar especificamente a presença do modo ultrarromântico da série romântica na **poética** florbeliana, o estudioso encontrará em seu **Livro de Mágoas**, de 1919, um importante substrato para observar e compreender como o Ultrarromantismo em Portugal avançou até as primeiras décadas do novo século (XX), numa dicção feminina pessimista que tem em Maria do Couto Browne (1797 – 1861) e nas flores funéreas de sua *Sóror Dolores* (1849) uma de suas fontes. Poemas florbelianos como “Lágrimas Ocultas”, “Dizeres Íntimos”, “Neurastenia”, “Angústia” e muitos outros podem ser considerados como dos mais belos e profundos já efetivados pelo discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico.

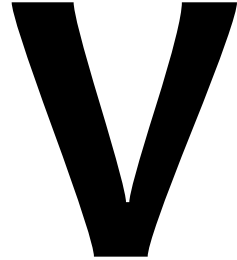
Bibliografia

ESPANCA, Florbela, Poemas, estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

MOISÉS, Massaud, *A literatura portuguesa*, 33. ed., São Paulo, Cultrix, 2005.

SENA, André de, *Visões do ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico*, Recife, Edufpe, 2011.

André de Sena



VEIGA, TERESA

Teresa Veiga (1945) é discreta autora de seis coletâneas de novelas e **contos** e um romance entre 1980 e 2015. Publica em 1990 seu segundo livro, *O Último Amante*, que reúne as novelas “Minha vida com Bela” e a que dá título ao livro (em 2017 é publicada uma nova edição de *O Último Amante*, pela Tinta da China, em que são acrescentadas mais duas novelas, a saber, “Antes da revolução” e “Canção do lagarto preto”). “Minha vida com Bela” focaliza o período da vida da protagonista, uma mulher solteira que vive em **Lisboa**, e que, depois da **morte** do pai e posteriormente do irmão, se vê finalmente livre e com bens próprios. Passa então a frequentar saraus onde toma conhecimento da poesia de **Florbela Espanca**, declamada com dramaticidade por uma *diseuse*. A sua surpresa ante a força e a beleza do poema dito leva a que os presentes falem sobre a vida livre da poetisa: “Julgo que fiquei a saber naquela noite tudo o que era possível inventar-se de Florbela em matéria de mexericos e escândalos sexuais” (VEIGA, 1990, p. 18). Comprados os dois livros de sonetos já publicados até então, torna-se leitora contumaz e fervorosa da obra de Florbela Espanca, que contrasta com a de Emily Dickinson, escritora de sua predileção, ao lado de Emily Brontë. A partir de então, com perseverança e minúcia, concebe e realiza o plano de ter a Poetisa como hóspede durante algumas semanas em uma quinta que adquire na serra de Monchique. Em 1928, depois de uma troca de **cartas**, as duas mulheres

finalmente se encontram em **Évora** numa manhã de inverno de denso nevoeiro, em que se perdem por alguns instantes. Fragilizada física e emocionalmente por causa da morte de **Apeles**, acontecida no ano anterior, Florbela vê com simpatia o convite a ser aceito eventualmente, o que acontecerá em setembro. A protagonista, também ela escritora de contos e crônicas que publica em jornais e revistas, acredita que um calmo ambiente serrano seria propício para a criatividade de ambas, tal como tinha sido para as duas Emílies, suas referências de inspiração literária. Uma vez lá instaladas hóspede e hospedeira, mais as fantasmáticas Emílies, os dias nem sempre correm como o imaginado:

Florbela só por curtos períodos correspondeu à imagem que eu formara dela, uma mulher ardente e sensível ao apelo da terra, orgulhosa demais para se afogar em mágoas e preferindo às estusias solitárias a vida feita instinto, febre e emoção. (...) E, no entanto, atendendo ao seu estado geral de saúde (...) acredito que o tempo em que partilhou comigo as delícias e as agruras da rusticidade foi uma época de relativo equilíbrio e mediana felicidade antes dos últimos e desencantados anos da sua vida. (VEIGA, 1990, p. 38)

Enquanto a anfitriã, Dickinson e Brontë cumpriam as tarefas domésticas, a Florbela era concedido, com compreensão e desprendimento, que se poupasse para a criação poética. Todavia, a harmonia doméstica é quebrada pela aparição masculina e máscula do advogado cujos serviços são necessários para pôr fim ao contrato com um meeiro maldizente. Desnecessário dizer que sua presença vigorosa, sedutora de início, encanta igualmente as duas mulheres. Excedendo obrigações profissionais, o causídico começa, porém, a encontrar-se secretamente com Florbela, que ocupa cômodos fora da casa, numa espécie de pavilhão batizado de Villa Flor em função de uma placa azulejada que a hospedeira descobre entre escombros e que encanta a hóspede. A revelação do segredo desconcerta a harmonia até então existente. Evidencia-se o contraste entre o grupo das “vestais”, de que fazem parte a Dickinson, a Brontë e a dona da quinta, e Florbela, de carne, osso, desejo. A temporada ainda dura uns dias, mas a amiga e admiradora, enciumada, deslinda os equívocos da personalidade do advogado: tinha se separado da mulher, moça rica de Alter do Chão, e levado com ele dinheiro para se instalar em Portimão. Confrontado pela protagonista, reage com franca rudeza:

– Olhe-se no espelho e veja como é: uma solteirona, uma virgem ressequida, uma recalçada que gosta de mulheres, a espiar os passos de Florbela, a cheirar-lhe os lençóis enquanto espera a oportunidade de cair neles, a querer convencê-la a levar uma vida de freira laica, sem perceber que está a esterilizá-la, a substituir por gaze e algodão em rama o que nela são carne, sangue, nervos, coisa que você nunca precisou de ter para fornicar com fantasmas de papel impresso. (VEIGA, 1990, p. 67)

No dia seguinte Florbela “estava de cama e intratável” e passados uns dias tinha sintomas de uma gripe, “resultado das longas noites de espera em Villa Flor, que se convertera na sua pousada nocturna.” (VEIGA, 1990, p. 68). Como já estavam em novembro, a ideia de deixar Monchique não encontrou resistência e de lá se foram num dia chuvoso e melancólico. A protagonista recebe ainda duas curtas missivas nos sucessivos aniversários. “Tudo somado, pode parecer pouco, mas resume o melhor da minha vida.”

Os anos 80 do século passado, no que diz respeito a Florbela Espanca, começam com a recepção da biografia escrita por **Agustina Bessa-Luís**, publicada em 1979, que alcança várias tiragens; em 1982, no romance *O Cavaleiro Cego*, de **Amadeu Lopes Sabino**, uma Florbela recriada (ao lado das recriações de Álvaro de Campos e Teixeira Gomes) tem sua aparição numa imaginária colónia portuguesa nas Caraíbas; em 1985 acontece a publicação das controversas *Fotobiografia* e edição das *Obras Completas*, ambas organizadas por **Rui Guedes**, assim como há edições prefaciadas por **Natália Correia**, Agustina Bessa-Luís e **Yvette K. Centeno**. Desnecessário lembrar que desde 1950 a Bertrand publica sucessivas edições dos *Sonetos*, como estudo crítico de **José Régio**. É neste contexto que surge a novela de Teresa Veiga. Exímia narradora homodiegética, a autora tira todos os proveitos do recurso à primeira pessoa do singular, a saber, a limitação do ponto de vista, alguma ironia, fino humor e implacável visão de mundo. A personagem narradora não se poupa nem a seus leitores. A novela de Teresa Veiga é uma narrativa “concentrada”, em que a ação se desenrola num ritmo rápido, num tempo linear. Nesse quadro, Florbela é uma personagem secundária. A ação narrada é a das sucessivas etapas, com interrupções indesejáveis e/ou inesperadas, até que se consuma o desejo erótico-literário do encontro da protagonista com Florbela, numa suspensão temporária da vida cotidiana da poetisa, que, no entanto, aceita a corte da admiradora e anfitriã. A construção da personagem de Florbela não se afasta dos retratos que, com maior ou menor conseguimento, constam dos textos biográficos e das fotografias reunidas na *Fotobiografia*, muitas delas da autoria do pai, **João Espanca**, fotógrafo entre outras atividades. E não há como não referir o estudo de José Régio, que mesmo se fixando nos sonetos, desenha ao fundo uma figura de mulher narcísica, insatisfeita/insaciável, donjuanesca, com traços de “hermafroditismo psicológico”. Por isso tudo, é uma Florbela muito convincente e sem afetação, numa narrativa em que se pode chegar a pensar que tudo acontece na cabeça da narradora, mulher que cultiva a introversão e o isolamento consolado por leituras de textos escritos por mulheres em condições de vida análogas à sua.

Bibliografia

AMARAL, Ana Luísa. Teresa Veiga, *O último amante*, in *Colóquio/Letras*, n. 120, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp. 217-218.

VALA, João Pedro, O genial jogo das escondidas de Teresa Veiga, Lisboa, in *Observador*, 09-2-2017, disponível em <<https://observador.pt/2017/02/09/o-genial-jogo-das-escondidas-de-teresa-veiga/>>, acesso em 04 ago. 2019.

SANTOS, Mário, O conto contínuo, Lisboa, in *Ípsilon*, 07-3-2017, disponível em <<https://www.publico.pt/2017/03/07/culturaipsilon/critica/o-conto-continuo-1763448>>, acesso em 04 ago. 2019.

LOPES, Hugo Filipe, “O último amante” pode ser o primeiro amor, disponível em <<https://www.ruadebaixo.com/o-ultimo-amante-teresa-veiga-tinta-da-china-20-03-2017.html>>, acesso em 04 ago. 2019.

RODRIGUES, Cris, *O último amante*, Teresa Veiga, disponível em <<https://deusmelivro.com/mil-folhas/o-ultimo-amante-teresa-veiga-26-10-2017/#.XUbsPZNK1s>>, acesso em 04 ago. 2019.

VEIGA, Teresa, Minha vida com Bela, in VEIGA, Teresa, *O último amante*, Lisboa, Livros Cotovia, 1990, pp. 09-71.

VEIGA, Teresa, Minha vida com Bela, in VEIGA, Teresa, *O último amante*, Lisboa, Tinta da China, 2017, pp. 09-73.

Anamaria Filizola

VERLAINE, PAUL

Paul Marie Verlaine, um dos maiores poetas franceses de meados do século XIX, nasceu em Metz, França, no dia 30 de março de 1844 e faleceu com 51 anos no dia 08 de janeiro de 1896, em Paris. A **melancolia** e o lirismo de sua obra influenciaram fortemente o **Simbolismo**, dando novos rumos à poesia na França. Homem de vida errante, enquanto funcionário de uma prefeitura, é considerado relapso e pouco assíduo. É justamente nessa altura que ele conhece a poesia e se torna o criador de uma nova poética, nos dizeres de Mallarmé (*apud* BIET, 1981, p. 440) que reconhece ser Verlaine “la naissance d’un metal vierge et neuf” quando se depara com *Les poèmes saturniens*, publicados em 1867 e esquecidos por muito tempo.

É sabido que o Simbolismo francês não seguiu uma só vertente e a poesia de Verlaine caminha para o mais profundo do seu “eu”, ignorando temas universais, destacando uma musicalidade própria e forte. A maneira de compor seus poemas revela as influências de outras escolas. Assim, se o Romantismo se mostra presente, é o Simbolismo que, por sua vez, marcará sua maneira de compor.

De sua produção, pode-se destacar: *Poèmes saturniens* (1866), *Les Amies* (1867), *Fêtes galantes* (1869), *La Bonne chanson* (1870), *Romances sans paroles* (1874), *Art Poétique* (1874), *Chansons pour elle* (1891), *Bibliosonnets* (1913), e em prosa: *Les Poètes maudits* (1884), *Louise Leclercq* (1886), *Les Mémoires d’un veuf* (1886).

A influência exercida por Verlaine ultrapassou os limites territoriais da França, chegando a **Portugal**, país cujo Simbolismo ecoou de forma muito particular, e tocou poetas como **Florbela Espanca**.

“E não se quer pensar!... E o pensamento/ Sempre a morder-nos bem, dentro de nós...” (ESPANCA, 1996, p. 146). Esse verso, do poema “Angústia”, pode, de uma maneira ampla, definir Florbela Espanca e sua obra. Florbela nasceu em 08 de dezembro de 1894 em **Vila Viçosa** e faleceu em 08 de dezembro de 1930, em **Matosinhos**; foram 36 anos de uma vida intensa, inquietante e angustiada que a poetisa soube transformar em poesia da mais alta qualidade.

Destemida, na obra e na vida, foi uma das primeiras mulheres a ingressar no Liceu Nacional de **Évora**, e vem daí o seu contato com os clássicos franceses. Para Fabio Mario da Silva (2021), três grandes nomes da literatura tiveram forte influência sobre Florbela: **Eugénio de Castro**, **António Nobre** e Paul Verlaine. Destes três poetas, Verlaine será o único que acompanhará a poetisa desde as primeiras até as últimas publicações: “(...) o escritor da segunda epígrafe [Verlaine] do *Livro de Mágoas* é extremamente importante

para o desenvolvimento da escrita da jovem poetisa, esse autor será cultuado pelo resto da vida da autora” (SILVA, 2021, p. 13). Os versos do poeta francês utilizado por Florbela como epígrafe é uma estrofe do poema “XVII”, da obra *La Bonne Chanson*: “Isolés dans l’amour ainsi/ Qu’em um bois noir,/ Nos deux coeurs, exalant leur tendresse passable,/ Seront deux rossignols que/ Chantent dans le soir” (VERLAINE, 2019).

Desse poema, Florbela se inspira nos rouxinóis, captando a essência da **dor** e da melancolia que o eu poemático sente a partir do canto noturno dessas aves, transformando essa canção em choro e gemido no poema “Alma perdida”: “Toda essa noite o rouxinol chorou,/ Gemeu, rezou, gritou perdidamente!” (ESPANCA, 1996, p. 151). Outra referência explícita a Verlaine encontra-se em “A voz da Tília”, de *Charneca em Flor*:

Diz-me a Tília a cantar: “Eu sou sincera,
Eu sou isto que vês; o sonho, a graça,
Deu ao meu corpo, o vento, quando passa,
Este ar escultural de *bayadera*...

E de manhã o sol é uma cratera,
Uma serpente d’oiro que me me enlaça...
Trago nas mãos da primavera...
E é para mim que em noites de desgraça

Toca o vento Mozart, triste e solene,
E à minha alma vibrante, posta a nu,
Diz a chuva sonetos de Verlaine...”

E, ao ver-me triste, a tília murmurou:
“já fui um dia poeta como tu...
Ainda hás de ser Tília como eu sou...” (ESPANCA, 1996, p. 242)

Nesse poema, a tília é personificada, ela fala ao eu poético como suas formas delicadas e ao mesmo tempo fortes, são forjadas pelo vento, esse escultor que a tudo invade, sem pedir licença. A tília pode ser comparada à alma feminina que, embora tenha suas graças e formas finas e delicadas, traz dentro de si a força, que vem sendo mantida de geração a geração numa relação de ancestralidade. A madeira clara da tília é transformada pela mão do homem em teclas para o piano de onde são tiradas as mais doces melodias. Aliás, Isabel Lousada (2018) já percebera o teor pantefista desse poema florbiliano que vem dialogar com os aspectos decadentes e simbolistas.

Quando, nos versos citados, a chuva diz sonetos de Verlaine, o soneto que o eu lírico se refere é “Il pleure dans mon coeur”. Nele, o sujeito lírico segue por um caminho de tristezas, porém, há musicalidade e incertezas quando ele se questiona todo o tempo, impessoaliza o choro, não se sabendo

quem sofre. Assim, evidencia-se que da mesma forma que chove sobre a cidade, imunda-se o seu coração:

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui penetre mon coeur?

Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie,
Ô le chant de la pluie! (VERLAINE, 2019)

Como menciona Silva, Florbela, para além dos temas relacionados ao Simbolismo, tem por meio de Verlaine um diálogo com a tradição, no sentido de afirmação enquanto escritora, ao utilizar imagens presentes na poesia do poeta francês,

mas cria a sua identidade poética, afastando-se dele no sentido de procurar o seu próprio estilo, o que pode ser percebido, por exemplo, em como a autora, em seus versos, ressignifica a imagem do rouxinol, dialogando com essa metáfora do imaginário romântico e idealista daquele escritor francês, mas com seu próprio estilo. (SILVA, 2021)

A relação dos escritores é tão evidente, ou pelo menos essa forte admiração de Florbela pelo poeta francês, que no espólio da poetisa, na Biblioteca Nacional de Portugal, encontram-se três sonetos de Verlaine, transcritos por Florbela, intitulados “Lassitude”, “Mon Rêve Familier”, contidos em *Poèmes Saturniens*, e “N'est-ce Pas? En Dépit des Sots et des Méchants”, publicado em *La Bonne Chanson*. Esse documento encontra-se deteriorado e tem escrito no seu centro *Livro de Mágoas*.

Florbela assim chega a Verlaine também por meio do seu poeta de eleição, António Nobre, que o cita diretamente nos seus escritos. Há então um processo de interlocução simbolista através de alguns conceitos fundamentais: a música (como aspecto reflexivo e estrutural), a sugestão e a inexactidão. Como se sabe, através dos estudos de Anna Balakian, o Simbolismo é um movimento considerado com laivos românticos e essa caracterização estética abre espaço para a modernidade que há de surgir. Contudo, há outros autores importantes, que surgiram antes de Verlaine, e que são fulcrais para se entender o Decadentismo-Simbolismo, refiro-me a Charles Baudelaire e Théophile Gautier, e a relação da obra de Florbela com esses últimos autores ainda não foi explorada pela Crítica. Assim, encontra-se em consonância com as características da obra de Florbela, com todos esses autores que a antecedem, os seguintes elementos: o ritmo, as figuras de linguagem, a imagem e a realidade subjetiva. Por fim, vale frisar que uma das figuras presentes nos versos dos poetas simbolistas, e que vamos encontrar

seguidamente em Verlaine, Nobre e Florbela (observe-se o poema "Torre de Névoa") são as torres, onde os eus poéticos se refugiam, uma vez que se mostram incapazes de se relacionarem com outros sujeitos. Assim, os poetas se isolam e se colocam num plano superior, a torre, que no caso de Florbela é feita de "fumo", "névoas", "luar", "orgulho" e "desdém". Essa aproximação verlainiana com a poetisa é possível também devido a carga lírico-musical, assim, muitos versos da autora se transformaram em canções famosas tanto no Brasil quanto em Portugal, porque, como diz Verlaine, para se fazer versos simbolistas é preciso "de la musique avant toute chose".

Bibliografia

- BALAKIAN, Anna, *O Simbolismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- BIET, Christian, *Verlaine: XIX^e Siècle*, Editions Magnard, Paris, 1981.
- ESPANCA, Florbela, *Trocando Olhares*, organização, preparação do texto, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, Eliana Barros, Ana Luísa Vilela, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Livro de "Sóror Saudade"*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Derivaldo dos Santos, António Cândido Franco, Lisboa, Editorial Estampa, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Charneca em Flor*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Renata Bomfim e Nuno Júdice, Lisboa, Editorial Estampa, 2013.
- LOUSADA, Isabel, A voz da tília, in NUNES, Isabel, *Florbela Espanca na pintura de Isabel Nunes*, Lisboa, Caleidoscópio, 2018, pp. 17-27.
- SILVA, Fabio Mario da, Florbela leitora de Verlaine: Releitura do *Livro de Mágoas* 100 anos após a sua publicação, in DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; FINA, Rosa (Orgs.), *100 do Livro de Mágoas: Releitura da obra de Florbela Espanca*, Arc ed./ Sol Negro, Natal, 2021.
- VERLAINE, Paul, *OEuvres Complètes*, Arvensa Editions, Paris, 2019.

Raquel Terezinha Rodrigues

VERONAL

Florbela Espanca foi encontrada morta no dia de seu aniversário, na passagem de 07 para 08 de dezembro de 1930, após ingerir uma quantidade não revelada de comprimidos contidos em dois frascos de Veronal. O Veronal (barbiturato de dietila, dietilmalonilurea, ácido dietilbarbitúrico) era considerado um sonífero extremamente forte, com efeitos hipnóticos e sedativos, comercializado no começo do século XX. Esta substância foi descoberta pelos nobelados Emil Fischer e Joseph Von Mering. A ingestão do barbiturato causava dependência eficaz e sua overdose podia, facilmente, provocar a **morte**, não sendo, pois, recomendado para doentes pulmonares ou cardíacos. Florbela passou a usá-lo em 1927, depois de uma série de complicações nervosas que atravessara, desde casamentos mal-fadados, o luto pela morte do seu irmão, **Apeles Espanca**, bem como também pela ocorrência do segundo aborto involuntário em 1923. Tivera, antes, outro aborto involuntário em 1918. Conforme confirma **Maria Lúcia Dal Farra**,

depois do suicídio do irmão, em 1927, [Florbela Espanca] passou a usar “Veronal” para dormir – tranquilizante receitado pelo próprio marido que, aliás, era médico – porque entrara em profunda depressão. Aliás, é da overdose desse barbitúrico que ela se servirá para matar-se. (DAL FARRA, 2012, p. 19)

Em **cartas**, a poetisa afirma que o médico constatara uma doença nos pulmões e narra a **Guido Battelli**, em epístola datada de 05 de julho de 1930, o seu estado de saúde, físico e psíquico, e a necessidade do uso do Veronal:

Estou magra como um junco, sem forças, neurastenizada e insuportável. Tenho corrido em vão todos os médicos, feito radiografias de tudo quanto é possível radiografar-se, análises de tudo quanto é possível analisar-se e... ninguém sabe o que me mata a pouco e pouco. A alma, talvez; a eterna história da lâmina corroendo a bainha. Passo a maior parte da vida na cama ou na *chaise-longue* da minha salinha de estar, onde tenho os meus livros, as minhas flores e o meu cão: a cela de “Sóror Saudade”. Sou uma inválida, uma exilada da vida. O que mais me tortura são as teimosas insônias em série de quatro noites, só consigo dormir de “Veronal” ou qualquer outra droga parecida. (ESPANCA, 1985, pp. 143-144)

Acredita-se que a associação deste medicamento barbitúrico, aliado aos cigarros que frequentemente a poetisa fumava, bem como ao problema pulmonar, contribuíram para o seu emagrecimento e para a sua morte, possivelmente provocada por uma dose excessiva deste medicamento, em ato suicida. Neste sentindo, **Aurora Jardim** afirma que Florbela lhe disse em **Matosinhos**: “– Olhe, está aqui o veneno que, para sempre, me há-de adormecer” (1944, p. 42). No entanto, “muito se discutiu se a morte de Florbela foi suicídio ou aquele edema pulmonar que lhe valeu um enterro

cristão e algumas dúvidas da vizinhança. A declaração de óbito foi feita por um certo Manuel Alves de Sousa, carpinteiro (BESSA-LUÍS, 1984, p. 158). Nesta esteira, conforme relembra Jonas Leite, **António Freire**, em *O Destino em Florbela Espanca* (1977) tenta retirar o peso do estigma do **suicídio**, na tentativa de sintonizar a escritora a um idela cristão: “Na sua argumentação, põe em xeque a tese de suicídio, em virtude da toxicidade do Veronal e do estado físico debilitado de Florbela, induzindo, portanto, uma noção de tragédia, mais adensadamente do que a de uma morte premeditada” (LEITE, 2018, p. 111), fato refutado por Dal Farra, pois, para a pesquisadora, a morte da poetisa “não inclui nem culpa nem perdão. É a mais telúrica possível, como a reencontramos na sua obra, desprendida e ausente da sombra de qualquer consciência cristã” (DAL FARRA, 1996, p. XIX).

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca*, Lisboa, Guimarães Editores, 1984.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela: um caso feminino e poético*, in ESPANCA, Florbela, *Poemas*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. IX- LXI.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *Florbela, a inconstitucional*, in ESPANCA, Florbela, *Afinado Desconcerto* (contos, cartas, diário), estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2012.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas e Diário*, organização, introdução e notas de Rui Guedes, Venda Nova, 2.ª ed., Bertrand Editora, 1995.
- JARDIM, Aurora, *Florbela Espanca*, in *Eva*, Lisboa, 1944, p. 42.
- LEITE, Jonas Jefferson de Souza, *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, tese, Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2018.
- SERRANO, Manuel, O amor e o trágico na vida de Florbela Espanca, in *Callípole, Revista de Cultura*, n. 15, Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2007, pp. 206-208.
- "VERONAL." *LoveToKnow 1911 Online Encyclopedia*. © 2003, 2004 LoveToKnow, disponível em <<http://86.1911encyclopedia.org/V/VE/VERONAL.htm>>, acesso em 06 de jun. de 2019.

Fabio Mario da Silva

VICTORINO, VIRGÍNIA

Florbela Espanca e Virgínia Victorino são contemporâneas, dividiram a paixão pelo soneto como forma **poética** característica de suas obras e tiveram seu período mais criativo nas décadas de vinte e de trinta do século XX. Notáveis para seu tempo, arrojadas e com modos de vida pouco convencionais, Florbela casou três vezes, e Virgínia permaneceu celibatária. Embora guardem suas diferenças e aproximações, ambas se destacam como Mulheres de Letras em **Portugal**. Entre os registros da **imprensa portuguesa** da época, vamos encontrar na revista *Ilustração Portuguesa*, de fevereiro de 1923, uma recensão crítica do **Livro de “Sóror Saudade”**, de Florbela Espanca, que inicia sua apresentação apontando a grande influência de Virgínia Victorino sobre as novas poetisas, incluindo Florbela Espanca: “D’entre as jovens cultoras das musas que demonstram talento, cumpre salientar Florbela Espanca, que em 1921, se estreou com o **Livro de Mágoas**” (*Ilustração Portuguesa*, 10 de fevereiro de 1923). E acrescenta: “Se nos seus versos não há uma originalidade que nos assombre, porque eles se ressentem de influências, e a maior é da poetisa dos *Namorados*, este *Livro de ‘Sóror Saudade’*, encerra, todavia, coisas de inegável beleza, na forma e no conceito” (*Ibidem*). Embora nesta notícia tenha-se um registro da controvertida influência da obra de Virgínia Victorino sobre os versos de Florbela Espanca (a data de publicação do *Livro de Mágoas* vem equivocada, visto que a estreia de Florbela data de 1919, anterior à de Victorino), não podemos afirmar que elas se conheceram. Virgínia Villa Nova de Sousa Victorino nasce em Alcobaça, a 13 de agosto de 1895, filha de José Joaquim de Souza Victorino e de D. Guilhermina Villa Nova de Sousa Victorino, comerciantes estabelecidos na mesma rua em que moravam. A vila, referenciada pelo Mosteiro de Alcobaça e pela bela história de amor entre D. Pedro I de Portugal (1320 – 1367) e Inês de Castro (1320 – 1355), também testemunharia o início do percurso da grande poetisa e dramaturga. Virgínia Victorino passa sua infância e adolescência em Alcobaça. Aos nove anos, esboça seus primeiros versos e, em 1911, participa do Grupo Dramático Villa Nova. Em 1914, parte para **Lisboa** acompanhada da madrinha Virgínia da Glória Ferreira rumo ao Conservatório Nacional, onde conclui os Cursos Superiores de Piano, Canto e Geral de Harmonia e de Italiano. Em 1927, inicia-se como docente no mesmo estabelecimento de ensino, vindo a lecionar por quatro décadas as cadeiras de Português, Francês e Italiano. Como uma das primeiras colaboradoras da Emissora Nacional, exerce importante papel de divulgadora de poesia e teatro nacionais ou estrangeiros, nomeadamente brasileiros. De 1935 a 1951, dirigiu o Teatro Radiofônico da Emissora Nacional e representou muitos papéis sob o

pseudônimo de Maria João do Vale. Por merecida trajetória e talento, Virgínia Victorino foi agraciada pelo Estado Português com a Ordem de Cristo, no grau de Oficial, em 1929; com a Comenda da Ordem de Santiago, em 1932, e, pelo Governo Espanhol, a Cruz de Afonso XII, em Sevilha, concedida pelo Rei Afonso XIII, em 1930.

Virgínia Victorino vê publicado o seu primeiro soneto, “Incertezas”, em quatro de junho de 1917, no jornal *O Século*. A partir daí, seus versos tornam-se conhecidos pela imprensa e em livros. Em 1920, Júlio Dantas dedica a ela um capítulo no seu livro *Abelhas Douradas*, chamando-lhe de “A Musa do Soneto”, com elogios à individualidade de seus poemas em

Versos inconfundíveis – pela delicadeza, tão pessoal, da emoção; pela naturalidade corrente da linguagem; pela sucessão incisiva e rápida dos períodos curtos; sobretudo, pelo inesperado do último verso, pela cintilação do *mot-de-la-fin*, que Virgínia prepara com uma habilidade e um imprevisto singulares. (DANTAS, 1922, pp. 175-182)

Em 1921, Virgínia Victorino publica seu primeiro livro, *Namorados*, que esgota em seis dias, com doze edições em Portugal e duas no Brasil, sendo que, algumas destas edições têm capa de autoria do grande artista plástico e escritor Almada Negreiros. Neste período, conhece a também escritora, poetisa, tradutora e dramaturga **Fernanda de Castro**, que a introduz nos salões onde se encontravam os intelectuais da época, como Teresa Leitão de Barros, Branca de Gonta Colaço, Tomáz Ribeiro Colaço, entre outros. Depois de *Namorados*, seguiram-se dois livros, *Apaixonadamente*, em 1923, e *Renúncia*, em 1926. No ano seguinte, 1927, com a tradução da peça teatral *A Sorridente*, de Denys Amiel e André Obey, temos o primeiro trabalho de Virgínia Victorino relacionado ao teatro, que estreia com Amélia Rey Colaço no palco. Outras peças foram traduzidas por ela, como *Oiro de Lei* e *Quanta Vez a Gente Ri*, dos irmãos Quinteros; *Aquela Noite*, de Lajos Zilahy; *Essa Mulher*, de Cesar Júlio Viola, todas representadas no Teatro Nacional D. Maria II.

Em 1930, estreia sua primeira peça autoral *Degredados*, no Teatro Nacional, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro e, em 1931, é publicada em livro. No mesmo ano, estreia a segunda peça, *A Volta*, no mesmo teatro, publicada em livro em 1932, seguida da estreia de *Fascinação*, publicada no ano seguinte, em 1933. Em 1934, além da peça *Manuela*, que tem apresentação e publicação no mesmo ano, Virgínia Victorino profere conferência no Teatro Dona Maria II, juntamente com Júlio Dantas, Agostinho Campos, Afonso Lopes Vieira e outros participantes. Em 1936, nova estreia com *Quanta Vez a Gente Ri...*, no Teatro Nacional. Em 1937, no mesmo, teatro, foi a vez de *Camaradas*, com 22 representações, que recebe em 1938, o Prémio Gil Vicente, mesmo ano de publicação da obra. Com seis peças levadas à cena, ao longo dos anos trinta, *Vendaval*, última peça de sua autoria, estreia em 1941, com publicação em 1942. Virgínia Victorino não volta a publicar poesia, dedica-se à dramaturgia e tem

suas peças interpretadas pelos maiores nomes do teatro na época, como Amélia Rey Colaço, Robles Monteiro, Palmira Bastos, João Villaret, Maria Lalande, Maria Clementina, Adelina Abranches e Eunice Munhoz.

Sobre este período, a obra de Júlia Lello, *Virgínia Victorino e A Vocação do Teatro* (2004), resultado de sua dissertação de Mestrado, em aprofundado trabalho, aponta o pendor para a escrita teatral, presente também em sua obra poética. Outro estudioso de sua obra, Jorge Pereira de Sampaio, também comenta sobre esta transição entre a poesia e o teatro na trajetória de Virgínia Victorino: “A sua poesia era de certo modo teatral, cada um dos seus poemas faz visualizar uma cena, entre encontros e desencontros, muitas vezes um amor oculto vivido na primeira pessoa, mas sempre com alguma encenação (SAMPAIO, 2000, s/n). Virgínia Victorino profere, ainda, duas conferências literárias, intituladas, “Esta Palavra Saudade” (1926) e “Esta Palavra Poesia” (1945). Além disso, tem participação ativa em jornais e revistas portuguesas e brasileiras. E seus poemas são popularizados através dos recitais, com presença marcante de sua obra. Em recentes artigos, pode-se constatar como sua obra poética e suas peças de teatro atravessaram o Atlântico, com a publicação do artigo “Virgínia Victorino, impacto duma poetisa portuguesa no Brasil”, em 2017, de Jorge Pereira de Sampaio, para a Revista *Historiæ* e “Virgínia Victorino: presença da Poesia e do Teatro na Imprensa do Brasil”, de Angela Laguardia, para o “Congresso Internacional Virgínia Victorino Na Cena Do Tempo”, realizado em Alcobça, em 2018. Virgínia Victorino manteve laços de amizade com inúmeros artistas plásticos durante sua vida, assim como foi retratada por eles, em singular trajetória. Seu retrato mais conhecido, nos anos vinte, foi de autoria Henrique Medina, em diferentes épocas, outros pintores e escultores foram responsáveis por eternizar a mulher, a poetisa, a tradutora e dramaturga que sairia de “cena” na década de cinquenta, quando abandona suas atividades profissionais, e a vida mundana de Lisboa, depois de viajar intensamente pelo mundo. Em 21 de dezembro de 1967, Virgínia Victorino faleceu em Lisboa.

Bibliografia

- DANTAS, Júlio, *Abelhas Doiradas*, Lisboa, Soc. Editora Portugal-Brasil, 1922, pp. 175-182.
- LAGUARDIA, Angela, Virgínia Victorino: presença da Poesia e do Teatro na Imprensa do Brasil, in *Anais do Congresso Internacional Virgínia Victorino Na Cena Do Tempo*, Alcobça, 2018.
- LELLO, Júlia, *Virgínia Victorino e a Vocação do Teatro: o percurso de um sucesso*, Amadora, Edição Escola Superior de Teatro e Cinema, 2004.
- SAMPAIO, Jorge Pereira, *Biografia Breve*, in *Imagens para a Poesia de Virgínia Victorino*, Alcobça, Edição Câmara Municipal de Alcobça, 2000.
- SAMPAIO, Jorge Pereira, Virgínia Victorino, impacto duma poetisa portuguesa no Brasil, in *Historiæ*, Rio Grande, v.8, n. 02, 2017, pp. 47-61.

Angela Maria Rodrigues Laguardia

VILA VIÇOSA

Vila Viçosa, terra alentejana, de casas rasas e brancas, batidas pelo sol quente do verão e pelo rigor dos invernos de geada branca. Terra de muitos nomes ilustres da História e da Cultura de **Portugal**. Foi aqui que nasceu **Florbela Espanca**, em 08 de dezembro de 1894 e aqui foi batizada com o nome de Flor Bella Lobo. Terra de vivência real, berço da Restauração da Independência de Portugal em 1640, Vila Viçosa foi, com os Duques de Bragança, um centro cultural humanista de alguma importância. Por essas razões, Vila Viçosa sai um pouco do padrão cultural e urbanístico das demais vilas alentejanas, juntando o medieval, o moderno e o contemporâneo numa simbiose quase perfeita. As suas ruas são largas, espaçosas e arejadas, constituindo um lugar agradável e de fortes valores e tradições culturais.

Florbela, filha de **João Maria Espanca** e de **Antónia da Conceição Lobo**, nasceu fora do casamento de seu pai com **Mariana do Carmo Inglesa Toscano**. João Maria só reconheceu Florbela como a sua filha legítima em cartório, 18 anos após a sua **morte** (dados verificados no Cartório de Vila Viçosa). De facto, no dia treze do mês de junho de 1949, João Espanca, tendo como testemunhas o Dr. Rui Manuel Sanches da Gama, o Dr. João de Couto Jardim e José Coelho Madureira, fez entrar no Tribunal de Vila Viçosa um pedido de perfilhação de Florbela e **Apeles Espanca**, alegando que, ainda que, na altura do seu registo se tenha declarado serem filhos de pai incógnito, João Espanca sempre assumiu os deveres e responsabilidades para com estes dois filhos. E, por assim ser, foi-lhe concedida a paternidade tanto de Florbela quanto de Apeles. A mãe de Florbela era criada de servir no número 45, da Rua da Corredora, hoje rua Florbela Espanca, na casa de Diogo Borba, chefe dos correios calipolenses, perto da casa de João Maria Espanca. Nascida na Rua André Angerino (conferir Fundo da Administração do Concelho de Vila Viçosa, 306/CTR/5 de 1861 a 1912), local que desapareceu com as obras feitas por Duarte Pacheco, durante o Estado Novo, Florbela cedo foi para casa de seu pai e aí viveu os primeiros anos da sua vida. A assinalar o local onde nasceu existe um monumento em mármore que foi uma homenagem feita pela Câmara de Vila Viçosa, muito participada pelos habitantes da Vila que apreciam Florbela e a sua poesia. Na casa de seu pai, segundo as suas palavras, teve uma infância feliz, vivendo com a família Espanca no número 59 da actual Rua Florbela Espanca, onde existe hoje uma placa a assinalar esse facto, produzida e afixada pelo **Grupo Amigos de Vila Viçosa**. Essa casa, que está em mau estado de conservação, representa um desejo intenso de aquisição por parte do grupo referido, de forma a torná-la uma Casa – Museu de Florbela

Espanca onde se pudesse contar um pouco da sua história e mostrar o valiosíssimo espólio que o grupo possui.

O pai de Florbela, descrito como republicano convicto, antiquário, pintor e introdutor do **cinema** em Vila Viçosa, amante da fotografia, estabeleceu em **Évora** um estúdio fotográfico, o *Photo Calypolense*, e, graças à sua paixão por fotografia, chegaram até nós várias retratos de Florbela. Ele quis dar a Florbela e a seu irmão Apeles uma educação esmerada que considerava essencial para o livre exercício da cidadania. Por isso, entre 1899 e 1908, Florbela Espanca frequentou a escola primária em Vila Viçosa. Esta escola funcionava sensivelmente a meio da antiga Rua de Cambaia. Foi naquele tempo que passou a assinar os seus textos como Flor d'Alma da Conceição. A sua primeira composição **poética** conhecida data de 1903. Trata-se do poema “A vida e a morte”, mostrando uma precocidade admirável e o gosto por temas aos quais voltará de forma mais complexa. Em junho de 1906, conclui os seus estudos primários em Vila Viçosa, faz o equivalente ao atual 5º e 6º ano e, em 1908, após a morte da sua mãe biológica, a família Espanca muda-se para Évora, para que Florbela continuasse os seus estudos. Ingressa então no Liceu André de Gouveia, para frequentar o chamado Curso Geral dos Liceus. Aí estudou e se apaixonou por **Alberto Moutinho**, com quem casou, em 1913, com apenas dezanove anos, no dia do seu aniversário. Durante o período dos seus estudos em Évora, até 1912, o contato da família com Vila Viçosa manteve-se e o casamento de Florbela realizou-se em Vila Viçosa, tendo a festa decorrido numa casa que seu pai possuía na antiga Rua de Três, atualmente Rua Gomes Jardim. Vila Viçosa pouco mudara com o fim da **Monarquia** e a implantação da **República** em 05 de outubro de 1910. De facto,

A vila monárquica aderiu à República nas instituições e nas gentes (...) e foi tratada pela república com cordialidade. Por isso somos levados a afirmar que tudo mudou na continuidade, sendo difícil falar de ruptura e de revolução. Ocorreram na verdade muitas mudanças a que chamamos mudanças formais e simbólicas: Bandeira, Hino, fórmulas oficiais e até mudança de personalidades no desempenho dos cargos políticos. (...) As novas imagens do poder, então constituídas em Vila Viçosa, revelam-nos nomes (...) que vêm das elites do passado. (SERRANO, 2018 p. 130)

As elites políticas e culturais eram praticamente as mesmas e mantiveram com o poder central e regional relações tranquilas. Sendo o pai de Florbela um republicano convicto, desconhece-se o impacto desta revolução na vida da família Espanca. Já casada, Florbela vai viver para o **Redondo**, uma terra a dezoito quilómetros de Vila Viçosa, onde abre um colégio particular que financeiramente não resulta, o que a leva a regressar à casa da família. É numa festa desse colégio que Florbela recita versos seus em público e é na vila do Redondo que elabora o seu caderno **Trocando Olhares**. Em 1916/1917, regressa a Évora, onde termina o curso liceal e inscreve-se então na **Faculdade de Direito de Lisboa**, onde foi uma das apenas catorze mulheres

que frequentavam o curso. Neste regresso a Évora, Florbela colabora e publica em dois jornais eborenses: *Notícias de Évora* e *Voz Pública*, evidenciando uma ligação com a terra e a região onde nasceu e viveu a sua juventude. Trava conhecimento com **José Emídio Amaro**, de quem se torna amiga, e publica alguns dos seus sonetos num jornal de Vila Viçosa, *D. Nuno*. Este jornal, dirigido por Amaro, em 1928, publica no seu número 95, o conto “O Aviador” e foi ele que no ano anterior trouxe a lume os sonetos que fariam parte do *Charneca em Flor*.

Vila Viçosa nunca esteve indiferente à vida de Florbela e acompanhou, por vezes dura e criticamente, a história da sua vida, os seus amores e desamores, os seus casamentos e as suas separações. O seu primeiro divórcio é decretado em trinta de abril, de 1921, quando efetivamente Florbela vivia em **Lisboa** e Alberto Moutinho no Algarve. Em 29 de junho, Florbela casa-se de novo com **António José Marques Guimarães**, alferes de artilharia da Guarda Republicana, e, quando se volta a divorciar, em 23 de junho de 1925, as suas relações familiares são afetadas e ressentem-se, verificando-se um afastamento notório. Em outubro do mesmo ano, na repartição do registo civil de **Matosinhos**, Florbela casou de novo com **Mário Pereira Lage**, médico com quem vivia desde 1924, passando a residir em Esmoriz e depois em Matosinhos. Data desta época uma foto sua ao lado de outras senhoras numa campanha para angariar fundos para a Cruz Vermelha que a recompensaria com a atribuição de uma medalha de condecoração pelos serviços prestados que faz parte do espólio do *Grupo Amigos de Vila Viçosa*. Em Vila Viçosa, estes acontecimentos comentados por todos e reprovados por muitos, estabelecem a imagem de uma mulher à frente do seu tempo, “incompreendida” mas disposta a viver intensamente, sem obedecer às normas restritas da sociedade portuguesa dos anos vinte. **Agustina Bessa-Luís** (1979) oferece múltiplas visões de Florbela no seu tempo e discorda da visão de quase todos os biógrafos florbelianos, mas, como afirma **Maria Lúcia Dal Farra**, essa irrequieta interpretação de Florbela constitui uma biografada “extremamente viva e surpreendente, porque não é apenas uma, mas um feixe de hipóteses móveis, erráticas. Não será, pois, esta – a mais exata imagem de Florbela Espanca?” (DAL FARRA, 2017, p. 04). Florbela não cabe de facto em definições estereotipadas e a população de Vila Viçosa sabe que ela foi grande e actualmente não se cansa de a valorizar e homenagear.

Os últimos anos de vida de Florbela foram conturbados. Não conseguia publicar a coletânea *Charneca em Flor* e a morte do seu irmão aos 30 anos num trágico acidente de avião, perto de Belém, foi devastadora para a escritora, cuja saúde se debilitou. Apesar da distância e de um acréscimo de trabalho no **Porto**, Florbela desloca-se algumas vezes a Évora e a Vila Viçosa e a sua colaboração no *Portugal Feminino* leva-a a Lisboa, onde se reúne com algumas intelectuais e algumas feministas como Maria Amélia Teixeira,

directora da revista, **Fernanda de Castro**, Ana de Castro Osório e Maria Lamas. Contudo, parece cada vez mais só. Em 11 de janeiro de 1930, inicia o seu **Diário do Último Ano**, onde, no dia 02 de dezembro, escreve “e não haver gestos novos nem palavras novas” (ESPANCA, 1981, p. 69), numa espécie de confissão do tédio e da desistência de viver. Com efeito, de sete para oito de dezembro, Florbela morre em Matosinhos e aí é sepultada. O Diário original, forrado com uma seda adamsada arroxada, encontra-se no espólio que Mário Lage entregou ao *Grupo Amigos de Vila Viçosa*. A notícia da morte de Florbela chegou com algum atraso a Vila Viçosa e causou alguma consternação entre os seus habitantes. Existe, contudo, um hiato entre a morte de Florbela e o reconhecimento público e formal do apreço dos calipolenses pela sua poetisa. É com o *Grupo Amigos de Vila Viçosa*, criado em 1952, através do empenho do seu dirigente Cunhal de Almeida, com o apoio do Presidente da Câmara Bento Charrua e de outros membros como **José Emídio Amaro**, que esse reconhecimento público começa a tomar forma, pois o interesse do *Grupo* por Florbela e a sua obra, presente desde a sua formação, levam a que Mário Lage, numa visita a Vila Viçosa, conheça o *Grupo* e, após vários contactos, lhe entregue o valiosíssimo espólio de Florbela, hoje já devidamente catalogado. É também o *Grupo* que, após várias diligências, se encarrega da trasladação dos restos mortais de Florbela em 17 de maio de 1964, realizando-se também uma cerimónia de inauguração do Busto de Florbela – esta escultura foi feita por Raul Xavier e foi colocado inicialmente na Mata Municipal – hoje localizado na Avenida Bento de Jesus Caraça, junto ao Cineteatro Florbela Espanca, contemplando amorosamente toda a avenida. O jazigo, situado à entrada do cemitério de Vila Viçosa, é pertença do *Grupo Amigo de Vila Viçosa* e todos os anos, no dia do seu aniversário e da sua morte, se presta uma sentida homenagem à poetisa que pediu guarida à sua terra. Na atualidade, Vila Viçosa desenvolve algumas iniciativas para homenagear Florbela e a sua revista de cultura, *Callipole*, dedicou um número especial a Florbela, publicando todos os textos do *Congresso Florbela o Espólio de um mito*. Realiza serões e encontros florbelianos, e através do *Grupo Amigos de Vila Viçosa*, mantém com o Grémio Literário de Lisboa uma cooperação que traz amantes de Florbela a visitar os seus lugares emblemáticos em Vila Viçosa. Com José Augusto França, concorda-se que Florbela foi o caso de mais profunda criação entre as mulheres que publicaram nos anos 20 portugueses e a sua poesia encontra lugar de destaque no panorama da poesia portuguesa. Vila Viçosa reconhece esse lugar. Ainda que não fisicamente, a ligação de Florbela a Vila Viçosa foi intensa e está bem espelhada em alguns dos seus poemas e no seu conto “O Resto é Perfume”, onde descreve a paisagem alentejana que rodeia a sua vila. Porém, para os calipolenses, destaca-se o poema dedicado e enviado a Emídio Amaro, intitulado “À minha terra” (publicado em livro como “Pobre de Cristo”) que

faz parte do espólio do Grupo de Amigos de Vila Viçosa e que parece traduzir a vontade da poetisa de regressar e “encontrar pousada” na terra que a viu nascer. Cumpriu-se a sua vontade.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *Florbela Espanca*, a vida e a obra, Lisboa, Arcádia, 1979.
- ESPANCA, Florbela, *Diário do Último Ano*, edição fac-similada, prefácio de Natália Correia, Amadora, Livraria Bertrand, 1981.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A Florbela de Agustina, in *Labirintos*, n. 01, Feira de Santana, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2007, disponível em <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/01_artigo_maria_lucia_dal_farra.pdf>, acesso em 30 de jul. de 2019.
- SERRANO, Noémia, Imagens do poder na 1ª República em Vila Viçosa, in *Callipole*, n. 25, Colibri, Lisboa, 2018.

Noémia Maria Redondo Serrano

VILAR, AMÉLIA DE GUIMARÃES

Poetisa natural do **Porto**, nascida em 1889 e falecida em 1978, usou o pseudônimo Margarida Dalva. Era filha de José Joaquim Marques Vilar e Margarida da Conceição Guimarães Vilar. Fundou e dirigiu o periódico de arte e literatura *Mulheres do Norte* (1925 – 1927), e colaborou em diversos jornais, entre eles: *Diário do Porto*, *Jornal de Notícias* e semanário teatral *Pontas de Fogo*. Publicou vários livros, dentre os quais destaca-se: *Lágrimas* (1916); *Amorosos* (1919); *O meu rosário* (1919); *Beijos sadios* (1923); *Morrendo* (1927); *Pecados de toda a gente* (1928); *Castália* (1931); *Amores* (1935); *Fogo sagrado* (1941); *Música de silfos* (1944); *O drama de Florbela Espanca* (1946 – Versão escrita da conferência); *Balarico de cantigas* (1949); *Sonhos e segredos* (1952); *Memórias de minha infância* (1956); *Querida* (1958); *Aquarela verde* (1961); *Uma voz no Brasil* – Cecília Meireles (1965); *A minha antologia* (1967); *A mulher na poesia de João de Deus* (1973); *Milagres do ABC* (1978). Pertenceu à Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, ao Grupo de Estudos Brasileiros e foi sócia correspondente da Real Academia Galega, da Corunha. Vale destacar, que a autora também era contabilista. Amélia Vilar é poetisa contemporânea de **Florbela Espanca** e se relaciona com sua produção à medida que reforça a ideia de uma literatura no **feminino**, que havia começado a adquirir alguma consistência na segunda metade do século XIX, fortalecida e desenvolvida, sobretudo, através das publicações de carácter periódico. Assiste-se a um crescente protagonismo na imprensa por parte de um grupo de mulheres que lograram obter educação e formação. A produção literária de Amélia Vilar, mormente seu cariz lírico, atestava a riqueza do universo feminino, na individuação de sentir e entender o mundo. Em dezembro de 1946 falou da autora do **Livro de Mágoas** num tom de perplexidade e de mal disfarçada inveja:

Alta, magra, quase esquelética, a sua figura não me surpreendeu. Com efeito, a sua presença não me deu nada de imprevisto. Nariz grande, boca demasiado rasgada, mãos grossas, pés enormes. Isenta completamente de beleza física. Apenas os seus olhos transmitiam-nos toda a plasticidade do seu espírito uns olhos muito belos, profundos, cheios de mistério. Um feixe de nervos movidos pela excentricidade dum temperamento roçando a loucura, desvario que me foi revelado pelo desequilíbrio das suas atitudes, muito particularmente pelo lume do seu cigarro irreverente, quando preso dos seus lábios sensuais, na linguagem do fogo que lhe abrasava a alma. Cigarro queimado, outro aceso. (VILAR, 1947, p. 12)

Vilar não aceitava que Florbela distinguia-se das outras autoras na medida em que ousava transformar em elemento de composição poética, o exibicionismo, recalcado da burguesia vitoriosa.

A arrogância com que a conferencista traiu os seus maus sentimentos relativamente a Florbela deram um sentido errôneo à obra da autora. Além disso, as condições financeiras de Amélia Vilar lhe permitiram custear as suas obras. Atente-se que o começo do século XX há muitas poetisas a publicar em jornais e editar suas obras em livros. Embora nenhuma dessas poetisas tenha sido tão audaz e de caráter tão inovador quanto Florbela Espanca, obtiveram, com relativa facilidade, um sucesso editorial que a poetisa alentejana, em vida, não chegou a ter. Quanto a Florbela, restava-lhe lamentar o fato de não ter, inicialmente, o reconhecimento da crítica séria, nem sequer as lisonjas constantes que a crítica medíocre dispensava às outras poetisas. Como pode-se observar em carta de Florbela a **João Maria Espanca**, “Ninguém fala de mim nem preciso, tomara eu que me deixem em paz, está descansado: nenhuma delas vale o que eu valho, é esta a consolação que me resta” (ESPANCA, 1931).

Amélia Vilar critica ainda Florbela, em sua comunicação na “Conferência no Porto”. A autora afirma que Florbela tinha uma atitude calculada ou teatral à “canseira febril de quem porfia em se reduzir a cinzas” (VILAR, 1947, p. 13). A isso soma-se a consciência da construção de uma imagem exterior. Ressaltando o direito de vivenciar o próprio prazer, não apenas sujeitando-se ao desejo alheio, Florbela dedicou-se, deliberadamente, a um profundo processo de questionamento subjetivo e de construção da identidade que de várias formas pode ser percebido, tanto na vida quanto na obra. A relação entre as autoras se destaca por uma visão essencialmente ingênua e simplificada da vida de Florbela, como único referencial de sua obra. Das conferências realizadas na década de quarenta, é possível notar um contraponto entre a abordagem de Amélia Vilar sobre a obra de Florbela Espanca e a comunicação de **Jorge de Sena**, apresentada no Porto em 1946, que respeita a integridade das composições da poetisa. A tentativa de Amélia Vilar de enquadrar Florbela no padrão dos “bons costumes” sem deixar a marca de sua produção reforçou as fortes **detratações** que a poetisa sofreu, caracterizando-se, erroneamente como mulher imoral, que não respeitava as normas civis e religiosas e, por isso, mesmo depois de morta, foi alvo de inúmeros constrangimentos que dialogam com o patriarcado, com o veto à escrita e sobretudo contra a sexualidade feminina.

Percebe-se em *O drama de Florbela Espanca* que Amélia Vilar retrata Florbela por características físicas negativas, afirmando que a escritora era desprovida de beleza e, sobretudo, fazendo recair sobre ela insinuações acerca de seu comportamento sexual – “num desafio activo com determinado advogado, com banca no Porto, para o qual o próprio terceiro marido de Florbela Espanca saíra a comprar Addullas...” (VILAR, 1947, p. 13). Esses fragmentos demarcam o lugar binário que os estudos críticos e biográficos, com algumas exceções, ocupavam no cenário florbeliano à

época, pois quase tudo o que parecia importar a respeito de Florbela é a sua admissibilidade no seio da tradicional sociedade e não sua essência literária.

Bibliografia

- ALEGRIA, José Augusto, *A poetisa Florbela Espanca: O processo de uma causa*, Évora, Edição do Centro de Estudos “D. Manuel Mendes da Conceição Santos”, 1956.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, A condição feminina na obra de Florbela Espanca, in *Estudos portugueses e africanos*, vol. 05, Campinas, Unicamp, 1985, pp. 111-122.
- ESPANCA, Florbela, *Poesia Completa*, recolha, leitura e notas por Rui Guedes, Lisboa, Dom Quixote, 2002.
- ESPANCA, Florbela, *Cartas de Florbela Espanca a dona Júlia Alves e a Guido Battelli*, Coimbra, Livraria Gonçalves Editora, 1931.
- JUNQUEIRA, Renata Soares, *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora UNESP, 2003.
- LEITE, Jonas Jefferson de Souza, *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*, tese, Campina Grande, Universidade Estadual da Paraíba, 2018.
- VILAR, Amélia, *O drama de Florbela Espanca*, Porto, Costa Carregal, 1947.
- VILAR, Amélia, *O Meu Rosário*, Porto, edição de autor, 1920.
- VICTORINO, Virgínia, *Namorados*, Lisboa, Ilustração Portuguesa, 1920.

Rogéria Alves Freire

Ana Luísa Vilela (Coimbra, 1957) é professora associada do Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de **Évora** desde 1994. Licenciou-se em Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de **Lisboa** e realizou o Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa/Francesa (sécs. XIX e XX) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob orientação do Prof. Doutor Álvaro Manuel Machado, com a dissertação de Mestrado intitulada *Imagens do estrangeiro e Auto-imagem nos livros de viagens de Ramalho Ortigão*. Fez o Doutoramento em Literatura Portuguesa pela Universidade de Évora, sob orientação do Prof. Doutor Carlos Reis, apresentando uma tese intitulada *O Corpo do Sentido. Poética e Imaginário do Corpo n'Os Maias, de Eça de Queirós*. Dentre as suas principais publicações, destacam-se: (i) “Diez buenos motivos para leer *Las Minas de Salomón*”. Introdução a Eça de Queirós, *Las Minas de Salomón* [tradução em castelhano por Martín López-Veja]. Madrid: La Umbria y La Solana, 2018, pp. 11-41; (ii) *Erótica Verbal. Ensaios Queirosianos*. Prefácio do Prof. Carlos Reis. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2017; (iii) *Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. O Mistério da Estrada de Sintra* (edição crítica). Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

Sua relação com a obra de **Florbela Espanca** inicia-se quando a Universidade de Évora realizou em 1994, com organização geral de Eunice Cabral, um congresso internacional em homenagem à poetisa, intitulado “A Planície e o Abismo”, que resultou num livro homônimo publicado pela Vega em 1997. Nesse livro de ensaios, Vilela traz um novo olhar sobre a obra de Florbela ao interpretar o **erotismo** florbeliano e a relacioná-lo com a obra mística de Santa Teresa d'Ávila. Para a pesquisadora, a poesia de Florbela apresenta-se como uma lírica da degustação em que transparece um **amor** sacralizado associado a incorporação de um prazer desmesurado: “É sob o signo do êxtase, da união frutiva, que uma história de amor permanentemente se reconstitui, luminosamente. A poética do êxtase é o tropismo maior da erótica florbeliana” (VILELA, 1997, p. 121).

Em 2009, Ana Luísa Vilela inicia um projeto intitulado “Florbela Espanca. O espólio de um mito”, em conjunto com Fabio Mario da Silva, tendo como um dos objetivos reconstituir o processo de “apropriação” e “socialização” de um conjunto de obras de Florbela, no sentido de promover novas leituras. Esse projeto teve o apoio do **Grupo Amigos de Vila Viçosa** e da Câmara Municipal de **Vila Viçosa**, com a inventariação do espólio florbeliano pertencente ao Grupo que está disponível no site que mantém, também com colaboração de Silva, disponível em <http://www.florbelaespanca.uevora.pt/>.

Deste projeto resultou um Colóquio Internacional em Homenagem a Florbela Espanca, sob a chancela do Centro de Estudos em Letras da Universidade de Évora e do Grupo Amigos de Vila Viçosa, realizado dias 06, 07 e 08 de dezembro de 2011 no Teatro Florbela Espanca em Vila Viçosa, contando com a pré-estreia do filme Florbela, de Vicente Alves do Ó. Em sequência, foram publicados dois números especiais da Revista *Callipole: Florbela Espanca. O espólio de um mito*, n. 21, em 2012 e *Estudos sobre Florbela Espanca. O espólio de um mito II*, n. 21 (número especial), em 2014, ambos com organização de Ana Luísa Vilela, **António Cândido Franco**, **Maria Lúcia Dal Farra** e Fabio Mario da Silva e publicados pela Câmara Municipal de Vila Viçosa em parceria com as Edições Colibri. Além de assinar a “Apresentação” das duas obras, Vilela também é autora de um ensaio intitulado “O Espólio Florbeliano do Grupo Amigos de Vila Viçosa”, no qual descreve as características e particularidades do acervo de Grupo Amigo, sublinhando que esse material é essencial para “o estabelecimento de uma compreensão mais fundamentada dos métodos da criação da poetisa” (VILELA, 2012, p. 360)

Ana Luísa Vilela também é consultora científica das *Obras Completas de Florbela Espanca*, das quais saíram 04 números pela Editorial Estampa (**Livro de Mágoas**, **Livro de “Sóror Saudade”**, **Charneca em Flor** e **As Máscaras do Destino**) organizadas por **Cláudia Pazos Alonso** e Fabio Mario da Silva, bem como dos restantes volumes, agora publicados pelas Edições Esgotadas (*Diário/ O Dominó Preto*, organização de Fabio Mario da Silva, publicado em 2019; *Esparsos*, organização de Fabio Mario da Silva, Henrique Marques Samyn e Lina Arao, publicado em 2022; e *Cartas Completas*, no prelo). Nesta coleção, Vilela é autora de um estudo para o livro de estreia de Florbela, intitulado ““À flor das ondas, num lençol d’espuma!”: a dor aquática e crepuscular do Livro de Mágoas”. Este ensaio, deveras inspirador, aponta a tópica da **dor** associada às lágrimas, e a todo um movimento ondulante e húmido que revelariam, por exemplo, um eco ofeliano: “Mirar-se morta será ainda ofelizar-se, fruindo-se na contemplação da feminilidade especular da água; será, em resumo, implicar-se a si mesma, e à sua imagem corporal, no movimento da sua poetização” (VILELA, 2012, pp. 50-51). Na senda da mesma linha teórica, baseada na poética do **imaginário**, é publicado em 2015, na *Revista Navegações*, o ensaio “Florbela Espanca. Ser Poeta é ser Flor”, no qual evidencia-se que as alusões aos referentes florais na poesia da autora alentejana constituem um signo preferencial do discurso **feminino** e que revelariam matizes emocionais, cromáticas e figurativas na obra de Florbela.

Vale ressaltar que a referida pesquisadora tem realizado diversas palestras sobre Florbela, em locais tão variados como escolas secundárias, museus, bibliotecas, teatros, centros culturais, centros de formação militar e estabelecimentos prisionais. Tem estado presente em cerimónias importantes à volta da poetisa, como a sua alocução na inauguração do

monumento Memorial a Florbela Espanca, no local da casa em que nasceu, em Vila Viçosa, em 24 de setembro de 2013. Tem organizado exposições, como a de objetos do espólio e obras de arte florbelianas, no Cineteatro Florbela Espanca, em Vila Viçosa, em 2011, ou a coautoria da exposição “Os Espancas – Histórias de uma família Singular”, patente no Corredor da Biblioteca Geral da Universidade de Évora (Colégio Espírito Santo), em 2014. Tem colaborado com projetos comunitários e com os CTT (Correios de **Portugal**) na preparação de uma emissão filatélica com a efígie de Florbela Espanca, desenvolvida entre 2013 e 2014. Apresentou, com Maria Lúcia Dal Farra, a obra *Florbela Espanca. Manuscritos fac-simile*, editada pela Fundação da Casa de Bragança, em presença do Presidente da República e realizada no Museu-Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, em novembro de 2017. Nessa obra, discorre-se, na “Breve introdução”, sobre os manuscritos de “O Dominó Preto” (versão integral) e de uma segunda versão, agora completa, de “O Regresso do Filho”:

Se, como sabemos, o manuscrito do conto “Mulher de perdição”, propriedade do GAVV, ostenta, no verso da última folha, a curiosa inscrição autógrafo “Primeiros ensaios (coisas para aproveitar) ou antes para não aproveitar. Tolices!” – os manuscritos dos contos “O dominó preto” e “O regresso do filho”, propriedade da Fundação, propiciam outras interessantes descobertas. Sendo, como vemos, o primeiro paginado de 85 a 94 e o segundo de 126 a 142, isso permite-nos deduzir a sua posição relativa, no caderno que ambos integravam. Por seu turno, “O regresso do filho” exhibe, diferentemente do anterior, centrada e com tamanho destacado, a palavra “Fim”. Seria esse o conto final do volume? Com efeito, na edição da Bertrand ele ocupa exatamente essa posição. (VILELA; DAL FARRA, 2017, p. 11)

Em 2019 foi realizado um congresso internacional em comemoração a publicação dos 100 anos do *Livro de Mágoas*, com uma homenagem a Maria Lúcia Dal Farra, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e na Câmara Municipal de Vila Viçosa. Vilela foi uma das organizadoras do evento e fez a apresentação, em conjunto com Silva, de suas obras: a nova edição do *Diário/ O Dominó Preto* de Florbela Espanca e *Alguns poemas*, antologia poética de Maria Lúcia Dal Farra, ambos publicados em 2019 pelas Edições Esgotadas. Deste encontro científico, resultaram as seguintes obras: *100 anos do Livro de Mágoas. Releituras da obra de Florbela Espanca*. Organização de Maria Lúcia Dal Farra, Ana Luísa Vilela, Fabio Mario da Silva e Rosa Fina, pelas Arc Edições/ Sol Negro, *A crítica e a poetisa: Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra*, pela Liberta Editora e uma segunda edição da mesma obra, revisada e aumentada, com alteração do título: *No ardor dos livros: Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra* pelas Arc Edições/ Sol Negro, todas as três obras publicadas em 2021.

Orientou e orienta diversos trabalhos sobre a poética de Florbela, a saber: Fabio Mario da Silva, *Da Metacrítica à psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*, Curso de Mestrado em Estudos Lusófonos

da Universidade de Évora em 2008; Iracema Goor (coorientação com Annita da Costa Malufe, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), *Um território chamado Florbela*. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, em 2021; Renata Oliveira Bomfim (coorientação com Ester Abreu Vieira de Oliveira, da Universidade Federal do Espírito Santo), *A flor e o cisne: Diálogos poéticos entre Florbela Espanca e Rubén Darío*, Doutorado em Letras pela Universidade de Universidade Federal do Espírito Santo em 2013; Andréia Hernandez Rocha, *Sobre Máscaras e Destino: uma discussão acerca da prosa de Florbela Espanca*. O estágio da pós-doutoranda na Universidade de Évora; e em andamento: Matteo Pupillo (bolseiro FCT), com o título: *Da volúpia, da mágoa e da alegria: o estudo do imaginário corporal na poesia de Florbela Espanca*, Gilka Machado e Alfonsina Storni.

Assim, constata-se no perfil de investigadora de Ana Luísa Vilela a conciliação entre o estudo da narrativa queirosiana e a fruição da lírica florbaliana, o que corresponderia a uma espécie de equilíbrio, sempre instável, entre o seu apreço pela "Santa Ironia" de Eça e pela emoção libertadora de Florbela. É um diálogo dinâmico entre o riso e o afeto, que pode traduzir, de algum modo, as próprias tendências pessoais e pedagógicas da professora.

Bibliografia

- DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; FINA, Rosa, *100 anos do Livro de Mágoas. Releituras da obra de Florbela Espanca*, Natal, Arc Edições/Sol Negro, 2021.
- VILELA, Ana Luísa, "Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida" – Erotismo e mística de Sóror Florbela", in *A Planície e o Abismo* (atas do congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de dezembro de 1994), Évora, Vega, 1997, pp. 119-26.
- VILELA, Ana Luísa, "À flor das ondas, num lençol d'espumas!": a dor aquática e crepuscular no Livro de Mágoas, in ESPANCA, Florbela, *Livro de Mágoas*, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Editorial Estampa, 2012, pp. 41-54.4
- VILELA, ana Luísa, Apresentação, in DAL FARRA, Maria Lúcia; FRANCO, António Cândido; SILVA, Fabio Mario; VILELA, Ana Luísa (orgs.), *Callipole Revista de Cultura*, Número Especial - Florbela Espanca – o espólio de um mito, Lisboa, Edições Colibri/Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2012, pp. 09-12.
- VILELA, Ana Luísa, O Espólio Florbaliano do grupo de Amigos de Vila Viçosa, in DAL FARRA, Maria Lúcia; FRANCO, António Cândido; SILVA, Fabio Mario; VILELA, Ana Luísa (org.), *Callipole Revista de Cultura*, Número Especial - Florbela Espanca – o espólio de um mito, Lisboa, Edições Colibri/Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2012, pp. 355-361.
- VILELA, Ana Luísa, Apresentação, in DAL FARRA, Maria Lúcia; FRANCO, António Cândido; SILVA, Fabio Mario; VILELA, Ana Luísa (orgs.), *Callipole Revista de Cultura* – Número Especial - Estudos sobre Florbela Espanca, Lisboa, Edições Colibri/Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2014, pp. 07-08.
- VILELA, Ana Luísa, Florbela Espanca. Ser Poeta é ser Flor, in *Revista Navegações*, vol. 08, Porto Alegre, PUC-RGS, 2015, pp. 35-40, disponível em <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/17187>>, acesso em 18 de maio de 2022.
- VILELA, Ana Luísa; DAL FARRA, Maria Lúcia, Breve introdução, in ESPANCA, Florbela, *Manuscritos de Florbela Espanca*. Edição fac-similada O Dominó Preto, O Regresso do Filho, breve introdução e transcrição de Ana Luísa Vilela e Maria Lúcia Dal Farra, Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, 2017, pp. 08-11.

VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; PEDROSA, Inês; FINA, Rosa (Orgs.), *A crítica e a poetisa: Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra*, Recife, Libertas Editora, 2021.

VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; PEDROSA, Inês; FINA, Rosa (Orgs.), *No ardor dos livros: Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra*, Natal, Sol Negro Edições/ARC Edições, 2021.

Fabio Mario da Silva

ÍNDICE DE VERBETES

1. Abelho, Azinhal; Amaro, José Emídio, p. 11
2. Adaptações Musicais, p. 15
3. Alegria, Padre José Augusto, p. 18
4. Alentejo, p. 22
5. Alexandrina, Maria, p. 26
6. *Alma de Portugal*, p. 28
7. Almeida, Henriqueta Pinto de, p. 36
8. Alonso, Cláudia Pazos, p. 41
9. Alves, Júlia, p. 45
10. Amor, p. 50
11. Arquétipos, p. 53
12. Artes Teatrais, Sétima Arte e Televisão, p. 56
13. *As Máscaras do Destino*, p. 63
14. Autorrepresentação, p. 70
15. Avós, p. 74
16. Bashkirtseffe, Marie, p. 75
17. Battelli, Guido, p. 78
18. Beirão, Mário, p. 82
19. Bellodi, Zina, p. 84
20. Bessa-Luís, Agustina, p. 86
21. Bibliotecas “Florbelas Espanca” em Portugal, p. 93
22. Borges, Aurélia, p. 99
23. Botto, António, p. 106
24. Bustos, p. 110
25. Camões, Luís Vaz de, p. 112
26. Cartas, p. 114
27. Carvalho, João Botto de, p. 118
28. Castro, Eugénio, p. 122
29. Castro, Fernanda de, p. 129
30. Centeno, Yvette Kace, p. 133
31. César, Ângelo, p. 135
32. Charneca, p. 139
33. *Charneca em Flor*, p. 141
34. Cinema, p. 146
35. *Claustro das Quimeras*, p. 150
36. Contos, p. 152
37. Corpo, p. 157
38. Correia, Hélia, p. 165
39. Correia, Natália, p. 170
40. Dal Farra, Maria Lúcia, p. 176
41. David, Celestino, p. 183
42. Decadentismo, p. 187
43. Dedicatórias, p. 201
44. D’Ésaguy, Augusto, p. 206
45. Detratações, p. 209
46. *Diário do Último Ano*, p. 213
47. *Donjuanismo*, p. 216
48. Dor, p. 219
49. Durão, Américo, p. 221
50. Edições de Obras, p. 226
51. Epígrafes, p. 237
52. Erotismo, p. 240
53. Espanca, Apeles Demóstenes da Rocha, p. 242
54. Espanca, Florbela (Vida), p. 250
55. Espanca, Florbela (Obra), p. 263
56. Espanca, João Maria, p. 275
57. Espanca, Túlio Alberto da Rocha, p. 281
58. Esparsos, p. 285
59. Espólios, p. 288
60. *Europa*: Magazine Mensal, p. 293
61. Évora, p. 295
62. Faculdade de Direito de Lisboa, p. 299
63. Feminino, p. 303
64. Ferreira, Vergílio, p. 307
65. Ferro, António, p. 313
66. Florbela Espanca Tradutora, p. 316
67. Florbela Espanca Traduzida, p. 321

- 68.Fonseca, Manuel da, p. 326
- 69.Formas Poéticas, p. 329
- 70.Fortuna Crítica, p. 332
- 71.Franco, António Cândido, p. 343
- 72.Freire, António, p. 348
- 73.Gago, Dora Nunes, p. 351
- 74.Geração de Cinquenta, p. 356
- 75.Grupo Amigos de Vila Viçosa, p. 360
- 76.Grupo Pro-Évora, p. 363
- 77.Guedes, Rui, p. 366
- 78.Guimarães, António, p. 371
- 79.Hedonismo, p. 376
- 80.Horta, Maria Teresa, p. 381
- 81.Ianonne, Carlos Alberto, p. 384
- 82.Iconografia, p. 386
- 83.Imaginário, p. 390
- 84.Imprensa Periódica, p. 396
- 85.Imprensa Portuguesa, p. 403
- 86.Influências Literárias de Florbela Espanca, p. 406
- 87.Influências Românticas e Neorromânticas, p. 408
- 88.Inglesa, Mariana do Carmo, p. 412
- 89.Jardim, Aurora, p. 415
- 90.Júdice, Nuno, p. 418
- 91.Junqueira, Renata Soares, p. 424
- 92.Juvelínia, p. 428
- 93.Labirinto Crítico, p. 432
- 94.Lage, Mário, p. 446
- 95.Leituras Literárias de Florbela Espanca, p. 450
- 96.Lisboa, p. 455
- 97.Livro de Mágoas, p. 458
- 98.Livro de “Sóror Saudade”, p. 461
- 99.Lobo, Antónia da Conceição, p. 465
- 100.Lopes, Adília, p. 467
- 101.Macedo, Helder, p. 470
- 102.Máscaras Poéticas de Florbela Espanca, p. 474
- 103.Masculinidade, p. 477
- 104.Maternidade, p. 484
- 105.Matosinhos, p. 490
- 106.Melancolia, p. 495
- 107.Memória, p. 499
- 108.Mesquita, Lorena; Torres, Fábio Brandi, p. 502
- 109.Minha Terra, Meu Amor, p. 506
- 110.Mito Literário, p. 512
- 111.Moda, p. 517
- 112.Modas & Bordados, p. 520
- 113.Modernismo Português, p. 524
- 114.Monarquia, p. 527
- 115.Morte (Tânatos), p. 529
- 116.Mota, Mário, p. 531
- 117.Moutinho, Alberto, p. 533
- 118.Mulheres no Modernismo Português, p. 538
- 119.Narcisismo, p. 542
- 120.Natureza, p. 546
- 121.Nemésio, Vitorino, p. 550
- 122.Neo-romantismo, p. 552
- 123.Nogueira, Alcides, p. 562
- 124.Nobre, António, p. 567
- 125.Obituário, p. 572
- 126.O Dominó Preto, p. 574
- 127.O Livro D’Ele, p. 577
- 128.Orgulho, p. 580
- 129.Osakabe, Haquira, p. 585
- 130.Panteísmo, p. 588
- 131.Pereira, José Carlos Seabra, p. 595
- 132.Pessanha, Camilo, p. 599
- 133.Personagens da Ficção Florbeliana, p. 604
- 134.Pessoa, Fernando, p. 609
- 135.Pintura, p. 612
- 136.Poética, p. 616
- 137.Porto, p. 620
- 138.Portugal, p. 623

139. *Portugal Feminino*: Revista Mensal Ilustrada, p. 628
140. Prémio Literário Florbela Espanca, p. 630
141. Primeira Guerra Mundial, p. 631
142. *Primeiros Passos*, p. 634
143. *Primeiros Versos*, p. 637
144. *Primícias Literárias*, p. 639
145. *Prince Charmant*, p. 652
146. Proença, Raul, p. 655
147. Psicanálise, p. 657
148. Quelfes, p. 661
149. Quental, Antero de, p. 668
150. Redenção, p. 676
151. Redondo, p. 679
152. Régio, José, p. 682
153. Religiosidade, p. 685
154. *Reliquiae*, p. 690
155. República, p. 694
156. Rodrigues, Lopes, p. 667
157. Sabino, Amadeus Lopes, p. 700
158. Sá-Carneiro, Mário, p. 704
159. Salazarismo, p. 707
160. Saudade, p. 710
161. Saudosismo, p. 714
162. Sena, Jorge de, p. 719
163. Silva, Cristina, p. 722
164. Simbolismo, p. 724
165. Sobral, Augusto, p. 727
166. Sofrimento, p. 731
167. Solidão, p. 735
168. Sombrio, Carlos, p. 738
169. Sórór Saudade, p. 741
170. Suicídio, p. 746
171. Teatro, p. 749
172. Teixeira, Judith, p. 755
173. Teixeira, Milburgues Ferreira (Buja), p. 758
174. Toponímia Portuguesa, p. 760
175. Tradição e Modernidade, p. 761
176. *Trocando Olhares* (caderno-manuscrito), p. 764
177. *Trocando Olhares* (projeto poético), p. 769
178. Trovadorismo, p. 775
179. Turismo Literário (Vila Viçosa, Évora, Porto, Matosinhos), p. 781
180. Ultrarromantismo, p. 785
181. Veiga, Teresa, p. 788
182. Verlaine, Paul, p. 792
183. Veronal, p. 796
184. Victorino, Virgínia, p. 798
185. Vila Viçosa, p. 801
186. Vilar, Amélia de Guimarães, p. 806
187. Vilela, Ana Luísa, p. 809

SOBRE OS COLABORADORES E COLABORADORAS

Adriana Mello Guimarães é doutora em Literatura pela Universidade de Évora (Portugal), com tese envolvendo Eça de Queirós, a Revista de Portugal e o problema da modernização cultural. Licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Mestre em Estudos Lusófonos pela Universidade de Évora, com pesquisa sobre o periódico *As Farpas*, o jornalismo de Eça de Queirós e o Brasil. Possui um estágio pós-doutoral em Letras, pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Brasil). Professora adjunta na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre. É membro da Sopcom (Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação) e do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa-CLEPUL.

Aldinida Medeiros é Doutora em Literatura Comparada pela UFRN. Professora Associada IV na Universidade Estadual da Paraíba; docente permanente e orientadora no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). Pesquisadora no CICS.NOVA, FCSH, Universidade de Nova de Lisboa. Realizou Pós-doutorado na Universidade de Coimbra (2014) com bolsa Capes de 6 meses e pós-doutorado na Universidade de Évora (2018); participou do CLEPUL, Centro de Estudos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa de 2014-2018. Líder do Grupo de Pesquisa GIELLus, cadastrado no DGP/CNPq. Publicou *Travessias pela literatura portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira* (2013) e *Mulheres no romance histórico contemporâneo português* (2019), além de artigos, em periódicos e livros, de universidades nacionais e estrangeiras.

Algemira de Macêdo Mendes possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (1993), Mestrado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (2002), Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006) com estágio de doutorado sanduíche em Coimbra-PT (2005). Pós-doutora em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de Lisboa. Professora Associada da Universidade Estadual do Piauí, Professora Emérita da Universidade Estadual do Maranhão. Coordena o Núcleo de Estudos Literários Piauienses –NELIPI e Núcleo de Estudos Literários e Gênero NELG (UESPI). Bolsista de produtividade do CNPQ/P2. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de autoria Feminina, História da Literatura, Estudos Culturais.

Aline Cajé Bernardo é graduada em Letras Português/Inglês e em Psicologia, com Doutorado em Educação pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). É

vinculada a essa mesma universidade como técnica administrativa. Tem experiência no ensino de Língua Inglesa e Portuguesa, e pesquisas nas áreas de Linguística Aplicada e Literatura Brasileira e Estrangeira. É membro dos grupos de pesquisa *Florbela Espanca et alii*, e Educação e Contemporaneidade (EDUCON-UFS). É autora do livro *To be or not (only) to be: o que é o inglês em escolas públicas* (Editora UFS).

Ana Luísa Vilela é Professora Associada de literatura portuguesa na Universidade de Évora (Portugal). Áreas de interesse: literatura portuguesa (sécs. XIX e XX); literatura comparada (imagética cultural, estudos interartes, estudos sobre o imaginário). Privilegia as temáticas florbeliana e queirosiana. Membro do Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra), integra as equipas responsáveis pela *Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós* e pelo *Dicionário das Personagens da Ficção Portuguesa*. Membro do Conselho Cultural da Fundação Eça de Queiroz. Consultora científica da edição das *Obras Completas de Florbela Espanca* (Estampa e Edições Esgotadas).

Anamaria Filizola é professora aposentada de literatura portuguesa da UFPR, tendo realizado sua tese de doutorado (Unicamp, 2000, sob a orientação do Prof. Dr. Haquira Osakabe) sobre as assim chamadas biografias escritas por Agustina Bessa-Luís (*O cisco e a ostra: Agustina Bessa-Luís biógrafa*, 2000), desenvolveu pesquisas sobre discursos biográficos em geral, em especial sobre as representações literárias de D. Sebastião, em Portugal e no Brasil, em conjunto com a Prof^a Dr^a Patrícia da Silva Cardoso. No entanto, a maior parte de sua produção acadêmica tem se concentrado na obra de Agustina Bessa-Luís, sobre a qual tem escrito e publicado artigos e ensaios. Paralelamente à carreira docente propriamente dita, a saber, docência e pesquisa, assumiu cargos administrativos na UFPR, assim como foi presidente da ABRAPLIP no biênio 2003-2005).

André de Sena Wanderley é professor do Departamento de Letras da UFPE e coordenador do Belvidera – Núcleo de Estudos Oitocentistas, que desde 2011 vem desenvolvendo congressos e publicações acadêmicas referentes ao estudo das modalidades imaginativas do século XIX e anteriores. Doutor em Letras pela UFPE, é autor de obras teóricas a exemplo de *Visões do ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico* (Edufpe, 2011) e *Notas sobre a literatura imaginativa* (Edufpe, 2020). Como organizador, publicou até o momento (2023) *Literatura fantástica & afins* (Edufpe, 2012), *Literatura fantástica e orientalismo* (Edufpe, 2013), *Literatura fantástica em Pernambuco & Histórias de fantasmas* (Edufpe, 2015), *Literatura fantástica e grotesco* (Edufpe, 2017), *Literatura fantástica e contos de fadas* (Edufpe, 2018), *Literatura fantástica, casas mal-assombradas, metamorfoses* (Edufpe, 2020), além de livros de contos e poemas autorais. Em 2022 organizou o número especial da Revista *Abusões* (UERJ) sobre o Bicentenário da morte de E. T. A.

Hoffmann (1822-2022). É ainda membro pesquisador dos grupos de estudo Vertentes do Fantástico (UNESP-SP), Núcleo de Estudos sobre Gêneros (NIG-UFPE) e Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano (UFPE).

Andreia Castro é professora Adjunta de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ (2019). Procientista UERJ (2022). Pós-doutoranda pela Universidade de São Paulo (USP), sob a supervisão do Professor Doutor Mário Lugarinho (2023-2024). Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Colíder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras (UERJ/Real Gabinete Português de Leitura). Membro associado ao Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Pesquisadora da Cátedra Almeida Garrett (UERJ).

Andreia de Lima Andrade é doutora em Literatura e Interculturalidade (PPGLI - 2019), área de concentração Literatura e hermenêutica, pela Universidade Estadual da Paraíba. Possui mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (UFCG), na linha de pesquisa Literatura e Ensino, área de concentração Ensino e Aprendizagem de Língua e Literatura. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino de Literatura, Literatura Infanto-juvenil, Literatura Portuguesa, Florbela Espanca, Escritas de Si, Autoficção e Autobiografia. É professora de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco, na Unidade Acadêmica de Serra Talhada. Atuando principalmente na área de Literatura Portuguesa.

Andreia Nogueira Hernandes é pós-doutora em Literatura pela Universidade de Évora; e possui Doutorado em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras - FCL/UNESP Assis, na área de Literatura Brasileira, com ênfase em Literatura Feminina. Possui Mestrado pela Universidade Estadual de Londrina - UEL, na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira/Infanto-Juvenil, e é Graduada em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras - FCL/UNESP Assis. Atualmente trabalha com Artes, escreve crônicas em jornais e revistas, e contos em Antologias com outros autores.

Andreia Oliveira é doutora em Literatura de língua portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sendo membro integrado do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro, e colaboradora do Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da FLUC. É investigadora nas áreas da literatura portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa, especialmente escrita por mulheres nos séculos XX e XXI, integrando diversos projetos com especial enfoque nas questões de gênero, margens, sexualidade, erotismo e censura. Publicou vários artigos e ensaios em

revistas/ livros da especialidade. É também colaboradora e consultora da editora A Bela e o Monstro.

Angela Maria Rodrigues Laguardia é Doutora em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa e Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais. É investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). E pertence ao Grupo de Pesquisa Letras de Minas/ Mulheres em Letras da FALE/UFGM e ao grupo de pesquisas Mulheres na Edição – CEFET. É autora das obras *Fazes-me Falta de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da “Saudade”*, (2012), e de *Aproximações: Clarice Lispector e Inês Pedrosa* (2017) publicada em Lisboa.

Anna M. Klobucka é doutorada em Línguas e Literaturas Românicas pela Universidade Harvard (1993). Leciona atualmente nos Departamentos de Português e de Women’s and Gender Studies da Universidade de Massachusetts Dartmouth (EUA). Entre as suas publicações encontram-se os ensaios *Mariana Alcoforado: Formação de um Mito Cultural* (IN-CM, 2006), *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa* (Angelus Novus, 2009), com um capítulo dedicado a Florbela Espanca, e *O Mundo Gay de António Botto* (Documenta, 2018).

Annabela Rita é Doutorada, com Agregação e dois pós-doutoramentos em Literatura, é professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Presidente da Academia Lusófona Luís de Camões-SHIP, do Instituto Fernando Pessoa-SHIP, Directora da Associação Portuguesa de Escritores e do Observatório da Língua Portuguesa, Conselheira da Matriz Portuguesa, do Museu Virtual da Lusofonia, da Sociedade Histórica da Independência de Portugal. Membro de instituições científicas e culturais portuguesas e estrangeiras. Com dezenas de distinções internacionais. Obras principais: *Eça de Queirós Cronista* (1998; 2017); a trilogia *Luz e Sombras no Cânone Literário* (2014), *Do que não existe* (2018) e *Perfis & Molduras no Cânone Literário* (2018); a duologia *Sfumato* (2019) e *Sfumato & Cânone* (2021); *O Essencial sobre Teolinda Gersão* (2021).

António Cândido Valeriano Cabrita Franco, que assina António Cândido Franco, nasceu em Lisboa em 1956. Há mais de quatro décadas que está ligado ao ensino público, sobretudo na Universidade de Évora, onde se esforça por desaprender muito do que lhe ensinaram. Começou por se dedicar ao estudo dos autores da Renascença Portuguesa (1912-1932) para se dedicar depois ao surrealismo em Portugal. É professor associado com agregação na Universidade de Évora e pertence ao pólo local do Instituto de História Contemporânea (IHC) da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

António Laginha é Doutorado em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2016) e investigador do CLEPUL. Arquitecto de formação – licenciou-se na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa - estudou dança no Curso Especial de Bailarinos do Conservatório Nacional, nos cursos da Fundação Calouste Gulbenkian, na Juilliard School (BFA) e na Universidade de Nova Iorque (MFA). Dançou profissionalmente no extinto Ballet Gulbenkian, na Companhia Nacional de Bailado e em grupos portugueses e estrangeiros. Lecionou Dança Clássica e Contemporânea, Composição Coreográfica e História da Dança (na Escola Superior de Dança, em Lisboa, na Academia de Dança Contemporânea, de Setúbal e em diversas escolas e universidades no Brasil), produziu espectáculos e exposições e realizou dezenas de conferências. Fundou e dirige o Centro de Dança de Oeiras e a Revista da Dança. Jornalista profissional desde 1996 publicou alguns milhares de artigos em jornais e revistas portuguesas e estrangeiras e diversos textos académicos. O seu interesse pela poesia de Florbela Espanca surgiu na juventude tendo sido complementado por estudos desenvolvidos na área da coreografia inspirada no universo florbeliano.

Carla Campos Francisco é mestre em Estudos Românicos - Estudos Brasileiros e Africanos, com a tese *O Amargo Sabor do Açúcar - Personagens Femininas em Fogo Morto, de José Lins do Rego*. Investigadora colaboradora no CLEPUL (FLUL). Tem publicações nas áreas de Literatura Portuguesa e Brasileira.

Catherine Dumas é professora emérita de literaturas de língua portuguesa na universidade da Sorbonne Nouvelle-Paris3. É autora da primeira tese de doutoramento em França sobre a obra da romancista portuguesa Agustina Bessa-Luís e de um livro sobre a mesma autora, *Estética e Personagens* (Campo das Letras, 2001). Interessa-se em especial no cruzamento das escritas do íntimo e do discurso poético, nas questões de género, no diálogo inter-artes e entre os textos literários e a filosofia no âmbito da literatura-mundo. Organizou numerosos livros colectivos e publicou artigos sobre a ficção contemporânea e a poesia de língua portuguesa. Organizou e prefaciou o volume Salette Tavares Obra Poética. 1957-1994 publicado na coleção Plural da Imprensa Nacional-Casa da Moeda em Maio de 2022, Lisboa.

Celestino Froes David é licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Possui mestrado em Filosofia pela Universidade Nova de Lisboa. Co-autor com Marcial Rodrigues da obra: *Pela Biblioteca Pública de Évora- Defesa de uma instituição cultural*, ed. Grupo Pro-Évora, 2001. Secretário-Geral da Direcção do Grupo Pro-Évora.

Chris Gerry não obstante a sua carreira como economista em universidades britânicas, africanas e portuguesas, desde a sua aposentação em 2016 tem se concentrado na tradutologia, tendo já publicado sobre as traduções

realizadas por Florbela, Camilo e Ana Plácido. Sempre efetuou traduções, tanto de obras da sua área de formação (desenvolvimento socioeconómico) quanto da área literária, tendo recentemente vertido para o inglês os contos de Florbela, a prosa ficcional e propagandística de Judith Teixeira, bem como poesia de Soror Maria Mesquita Pimentel, Judith Teixeira e Maria Lúcia Dal Farra. Hoje, centra-se mormente no estudo da prosa transgressiva e das autoras-tradutoras em Portugal nas primeiras décadas do século XX.

Cláudia Pazos Alonso é professora de Estudos Portugueses e de Género na Universidade de Oxford desde 1997. Os seus interesses de investigação incidem sobre a modernidade, estendendo-se do século XIX até à actualidade e privilegiando questões de género. Assinou numerosos estudos, sendo que o primeiro versa sobre Florbela Espanca e o mais recente sobre *Francisca Wood and Nineteenth-Century Periodical Culture. Pressing for Change*. Coordenou edições de Florbela Espanca (Estampa) e Judith Teixeira (Dom Quixote) com Fabio Mario da Silva, sendo também da sua responsabilidade a antologia bilingue de Florbela Espanca, *This Sorrow That Lifts Me Up* (Shantarin, 2022).

Clêuma de Carvalho Magalhães é doutora em História da Literatura pela Universidade Federal de Rio Grande. Atualmente exerce a função de professora no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Piauí. É pesquisadora do Cnpq com o projeto Figurações do feminino: Florbela Espanca et alii, dedicando-se aos seguintes temas: Florbela Espanca, Adília Lopes, Helder Macedo, Hélia Correia, busca de identidade, condição feminina, erotismo e estética da recepção. É autora do livro *A obra de Florbela Espanca na perspectiva da estética da recepção*.

Conceição Flores é doutora em História da Educação pela UFRN, Professora aposentada e pesquisadora independente. Publicou *Do mito ao romance: uma leitura do evangelho segundo Saramago* (2001); *As aventuras de Teresa Margarida da Silva e Orta em terras de Portugal e Brasil* (2006); *Dicionário de escritores norte-rio-grandenses: de Nísia Floresta à contemporaneidade* (2014). É coautora, com Constância Lima Duarte e Zenóbia Collares Moreira, do *Dicionário de Escritoras Portuguesas: das origens à atualidade* (2009). Organizou: *Mulheres e Literatura: ensaios* (2013); *O sentido primeiro das coisas: ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta* (vols. I e II; 2015 e 2019).

Concepción Delgado Corral, é doutora en Filoloxía pela Universidade de Santiago de Compostela e catedrática emérita de Lingua Galega e Literatura do Instituto “Francisco Aguiar” de Betanzos. Publicou vários livros de autores galegos; sobre Rosalía de Castro no libro *Comentário de textos literários* (1986), e sobre Álvarez Torneiro, Premio Nacional de Poesía en Espanha, o libro *Os reinos do fulgor* (2002). As publicações sobre autores de fala

portuguesa vão de Florbela, Leite de Vasconcelos, Oliveira Guerra, Virgínia Santos Teles Guerra, Eugénio de Andrade, José Cardoso Pires, a Maria Lúcia Dal Farra. A obra de Florbela Espanca é a obra da tese de doutoramento publicada em 2004 pela Universidade de Santiago. *Florbela Espanca, Asa no Ar, Erva no Chão*, livro publicado em Portugal em 2005.

Deolinda Santos Costa é psicanalista, membro da Sociedade Portuguesa de Psicanálise, da Federação Europeia de Psicanálise e Associação Internacional de Psicanálise. Formação: Licenciatura em Filosofia, Mestrado em Literatura Comparada. Actividade clínica e de crítica literária nos principais jornais e revistas portuguesas onde assinou como Linda Santos Costa.

Derivaldo dos Santos possui doutorado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (2006) e Pós-doutorado pela UFMG (2019). É professor Associado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, lotado no Departamento de Letras (UFRN); colaborador e orientador nos cursos de mestrado e doutorado do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN) e do mestrado profissional (PROFLETRAS/NATAL-RN). Líder do Grupo de Pesquisa Estudos da Modernidade: processos de formação cultural, cadastrado no CNPq, com pesquisas voltadas para os seguintes temas: literatura e representações sociais, literatura e história, tradição e modernidade, silêncio e violência, memória social e identidade.

Diógenes André Vieira Maciel, Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Paraíba e, desde 2007, professor de graduação e pós-graduação na Universidade Estadual da Paraíba, onde ministra aulas de literatura portuguesa e brasileira. Desenvolve pesquisa em dramaturgia e história do teatro (especialmente o do Nordeste do Brasil), além de travar discussões sobre sociologia dos textos e suas materialidades.

Edson Santos Silva é professor Associado de Literatura Portuguesa na Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná – UNICENTRO/ Irati/PR-, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Letras. Suas pesquisas giram em torno da dramaturgia luso-brasileira.

Eduardo da Cruz é professor associado de Literatura Portuguesa no Instituto de Letras da UERJ, atuando na graduação e na pós-graduação. É bolsista Prociência/UERJ e pesquisador PQ2 do CNPq. Tem doutorado em Estudos de Literatura pela UFF (2013), mestrado em Ciência da Literatura pela UFRJ (2009) e realizou estágio de pós-doutorado na USP (2022). É colíder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras (UERJ/Real Gabinete Português de Leitura), pesquisador do grupo ARS – Arte, Realidade, Sociedade (FBN) e investigador-colaborador no Centro de Estudos Clássicos (FLUL).

Eliana Luiza dos Santos Barros é Psicóloga Clínica / Psicanalista Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do Rio de Janeiro (Uerj). Autora de *Florbela Espanca: laços de amor e dor* (Contra Capa, 2014), *Frestas do Indizível* (Contra Capa, 2022) e de artigos publicados no Brasil e exterior. Doutoranda em Literatura pela Universidade de Évora. Membro do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise Seção Rio de Janeiro.

Elisangela da Rocha Steinmetz cursa, atualmente, o doutoramento em Estudos Românicos e Portugueses na Universidade de Lisboa. É mestre em História da Literatura pela Universidade Federal de Rio Grande. Possui licenciatura em Letras e especialização em Língua Portuguesa e Literatura. Atuou como professora de Literatura na rede estadual de ensino do estado do Rio Grande do Sul. E tem participado com comunicações e publicações de artigos em vários eventos literários no Brasil e no exterior. Entre os seus trabalhos encontram-se, também, contos e poemas publicados em antologias no Brasil e em Portugal.

Fabio Mario da Silva é Professor de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco/UAST e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRPE. É pós-doutor em Literatura Portuguesa (2016) pela Universidade de São Paulo, com bolsa da FAPESP e em Estudos Portugueses pela Universidade de Lisboa (2020). Também é pesquisador do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias) e do CEC (Centro de Estudos Clássicos) ambos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Também integra a equipe do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) da Universidade Federal de Sergipe.

Fernando Cabral Martins é professor jubilado da Universidade Nova. Tem ensaios dispersos sobre literatura e cinema. Publicou livros sobre Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Carlos de Oliveira, Julio e Mário Cesariny. Organizou em 2008 um *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, e também várias edições e antologias de poetas portugueses do século XX.

Flavia Maria Corradin é professora Associada (Livre-Docente) de Literatura Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde obteve os títulos de Mestre, Doutora e Livre Docente com os trabalhos *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos*, *Camilo Castelo Branco: dramaturgia e romantismo* e *O teatro da história em Jaime Gralheiro: Futuro de que passado?*, respectivamente. Ensaísta e crítica literária, tem publicado ensaios, resenhas críticas, prefácios, capítulos de livros e livros no Brasil e no Exterior. Atua na docência, pesquisa e orientação com ênfase no Romantismo e no teatro português.

Gabriela Silva é mestre e doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, professora adjunta de Estudos Literários, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) – Campus São Lourenço do Sul. É integrante do Grupo de Pesquisa GENFIP Grupo de Estudos Sobre a Novíssima Ficção Portuguesa, coordenado pelo Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim – UFSCar. Tem ensaios, artigos e capítulos de livros publicados em revistas e livros relevantes na área de Literatura Portuguesa.

Henrique Marques Samyn é professor Associado do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Suas pesquisas abordam a representação de subjetividades e corpos racializados e generificados desde uma perspectiva interseccional. Leciona sobre literatura de autoria negra na Tokyo University of Foreign Studies como Affiliated Associate Professor.

Ida Alves é professora titular de literatura portuguesa, Universidade Federal Fluminense. Docente do Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura – UFF. Vice-coordenadora do Pólo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), no Real Gabinete Português de Leitura. Pesquisadora 1D do CNPq. Cientista do Nosso Estado – FAPERJ (2018-2023). Coeditora da Revista Convergência Lusíada (Real Gabinete Português de Leitura). Autora e coautora (organizadora) de diversos livros, capítulos e artigos em revistas acadêmicas brasileiras e estrangeiras sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea, além de estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa.

Iracema Goor é doutora em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, participante do grupo de pesquisa do CNPq Florbela et alii e do grupo Deleuze & Cia. liderado pela profa. Dra. Annita Costa Malufe.

Isa Margarida Vitória Severino é professora adjunta do Instituto Politécnico da Guarda. Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; Mestre em Estudos Portugueses pela Universidade de Aveiro e mestre em Ensino de Espanhol pela universidade da Beira Interior. É Doutora em Literatura, tendo apresentado a tese *A vida escrita. Identidade desejo e linguagem na obra poética de Florbela Espanca e Alejandra Pizarnik*, na Universidade de Aveiro. Tem participado em congressos nacionais e internacionais, como oradora e integrado as respetivas comissões organizadoras e/ou científicas. Da sua investigação, resultou a publicação de artigos em revistas científicas de âmbito nacional e internacional.

Isabel Cruz Lousada é investigadora Auxiliar da NOVA FCSH – é investigadora integrada no CICS.NOVA Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais e Humanas e é investigadora colaboradora no CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. É Grant Awarding Coordinator, STSM Coordinator and

MC - na COST ACTION CA18204 «Dynamics of placemaking and digitization in Europe's cities». Pertence a várias associações não governamentais das quais salientamos a AMONET – Associação Portuguesa de Mulheres Cientistas e MIMA – Museu Internacional da Mulher - Associação - (das quais foi Vice-Presidente). Sócia fundadora da AIIIPe – Associação Internacional para a Inclusão, Interculturalidade e Inovação Pedagógica. É membro da Direcção do WWIH - Women Writers in History DARIAH-EU working group. Membro do Conselho Científico da WWR - Women Writers Route - Cultural Route of the Council of Europe. Membro da SPESXVIII - Sociedade Portuguesa de Estudos do Séc XVIII, da APE - Associação Portuguesa de Escritores, do PEN Club Português e membro da Direcção da RNLP - Rádio Nova da Língua Portuguesa.

Isabel Ponce de Leão é Professora Catedrática da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal, membro do Centro de Estudos Globais (U. Aberta), do Círculo de Estudos do Centralismo e do INFAST (U. Minho); vogal do Conselho de Administração da Cooperativa Árvore e vice-presidente do Centro de Estudos Regionais. Como docente e investigadora colabora com outras instituições de ensino superior, em Portugal, América Latina, sobretudo Brasil, e vários países Europeus. Faz parte do conselho editorial e / ou científico de várias revistas, jornais e outras publicações e integra comissões científicas de colóquios, congressos e outros eventos, que também promove, bem como júris académicos e de prémios literários aos níveis nacional e internacional.

Izabela Leal é poeta e professora de literatura da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPA). É mestre em Estudos literários pela PUC-Rio e doutora em Literaturas Vernáculas pela UFRJ, com tese sobre Herberto Helder. Atualmente desenvolve pesquisa sobre poesia contemporânea, poéticas indígenas e tradução, coordenando o projeto de pesquisa intitulado “Agentes indígenas na cena cultural do Brasil contemporâneo”. Publicou o livro Camilo Pessanha em dois tempos, em parceria com Gilda Santos (2007), e organizou vários livros de ensaios sobre tradução em colaboração com outros pesquisadores da área de Letras.

Jean Pierre Chauvin é Professor Associado na ECA, USP, onde pesquisa e leciona Cultura e Literatura Brasileira. É credenciado no Programa de Pós-Graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, junto à FFLCH, na mesma universidade.

Joana de Oliveira Espanca Bacelar nascida em 25 de Fevereiro de 1946. Natural de Évora. É Parente de Florbela Espanca, sendo prima em segundo grau.

João Manuel Espanca Bacelar nascido a 25 de Dezembro de 1970. Natural de Évora, tem parentesco com Florbela Espanca, sendo primo em terceiro grau. Técnico Superior de Multimédia. Licenciado em Artes Visuais e Multimédia.

Jonas Leite é professor Adjunto de Literatura na Universidade Federal de Pernambuco, onde ministra, sobretudo, disciplinas de Literatura Portuguesa. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UFPE. Doutor (2018) e Mestre (2014) em Literatura e Interculturalidade, pela Universidade Estadual da Paraíba. Pesquisador da obra de Florbela Espanca, é membro do grupo *Florbela Espanca et alii*. Organizou o *Dicionário de Florbela Espanca* (2023) e publicou *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem escritora* (2020). Também é poeta, com três obras publicadas: *Itinerário do Tempo*, *A Geografia das Coisas* e *Livro de Urgências*.

Jorge Vicente Valentim é Mestre e Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Faculdade de Letras da UFRJ. Atualmente, é Professor Titular de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar, onde também coordena o Grupo de Estudos Literários Portugueses e Africanos. Foi finalista do Prêmio Jabuti, em 2017, na categoria “Teoria e Crítica Literária”, com a obra “*Corpo no outro corpo*”: *homoeerotismo na narrativa portuguesa contemporânea* (EDUFSCar, 2016). É Presidente da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, na gestão 2022-2023, e Bolsista Produtividade em Pesquisa pelo CNPq.

José Carlos Seabra Pereira é doutor pelas Universidades de Poitiers e de Coimbra, professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e da Universidade Católica Portuguesa. Investiga e lecciona nas áreas de Teoria Literária e Literatura Portuguesa Moderna, de Estudos Camonianos e de Estudos Pessoaanos (cadeira que criou na Universidade de Coimbra). foi professor convidado no Instituto Politécnico de Macau. Coordenador científico do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos; diretor da revista *Estudos* (CADC); diretor do Secretariado Nacional para a Pastoral da Cultura (Portugal); membro do Conselho Executivo da Fundação Inês de Castro e do Conselho de Patronos da Fundação Arpad Szenes — Vieira da Silva. Tem integrado os júris dos principais prémios literários de Portugal e da CPLP, nomeadamente do Prémio Camões, do Grande Prémio Leya e dos Prémios da Associação Portuguesa de Escritores. Figura de referência nos Estudos sobre Camões, Decadentismo, Simbolismo, Neo-Romantismo e Modernismo, é autor de cerca de quinhentas conferências e palestras, de numerosos ensaios e estudos monográficos, de edições críticas ou práticas (Obras de Gomes Leal, Raul Brandão, Florbela Espanca, etc.), de centenas de artigos em revistas especializadas e verbetes em enciclopédias, e de uma vintena de livros.

José Luiz Foureaux é professor titular aposentado de Literatura Portuguesa e Comparada (UFOP). Foi Leitor de Português na Universidade de Zagreb, Croácia (2008-2010). Publicou *Exercícios de Leitura*, 2001(org.) e *Literatura e Homoerotismo: uma introdução*, 2002 (org.); *Os herdeiros de Sísifo: Teoria da Literatura e Homoerotismo*, 2007 e *As cartas não mentem* (Portugal, 2018). Entre ficção e poesia publicou: *Caderno de viagem*, 1985; *Makančeva 14: relatos ficcionais(?)*, 2012; *Você ou certeza da proximidade das coisas*, 2014; *Tanto ruído no interior desse silêncio*, 2020; *Esquecidos e Dispersos*, 2020. *Espaço(s) de verso(s)*, 2021 e *Andando descalço em asfalto quente*, 2023.

Joy Afonso é Doutora em Literatura Comparada pelo programa de Pós-Graduação da UNESP- Assis, tendo como tema de tese os diários femininos clássicos japoneses e sua influência na coletânea de contos “América latina: traição e outras viagens” (2000), de Banana Yoshimoto. Desenvolveu parte do Doutorado como bolsista do Japanese Studies Overseas and International Dialogue, pela Japan Foundation entre 2019-2020, na Kyoto University of Education. Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (2011). Lotada como profa. Assistente no Departamento de Letras Modernas na UNESP – Assis, desenvolve pesquisas nas áreas de literatura de autoria de mulheres e literatura contemporânea.

Jussara Nevez Rezende é doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo, é autora de *Floribela sob novo olhar: aspectos da modernidade na poesia de Floribela Espanca* (Annablume, 2014), cuja segunda edição tem o selo da NEA (2023). Também pela NEA (2017) publicou *Tempo, espaço e simbologia: estudo das imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen*. Possui textos de crítica literária publicados pela UFMG, PUC, USP e AML. Seu nome e o de um de seus livros de poesia, *Minas de mim*, constam no Dicionário crítico de escritoras brasileiras, de Nelly N. Coelho (2002).

Lara Cristina Vitória Severino é Assistente Graduada de Psiquiatria no Centro Hospitalar Lisboa Norte, E. P. E. Mestre pela Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, tendo apresentado, em 2003, a dissertação *Aspectos Psicopatológicos das Experiências Dissociativas - uma contribuição para o seu estudo* (com 20 valores). Foi Docente livre na Faculdade de Medicina de Lisboa. Tem participado em congressos nacionais e internacionais, como oradora e integrado as respetivas comissões organizadoras e/ou científicas. Decorrente da sua investigação, conta com um importante leque de artigos publicados em revistas científicas de âmbito nacional e internacional.

Lina Arao é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Suas pesquisas mais recentes abordam a literatura de

autoria feminina nipo-brasileira a partir de uma perspectiva feminista interseccional. É professora de língua portuguesa na rede municipal do Rio de Janeiro. Integra a equipe do Gabinete em Estudos de Gênero da Universidade de Lisboa.

Livia Apa, africanista de formação, desenvolve atividade de pesquisa na área dos estudos literários e culturais dos países de língua oficial portuguesa. Trabalha atualmente sobre cinema africano e o pensamento decolonial produzido no continente. Lecionou na Unior de Nápoles, da Universidade de Lecce e da Universidade de Roma-La Sapienza. Participou em publicações em volume e em revistas italianas e estrangeiras, tendo publicado em 2010 *Abitare la lingua*, sobre a situação linguística em Angola. Organizou junto com a Mária Alexandre Daskálos e Arlindo Barbeitos a antologia *Poesia Africana de Língua Portuguesa*, editada pela Academia Brasileira das Letras. Traduziu em italiano, entre outros, Florbela Espanca, Mário Cesariny, Ruy Duarte de Carvalho, Mia Couto, Luís Carlos Patraquim, José Eduardo Agualusa, Ondjaki e Ana Luísa Amaral. O seu mais recente trabalho é *Contemporary Lusophone African Film* organizado com Paulo De Medeiros pela editora Routledge.

Luci Ruas é professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é Doutora em Letras Vernáculas, tendo defendido em 1994, sob a orientação da Professora doutora Cleonice Berardinelli, a tese *Vergílio Ferreira – itinerário de uma paixão*. Seu trabalho de pesquisa localiza-se entre os séculos XIX e XXI. Projeto atual: *a literatura portuguesa e sua relação interartes*. É autora do livro *Na arena do texto... – estudos de Literatura Portuguesa*, publicado pela Oficina Raquel. Coordena o Curso de Especialização em Literatura Infantil e Juvenil, no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ, do qual é membro permanente.

Luísa Cristina dos Santos Fontes é doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Como pesquisadora, dedica-se à literatura produzida por mulheres. Publicou os livros: *Anita Philipovsky – a princesa dos campos; Literatura e mulher – das linhas às entrelinhas; A literatura de autoria feminina em suas interdi(c)ções; Roteiro Literário – Helena Kolody; Mulher e literatura – vozes consequentes; Biobibliografia da ALCG; O percurso de um poema; Relicário de Anita; As janelas de Leonilda; Estudo sobre a origem da Saudade*; entre outras publicações... Organiza, há 13 anos, coluna literária no centenário jornal *Diário dos Campos*.

Marcelo Pacheco Soares é Professor Titular do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. É Doutor e Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com Pós-Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisa

sobretudo contos do gênero fantástico nos séculos XX e XXI e seus principais artigos versam sobre as obras de José Saramago, Jorge de Sena, Murilo Rubião e Maria Isabel Barreno, além de autoras contemporâneas como Teresa Veiga e Maria João Cantinho. Mais recentemente, vem publicando resultados de suas investigações acerca de Machado de Assis.

Maria Aparecida da Costa é Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, com Doutorado Sanduiche pela Faculdade de Letras de Coimbra – FLUC, Portugal; Pós-Doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Professora Adjunto da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (onde ministra disciplinas de Literatura Luso-brasileira); Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL - na mesma Universidade. Membro dos grupos de Pesquisa, GECLIT e GEPORT. Autora do livro *A paz tensa da chama fugaz: a configuração do amor no romance contemporâneo*, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge, (EdUFRN, 2015).

Maria Cristina Pais Simon é titular da «agrégation» de português e doutorada em literatura com tese sobre Camilo Castelo Branco, M. C. Pais Simon é maître de conférences na Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3. Investigadora no CREPAL, associada ao CHAM e ao CLEPUL da Universidade Nova de Lisboa, ao CLP da Universidade de Coimbra; membro da Academia Lusófona Luís de Camões e do Instituto Fernando Pessoa de Lisboa, sócia da APE, OLP e SHIP, tem realizado e participado a congressos e a colóquios internacionais na Europa, Estados Unidos e Brasil e publicado numerosos trabalhos sobre autores e temas oitocentistas, muitos dos quais relativos à questão feminina.

Maria do Carmo Mendes é professora auxiliar do Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos – Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas – Universidade do Minho – onde desempenhou as funções de Vice-Presidente de Escola e Presidente do Conselho Pedagógico (2016-2020). Leciona em cursos de Licenciatura e de Pós-Graduação e investiga literaturas e culturas africanas de língua portuguesa desde o ano letivo de 2007-2008. Tem participado em congressos nacionais e internacionais e publicado ensaios sobre as suas áreas de investigação principais: literaturas e culturas africanas de língua portuguesa; Literaturas Comparadas; Literatura Portuguesa Contemporânea; Mito de Don Juan; Ecocrítica; Influências clássicas na literatura portuguesa contemporânea. É Vice-Presidente do InFast – Instituto de Estudos do Antropoceno e coeditora da revista académica *Anthropocenica* – Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica.

Maria Lúcia Dal Farra (Botucatu/SP 1944) tem Mestrado e Doutorado em Literatura (USP), Livre-Docência em Literatura Comparada (UNICAMP) e titularidade (UFS, onde foi Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa, universidades em que lecionou). Pós-Doutorado (École Pratique des Hautes

Études, Paris; Universidade de Lisboa) e participou da equipe pioneira de Antonio Candido para a fundação do Depto de Teoria Literária e IEL da UNICAMP; professora-convidada em Berkeley (2002). Integrou (2013-2016) o Comitê de Assessoramento de Letras e Linguística do CNPq (CA-LL) e nomeia a Cadeira 25 da Academia Botucatuense de Letras. Coordenou o Diretório de Pesquisa do CNPq relativo à Florbela, graças ao qual foi possível produzir este Dicionário. Possui oito obras sobre Florbela Espanca; também sobre Vergílio Ferreira, Fernando Pessoa, Herberto Helder; e de poemas. É Prêmio Jabuti.

Marlise Vaz Bridi é graduada em Letras pela USP (1973) e é doutorada em Literatura Portuguesa pela USP (1982). É professora doutora da USP e professora titular aposentada da UPM. Atua nas áreas de literatura portuguesa, literatura de autoria feminina e ficção contemporânea. Publicou, em 2012, a obra *A Sugestão Metafórica em José Cardoso Pires*, pela editora Vermelho Marinho. Atualmente, lidera o Grupo de Estudos de Literatura de Autoria Feminina (GELAF) - USP.

Marly Catarina Soares possui graduação em Licenciatura em Letras, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG (1989), Mestrado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (1998) e Doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (2008). Atualmente é Pesquisadora Sênior do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa. É membro do corpo editorial da UniLetras, como editora-gerente. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura. Atua principalmente nos seguintes temas: Poesia século XX, Florbela Espanca, Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura e Mulher, Estudos literários, Literatura e Mulher, Literatura de autoria feminina, Gênero e Literatura, Literatura e Estudos Culturais.

Matteo Pupillo é doutorando em Literatura na Universidade de Évora, onde está a desenvolver um estudo em torno do imaginário corporal na poesia de Florbela Espanca, Gilka Machado e Alfonsina Storni. Com efeito, os seus interesses científicos centram-se na literatura portuguesa de autoria feminina e na literatura portuguesa contemporânea. Tem lecionado língua e cultura portuguesas em universidades italianas e portuguesas e, atualmente, desempenha as mesmas funções na Sorbonne Université (Paris IV). Também tem participado em congressos internacionais e tem publicado capítulos de livros, entradas em dicionários e artigos em revistas, assim como tem integrado centros de investigação e associações científicas.

Mercedes del Camino Gómez Almeida (Badajoz, 1972) é engenheira técnica industrial pela UNEX, professora, tradutora e estudiosa de Florbela Espanca. Publicou um livro bilingue do português para o espanhol, intitulado *Maria*

Lúcia Dal Farra. *Poemas* (Badajoz, ed. do autor, 2019, feito à mão e ilustrado, 21x30 cms) e já se encontra no prelo a sua *Antologia Bilingue*, uma obra mais alentada sobre a mesma poetisa.

Michelle Nascimento é doutora (2011) e mestre (2005) em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); licenciada em Letras (UFRN) e bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG); doutoranda em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Miguel Real, é mestre em Estudos Portugueses pela Universidade Aberta, membro do CLEPUL – Centro de Estudos de Literaturas e Culturas Europeias e Lusófonas da Universidade de Lisboa, publicou os seguintes ensaios: *O Marquês de Pombal e a Cultura Portuguesa* (2005), *O Último Eça* (2006), *Agostinho da Silva e a Cultura Portuguesa* (2007), *Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa* (2008), *Padre António Vieira e a Cultura Portuguesa* (2008), *Introdução à Cultura Portuguesa* (2011), *O Pensamento Português Contemporâneo. 1890 – 2010* (2011), *Romance Português Contemporâneo. 1950 – 2010* (2012), *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa* (2017), *Fátima e a Cultura Portuguesa* (2018) e *As 7 Vidas de Saramago* (2022).

Míriam Afonso Brigas é Professora auxiliar da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, com doutoramento realizado na área das Ciências Histórico-Jurídicas na mesma universidade, com dissertação subordinada ao tema "As relações de poder na construção do Direito da Família Português (1750-1910)". Membro do Instituto de Investigação Interdisciplinar (IURIS) da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Investigadora nas áreas da História do Direito da Família, Sociologia do Direito e Teoria do Direito. Publicou diversos artigos e comunicações sobre direito matrimonial, filiação, poder paternal e adoção e também no domínio da igualdade de género.

Nefatalin Gonçalves Neto possui Graduação em Letras/Latim pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis) e em Pedagogia pela Universidade Nove de Julho, Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de Latim e Língua Portuguesa da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e coordenador do GELLPOMC (Grupo de Estudos sobre Literaturas de língua portuguesa Modernas e Contemporâneas). Suas pesquisas se voltam para questões sobre o insólito, a Literatura portuguesa contemporânea (em especial sobre os escritores José Saramago, Jorge de Sena e Dulce Maria Cardoso) e a releitura da literatura clássica (em especial literatura latina, Plauto, teatro latino e mitologia).

Noémia Maria Redondo Serra Serrano nasceu em 1958, em Arronches, no distrito de Portalegre, onde viveu a sua infância e adolescência. Em Lisboa

onde fez a Licenciatura em História, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Regressou ao Alentejo onde lecionou em diversas escolas e foi coordenadora de Grupo, dos Diretores de Turma e de Departamento, membro do Conselho Diretivo e do Conselho Pedagógico da Escola Pública Hortência de Castro Avaliadora Interna e Externa, tendo participado em vários projetos culturais, com destaque para os três congressos sobre Florbela Espanca. Fez Mestrado em Estudos Históricos Europeus na Universidade de Évora. É vice-presidente do *Grupo de Amigos de Vila Viçosa*.

Nuno Júdice nasceu em 1949. Licenciado em Filologia Românica na Faculdade de Letras de Lisboa e Doutorado em Literaturas Românicas Comparadas Universidade Nova de Lisboa, onde foi Professor de 1976 a 2015. Em 2001 publicou a *Poesia reunida. 1967- 2000*, na Dom Quixote. A sua obra poética foi amplamente premiada em Portugal e no estrangeiro destacando-se, em 2013, pelo conjunto da sua obra, o XXII Prémio Reina Sofía de Poesia Iberoamericana. Tem estudos sobre Literatura medieval e sobre o Modernismo. Tem vários estudos publicados sobre a obra de Florbela Espanca.

Pedro Fernandes de Oliveira Neto é professor de Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), mesma instituição onde obteve o Doutorado pelo Programa Pós-Graduação em Estudos da Linguagem/ Literatura Comparada. É autor, dentre outros, de *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago* (Appris, 2012).

Pedro Sepúlveda é professor associado no Departamento de Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e investigador do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT), da mesma instituição. O seu trabalho centra-se na modernidade literária e filosófica, com foco na obra pessoana. Publicou o ensaio *Os Livros de Fernando Pessoa* (Ática, 2013) e editou os ensaios de crítica pessoana de Eduardo Lourenço, no âmbito das suas Obras Completas publicadas pela Fundação Calouste Gulbenkian. Coordena o projeto *Estranhar Pessoa* e é co-editor da *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações* (pessoadigital.pt).

Rafaella Cristina Alves Teotônio é doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco e mestre em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Atualmente é professora adjunta de Literatura Portuguesa na Universidade de Pernambuco (UPE - Campus Mata Norte), sendo também pesquisadora do Centro de Estudos Linguísticos e Literários da UPE - CELLUPE e do ERAS (Estudos sobre Representações, Alteridades e Subjetividades). Como pesquisadora se dedica ao estudo das Literaturas em Língua

Portuguesa e aos estudos sobre Subalternidades, principalmente sobre autoria feminina e representações de minorias na Literatura.

Raíra Costa Maia de Vasconcelos é professora adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente, integra o Grupo de Pesquisa Deriva (UFPE) - que se dedica ao estudo de literaturas em língua portuguesa, e é coordenadora da linha Poesia e Cultura. Atua como professora pesquisadora do Grupo Sutra: Subalternidades, Transculturalidade e Perspectivas Decoloniais (UFPE). Possui Doutorado (2016) em Literatura, com foco em estudos de poesia, pintura e Semiótica da Cultura, pela UFPB. Atua nas áreas de Literaturas em Língua Portuguesa, Poesia e Ensino de Literatura. Interessa-se pelos seguintes temas: poesia brasileira contemporânea, literaturas africanas em língua portuguesa, poesia produzida por mulheres e intersemiose.

Raquel Terezinha Rodrigues possui graduação em Pedagogia pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), graduação em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Doutorado em Literatura (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente exerce o cargo de Professor Associado da Universidade Estadual do Centro-Oeste (PR) e atua como Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura - PPGLit/UFSCar.

Renata Bomfim é pesquisadora, poeta e ensaísta. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, possui especialização em Psicologia Analítica Junguiana, Arteterapia na Saúde e na Educação e em Psicossomática. Ativista ambiental com forte atuação na defesa da Mata Atlântica, em 2007 criou a Reserva Natural Reluz e, em 2019, o Instituto Ambiental Reluz, onde realiza trabalhos de preservação e educação ambiental. É autora dos livros de poemas *Mina* (2010), *Arcano Dezenove* (2012), *Colóquio das árvores* (2015), *O Coração da Medusa* (2021) e *A revolução dos colibris* (no prelo). Autora do Blog literário *Letra e Fel*, online desde 2007 (www.letraefel.blogspot.com).

Renata Soares Junqueira é Professora Titular da Universidade Estadual Paulista (UNESP), onde leciona Literatura Portuguesa no campus de Araraquara. Publicou, dentre outros, os livros *Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca* (São Paulo: Todas as Musas, 2022) e *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade* (São Paulo: Editora UNESP, 2003). Desde 2013 é bolsista do CNPq (Produtividade em Pesquisa) e os seus projetos mais recentes são “O Cinema Novo brasileiro lê o teatro de Nelson Rodrigues” (2019-2021) e “Literatura, cinema e autoria de mulheres no Brasil da ditadura militar (2022-2026).

Robin Driver é Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, desenvolve atualmente a sua pesquisa acerca da representação da feiticeira no teatro português a partir de meados do século XX, sob a orientação da Profa. Dra. Flavia Maria Corradin e com apoio financeiro da CAPES. Possui Mestrado em Estudos Comparatistas (2017) pela Universidade de Lisboa e Graduação em Língua e Literatura Inglesa e Francesa (2013) pela Universidade de Oxford. Seus interesses de pesquisa incluem a literatura de autoria feminina, a literatura portuguesa moderna e contemporânea e a dramaturgia portuguesa.

Rogéria Alves Freire é Mestra em Letras pela Universidade de São Paulo, com estudos desenvolvidos na área de Literatura Portuguesa, Brasileira e Africana. Faz parte do Grupo de Estudos Teatrais e Projeto Autor por Autor na FFLCH-USP. É Fundadora da Faculdade Freire de Ensino e Diretora na IES. Gestora de Polos na Unicesumar e Idealizadora do Instituto Ser Educacional. Educadora há 29 anos, trabalha com Formação de Educadores, desenvolve Projetos de Consultoria Educacional para Escolas e Universidades. Realiza Treinamentos na Área de Liderança e Saúde Mental. Publicou 07 livros na área da Educação e atua em Congressos Nacionais e Internacionais.

Rogério Miguel Puga, é professor Associado da Universidade Nova (FCSH), doutorado em Estudos Anglo-Portugueses (Literatura inglesa), autor de livros e artigos sobre literatura inglesa, estudos anglo-portugueses e história dos impérios português e britânico.

Rosa Maria Fina é licenciada em Estudos Portugueses (2003), mestre em Ciências da Cultura – Cultura Artística (2011) e doutorada em História Contemporânea (2016). Foi bolsista de investigação do projeto “On Violence. Representações da violência nas literaturas africanas de língua portuguesa” (2017-2020). Faz parte da equipa nuclear do projeto financiado pela FCT: AFROLAB (2020-2023). Ensina História da Cultura das Artes e Literatura Portuguesa no ensino secundário profissional (2020-2023). Tem publicados nacional e internacionalmente artigos, capítulos e monografias em Literatura, História e Estudos Culturais.

Sandra Leandro é actualmente Directora do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora. Historiadora de Arte e Professora Associada na Universidade de Évora, onde lecciona desde 2001, tem-se dedicado ao estudo da Pintura, Desenho Humorístico, Teoria e Crítica de Arte, Museologia, Escultura e Mulheres Artistas em Portugal. Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa é licenciada e mestre, pela mesma instituição. Dos diversos trabalhos publicados refiram-se as obras colectivas *Mulheres Pintoras em Portugal*, (2013), *Mulheres Escultoras em Portugal*, (2016) e *Artistas Plásticas*

em Portugal (2020). Foi atribuído o Prémio Grémio Literário 2014 ao seu livro *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo – uma ópera*. Tem realizado o comissariado de exposições de investigação.

Suilei Monteiro Giavara é professora do Instituto Federal de Goiás - campus Anápolis, desde 2018, onde desenvolve projetos de pesquisa e de ensino na área de literatura e leitura. Possui graduação em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP (1991), especialização em Literatura e ensino da Literatura também pela Unesp de Assis (1999), mestrado em Estudos Literários, pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP (2007) com a dissertação “A poética do espetáculo: uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos de Florbela Espanca”. Fez doutorado na Unesp de Assis, na área de Literatura e Sociedade, com a tese intitulada “POÉTICAS INTERDITAS: erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894 - 1930) e Judith Teixeira (1880 - 1959)”.

Tássia Tavares de Oliveira é professora de Literatura da Unidade Acadêmica de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande. Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Campina Grande. Mestra e Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Ministra disciplinas de Teoria da Literatura, Literaturas de língua portuguesa e Estágios de Literatura. Desenvolve pesquisa sobre poesia erótica de autoria feminina e atividades de extensão sobre literatura contemporânea e estudos de gênero nas escolas.

Teresa Cristina Cerdeira é professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora 1A do CNPq. Foi Regente da Cátedra Jorge de Sena e editora da Revista *Metamorfoses* entre 2005 e 2011. É especialista em Literatura Portuguesa. Publicou: *José Saramago: entre a História e a ficção, uma saga de portugueses* (Lisboa, Dom Quixote, 1987 e Belo Horizonte, Moinhos, 2019), *O avesso do bordado* (Lisboa Caminho, 2000), *A tela a dama* (Lisboa, Presença, 2013), *A mão que escreve* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2014), *Formas de ler* (Belo Horizonte, Moinhos, 2020).

Tiago Aires é professor de Português do Ensino Básico e Secundário e membro do grupo de investigação GALABRA – Universidade de Santiago de Compostela, é licenciado em Línguas e Literaturas Modernas, Estudos Portugueses pela Universidade do Porto e mestre em Estudos Românicos, Literaturas Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de Lisboa. Tem publicados vários artigos sobre as literaturas de língua portuguesa e galega, sobretudo em torno da poesia, literatura comparada, mito, memória e espaço literário. *Um museu que arde* (2022) é a sua estreia literária.

Tiago Salgueiro nasceu em Évora em 1975. Licenciado em Antropologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e

Mestre em Museologia pela Universidade de Évora. Foi Bolseiro no Bourguiba Institute of Modern Languages na Universidade de Tunis (Tunísia) e na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Cádiz (Espanha). Diplomado em Gestión del Patrimonio pelo ILAM – Instituto Latinoamericano de Museus. Concluiu em 2018 um Curso de Especialização em Gestão do Património Cultural na NOVA School of Business and Economics. É técnico superior no Museu-Biblioteca da Casa de Bragança desde 2006. Autor de várias publicações, sobretudo relacionadas com a história local de Vila Viçosa.

Valquíria Maria Cavalcante de Moura é graduanda em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa Língua Francesa, pela Universidade Federal de Alagoas, mestre em Literatura Brasileira e doutora em Estudos Literários pela mesma Universidade. Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal do Agreste de Pernambuco - UFAPE, onde leciona as disciplinas de Teoria Literária, Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira. Coordena o projeto de extensão “Memória UFAPE” que visa o registro da memória da instituição desde sua criação.

Vivian Leme Furlan É doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/ UNESP- FCLAr (2021), mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (2016), graduada em Letras (Inglês e Português) pela Universidade Federal de São Carlos (2013) e em Pedagogia pela Uninter (2019). Desenvolve, desde 2013, pesquisas na área de Literatura Portuguesa, com foco na área de literatura e gênero, autoria feminina e feminista. Também é membra do GELPA (UFSCar/CNPq) do grupo Constelações literárias de autoria negro-africana, afro-latina e afro-brasileira (IFSP/CNPq).

Zina Bellodi é formada em Letras anglo-germânicas, é doutora e titular em Teoria da Literatura, Unesp, Araraquara – SP. Publicou artigos em periódicos universitários, e, atualmente, dedica-se à pesquisa especialmente na área memorialística familiar. Publicou, dentre outros livros, *Função e forma do tradicional em Mário de Sá-Carneiro*, *Florbela Espanca – Discurso do outro e imagem de si* e *Melhores poemas de Florbela Espanca*.

Zuleide Duarte é professora de Literaturas de Língua Portuguesa. Doutorou-se na Universidade Federal da Paraíba com tese sobre a diáspora portuguesa. Atua na Universidade Estadual da Paraíba, Campus I, Campina Grande – PB. Tem seis livros publicados – *Travo* – novela, *Das artes de maternar e outras artes* – contos, *Outras África* – ensaios, *D’Eça e D’Outros* – ensaios, *Dicionário de autoras africanas de língua portuguesa*, parceria com Izabel Martins.

Florencia Sapranza

