

SOB OS SORTILÉGIOS DE CIRCE

(Ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca)

Renata Soares Junqueira

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

CAMPINAS - 1992

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Renata Soares

Junqueira

e aprovada pela Comissão Julgadora em

21/08/92

Dr. Haguma Osakabe  
orientador

J968s

17852/BC

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

A Paulo e Sônia, meus pais

## AGRADECIMENTOS

Quem despertou o meu interesse por Florbela Espanca foi a Prof.<sup>a</sup> Maria Lúcia Dal Farra. Foi ela a orientadora da minha "iniciação científica" junto à FAPESP, e também foi ela quem me deu a oportunidade de examinar, através de fotocópias, todos os cadernos manuscritos que hoje se encontram no espólio de Florbela pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa. Ter tido acesso a um material de tamanha importância antes mesmo de viajar a Portugal foi, para mim, um privilégio quase tão grande quanto o de conviver — ainda que por pouco tempo — com Maria Lúcia.

Consumada a "iniciação", tive novamente a sorte e o prazer de uma convivência muito especial: Haqira Usakabe, que assumiu a delicada tarefa de orientar um trabalho já começado, acompanhou o processo de escritura desta Dissertação com uma dedicação e uma paciência impecáveis. Sempre presente, Haqira nos proporcionou — a mim e aos meus colegas de orientação — deliciosos momentos de conversação sobre a cultura e a literatura portuguesas.

Especial foi também o meu contacto com os professores Alcir Pécora, Iumna Maria Simon e Zina Bellodi Silva: ao Alcir devo "dicas" e comentários importantíssimos, além de excelentes indicações de leitura; à Iumna e à Zina devo todas as valiosas sugestões que me foram dadas por ocasião da qualificação deste trabalho.

A estas pessoas e também à colega Tereca, que sempre leu os meus escritos com muita atenção, expressei aqui a minha maior gratidão. E agradeço ainda: ao Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (ICALP), pela bolsa de investigação que me permitiu frequentar, durante um ano, a Biblioteca Nacional de Lisboa e outras bibliotecas portuguesas; à CAPES e ao CNPq, pelo auxílio dado ao longo do meu Mestrado; ao Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa da UNICAMP (FAEP), pela preciosa colaboração durante os três meses de finalização do trabalho.

Campinas, Junho de 1992.

## RESUMO

A partir de um contexto social que, no Portugal das três primeiras décadas do século XX, ainda é de franca hostilidade à produção cultural feminina, abordamos a poesia de Florbela Espanca (1894/1930) no que ela tem de teatral, apontando algumas máscaras convencionais com as quais a poetisa procura integrar-se à tradição literária para, segundo a nossa hipótese, chamar a atenção da elite intelectual portuguesa (uma elite que, a bem dizer, ignorava a sua presença assim como ignorava a presença de muitas outras mulheres que, na esteira do movimento feminista consolidado pela instauração da República no país, em 1910, reivindicavam entre outras coisas o direito de serem também letradas). Nessa abordagem utilizamos alguns conceitos sustentados por Northrop Frye em Anatomy of criticism (Princeton University Press, 1957), além de, em pequena medida, alguns tópicos da psicanálise junguiana relacionados com a interpretação de mitos.

"(...) a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado pu ro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão."

Emil Staiger

("Estilo Lírico: A Recordação". Con-  
ceitos Fundamentais da Poética )

## I — FLORBELA: VIDA E CONTEXTO

"Se o seu gesto lírico às vezes parece démodé, é que é o próprio lance de amor escolhido por ela que anda fora de moda (...). Assistimos assim, espantados e comovidos, a uma espécie de cena de amor fora de teatro e de sação vital, e dizemos: 'Que quer esta mulher, que ama em verso e tem ciúmes diante da gente? — esta mulher que não transpõe, não sublima, não interioriza nada, antes se desmancha em gestos e brados dramáticos...?'"

Vitorino Nemésio

("Florabela". Conhecimento de Poesia)

## ÍNDICE

	Pág.
I - Florbela: vida e contexto .....	5
II - Acertos e desacertos da crítica .....	26
III - Aspectos trágicos de um lirismo encantado (Justificações para o tipo de abordagem escolhido) .....	39
IV - O rosto proibido de Eros .....	59
V - Uma freira portuguesa, com certeza .....	76
VI - Sob os sortilégios de Circe .....	89
VII - Os versos que sobraram .....	102
VIII - Recapitulação .....	113
IX - Bibliografia .....	118

"Quando for possível destrinçar capazmente, com serena e ampla crítica, a lenda de Florbela da poesia de Florbela, ver-se-á decerto como aquela sobrepuja a esta, sem a afogar."<sup>(1)</sup> Esta previsão, deveras convicta, do poeta e ensaísta Vitorino Nemésio, aponta para o fascínio que exercem a biografia e a personalidade de Florbela Espanca sobre o seu leitor, ao mesmo tempo em que acusa, muito discretamente, a grande confusão que críticos e biógrafos têm feito com a vida e a obra da poetisa portuguesa. Ademais, a afirmação que citamos é inequívoca: sem deixar de reconhecer o mérito da poesia em causa, Vitorino assume sem pudores a superioridade da "lenda" de sua autora, num artigo intitulado simplesmente "Florbela".

Agustina Bessa-Luís foi outra que se deixou seduzir mais pela vida que pela obra de Florbela.<sup>(2)</sup> E Natália Correia, depois de ler o texto de Vitorino, escreveu para o Diário do Último Ano um interessantíssimo prefácio<sup>(3)</sup> em que identifica no mito de Diana o móbil da vida e da obra de Florbela.

Ora, basta ler-se qualquer um desses textos para se ter a impressão de que, em se tratando de Florbela Espanca, é imperioso um intercâmbio entre vida e poesia — uma biografização, é certo, da poesia, mas também uma poetização da vida. E se mencionamos apenas Vitorino, Agustina e Natália é porque queremos falar dos bons textos, deixando de lado, por enquanto, a profusão de artigos menores, geralmente assinados por representantes da Igreja e dos setores mais conservadores das províncias portuguesas, onde há, sobretudo nas décadas de 1940 e 50, uma verdadeira mixórdia envolvendo a vida e a obra de Florbela.

---

(1) A citação encontra-se à p. 230 de NEMÉSIO, Vitorino - "Florbela". Conhecimento de Poesia. Salvador, Livraria Progresso/Universidade da Bahia, 1958, pp. 227-232.

(2) Leia-se BESSA-LUÍS, Agustina - Florbela Espanca: a vida e a obra. Lisboa, Arcádia, 1979.

(3) Trata-se de CORREIA, Natália - "Prefácio". In: Diário do Último Ano, de Florbela Espanca. 2ª ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1982, pp. 8-30.

Qual a razão desse fenômeno? Parece-nos razoável pensar que nada disso ocorreria se os mais conhecidos episódios da vida e os mais notórios traços da personalidade de Florbela Espanca não fossem escandalosos e polêmicos para alguns, comoventes e encantadores para outros. Esteja claro que não queremos adotar aqui, irrefletidamente, a velha concepção romântica da relação direta e espontânea entre a personalidade do artista e a sua obra; todavia, é preciso não perder de vista a hipótese, facilmente verificável, de que a própria Florbela tenha adotado uma concepção de arte segundo a qual a obra só é grande quando gerada pelas contingências dramáticas e inesquecíveis da vida do seu autor. Sabemos que esta concepção, originalmente romântica, também orientou, na prática, certos escritores simbolistas<sup>(4)</sup> — em Portugal, o "caso" poético de António Nobre parece-nos exemplar a este respeito e é aqui especialmente digno de nota em virtude da devoção que Florbela consagrou ao autor do Só; <sup>(5)</sup> veremos, de resto, que a obra de Florbela Espanca se insere no quadro de uma literatura portuguesa neo-romântica que esteve em plena voga nos primeiros quinze anos deste século XX e cujos cultores (não todos, mas muitos deles) deram também uma particular relevância à obra de António Nobre, chegando mesmo a a-

---

(4) Uma boa discussão sobre a personalidade do artista e sua relação com a obra de arte está em MUKAROVSKY, Jan - "A Personalidade do Artista". Escritos sobre estética e semiótica da arte. Lisboa, Editorial Estampa, 1981, trad. de Manuel Ruas, pp. 273-290. O autor procede a uma descrição sumária da evolução histórica da concepção da personalidade do artista e de sua importância para a realização da obra de arte, observando as modificações que tal concepção sofreu desde o Renascimento até aos anos 40 do século XX. Relativamente ao Simbolismo, fica claro que "toda a sua teoria da exclusividade da arte, do seu caráter aristocrático, etc." (p.279), tem origens na concepção da personalidade singular do artista, tão cultivada pelos românticos.

(5) Há quem diga que as duas primeiras publicações de Florbela, Livro de Mágoas (1919) e Livro de Sórora Saudade (1923), constituem "aproximadamente uma versão feminina de António Nobre". Vejam-se as páginas 872 e 873 do ensaio de SEABRA PEREIRA, José Carlos - "Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)". In: Análise Social, vol. XIX, nºs 77/78/79. Lisboa, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica/Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, pp. 845-873.

tribuir-lhe o estatuto de paradigma literário.<sup>(6)</sup> Somos, pois, levados a crer que a nossa poetisa realmente adotou a concepção da relação direta e espontânea entre a personalidade do artista e a sua obra, e que o fez de um tal modo que levou José Régio — outro que se deixou fascinar pelo mito de Florbela! — a fazer a seu respeito a seguinte afirmação:

"Florbela viveu a fundo esses estados quer de depressão, quer de exaltação, quer de concentração em si mesma, quer de dispersão em tudo, que na sua poesia atingem tão vibrante expressão."<sup>(7)</sup>

Evidentemente, este psicologismo de Régio é suspeito e deve ser considerado como uma extensão da romântica concepção de arte a que nos referimos, concepção que passou por certos simbolistas e que, em Portugal, atingiu também a Presença.<sup>(8)</sup> Na medida em que se trata, todavia, de uma concepção que em princípio terá sido adotada pela própria Florbela, não há como negar legitimidade às palavras do presencista.

Ainda assim, a nossa opinião será quase diametralmente oposta à de Régio. Concordamos com ele quando diz que a insaciabilidade de Florbela incapacitou-a "para a vida do mundo, e a predestinou para a da arte".<sup>(9)</sup> Isto, porém, não nos faz pensar tanto na influência da vida de Florbela sobre a sua poesia quanto no movimento contrário, isto é, na orientação que a poesia de Florbela eventualmente deu à sua própria vida. É como se Florbela Espanca, de acordo com os seus propósitos de escritora pós-romântica e pós-simbolista, tivesse reelaborado a concepção de arte que adotou e pudesse, a partir dessa reelaboração, dar-se ao luxo de viver poesia. Noutras palavras, é como se, por vezes, a poetisa fosse apenas a intérprete, na vida real, do papel que conferiu ao "Eu" lírico dos seus sonetos. Daí as poses que as suas muitas fotografias registram, o charme de "Poetisa eleita" que lhe conferem o seu colar de pérolas e o

(6) Cf. SEABRA PEREIRA, José Carlos - "Tempo neo-romântico...", op. cit..

(7) A citação encontra-se à p. 12 de RÉGIO, José - "Estudo Crítico". In: Sonetos de Florbela Espanca, 3<sup>a</sup> ed., São Paulo, DIFEL, 1982, pp. 9-31.

(8) É flagrante a semelhança entre o conceito presencista de literatura viva e a idéia romântica da importância da personalidade singular do artista para a realização da grande obra de arte.

(9) RÉGIO, José - "Estudo Crítico", op. cit., p. 29.

seu vestido de faille preto, e o "lume do seu cigarro irreverente", (10) que chegou a incomodar alguns dos seus contemporâneos; daí também a encenação que percebemos em muitas das suas cartas pessoais, que eram quase todas um autêntico instrumento de sedução dos seus destinatários; daí o sentar-se diante do espelho — tal como a atriz no seu camarim —, examinar-se, "feição por feição: os olhos, a boca, o modelado da frente, a curva das pálpebras, a linha da face...", e afinal perguntar a si própria: "E esta amálgama grosseira e feia, grotesca e miserável, saberia fazer versos? Ah, não! Existe outra coisa... mas o quê?" (11) Não há dúvida de que a figura da poetisa (e não apenas a sua obra) se torna assim bastante atraente e, como que por sortilégio, seduz até hoje os que dela se aproximam — que o digam Régio, Agustina, Natália e Vitorino. Destringar, pois, "capazmente, com serena e ampla crítica, a lenda de Florbela da poesia de Florbela" não será tarefa das mais fáceis. Tentaremos, no entanto, fazer ouvidos moucos ao canto da sereia.

Florbela d'Alma da Conceição Espanca nasceu em 8 de Dezembro de 1894, em Vila Viçosa, na província do Alentejo. Foi filha dos amores ilegítimos de um pequeno-burguês, João Maria Espanca, com uma empregada doméstica, Antónia da Conceição Lobo. Levada desde logo

---

(10) A expressão é de Amélia Vilar, poetisa contemporânea de Florbela, que numa conferência realizada no "Orfeão do Porto", em Dezembro de 1946, falou da autora do Livro de Mãos 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 (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 abraçava a alma. Cigarro queimado, outro aceso, numa canseira febril de quem porfia em se reduzir a cinzas (...)." (pp. 12-13 de VILAR, Amélia - O Drama de Florbela Espanca. Porto, Costa Carregal, 1947.)

(11) Essa atitude auto-contemplativa está registrada à p. 53 do Diário de Florbela (Livraria Bertrand, 1982).

para a casa paterna, onde recebeu o carinho e a atenção de Mariana do Carmo Inglesa Espanca, esposa legítima de João Maria, Florbela cresceu com relativo conforto — embora marcada negativamente pelo fato de ter sido sempre, em termos jurídicos, "filha ilegítima de pai incógnito", pois que João Maria, provavelmente por comodismo, só a perfilhou dezanove anos depois de sua morte.

João Maria era chegado às artes e à cultura: homem viajado, negociante de antiguidades, fotógrafo profissional, amador do animatógrafo e pintor nas horas vagas, fez questão de que os seus dois filhos (Apeles Espanca, irmão de Florbela, nasceu em 1897, filho dos mesmos amores ilegítimos de João Maria e Antónia) crescessem rodeados de livros. Florbela aos oito anos de idade ensaiava já os seus primeiros versos, e Apeles, além de piloto da Aviação Naval portuguesa, viria a ser também pintor diletante.

Quando Florbela nasceu, Portugal ainda era monárquico<sup>(12)</sup> e os reis tinham na pequena Vila Viçosa um palácio para onde iam em tempos de caça de D. Carlos. A Vila tornava-se então passarela de príncipes e fidalgos, nobreza que Florbela via e admirava e que, mais tarde, estaria ostensivamente presente em sua obra, sobretudo na poesia, marcada por um imaginário de príncipe encantado e "fantásticos castelos", de pajens e pendões reais, de "lanças" e "elmo de oiro e pedrarias":

"Perdi os meus fantásticos castelos  
 Como névoa distante que se esfuma...  
 Quis vencer, quis lutar, quis defendê-los:  
 Quebrei as minhas lanças uma a uma!

(...)

Perdi a minha taça, o meu anel,  
 A minha cota de aço, o meu corcel,  
 Perdi meu elmo de oiro e pedrarias...

(...)"<sup>(13)</sup>

Depois de concluir ali, em Vila Viçosa, os seus estudos primários, Florbela muda-se com a família, em 1908, para Évora

---

(12) A República Portuguesa foi proclamada tardiamente, em 5 de Outubro de 1910.

(13) ESPANCA, Florbela - "He hum não querer mais que bem querer IX". Sonetos Completos, 7<sup>a</sup> ed., Coimbra, Livraria Gonçalves, 1946, p. 153. Esta mesma edição será usada sempre que for preciso citar os sonetos de Florbela.

(capital do Alto Alentejo) a fim de dar início aos seus estudos secundários no liceu da cidade. Frequentava então a Biblioteca Pública e já aos dezesseis anos de idade lia Balzac e Alexandre Dumas, Camilo Castelo Branco e Guerra Junqueiro.<sup>(14)</sup> Mais tarde, numa carta à amiga Júlia Alves, ela confessaria a sua (tão pouco feminina) paixão pelos livros:

"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 talha das para folhear livros que são verdadeiramente os meus mais queridos amigos e os meus inseparáveis companheiros."<sup>(15)</sup>

Na medida em que as tendências intelectuais se iam acentuando, Florbela ia lendo quase todos os grandes autores da literatura portuguesa, para afinal se deter nos principais nomes do fim-de-século — de António Nobre e Antero de Quental a Eugénio de Castro —, que tanta influência haviam de ter sobre o Livro de Mágoas e o Livro de Sôror Saudade. Mas conheceu também, é claro, outras literaturas: além de Balzac e Dumas, leu Flaubert e Vitor Hugo, Paul Verlaine e Maurice Maeterlinck, Goethe e alguma filosofia (numa de suas cartas ela menciona Hegel e Nietzsche) — e aqui não falamos senão de leituras básicas.<sup>(16)</sup>

---

(14) Na Fotobiografia de Florbela Espanca, organizada por Rui Guedes (Lisboa/Rio de Janeiro, Publicações Dom Quixote/Livraria Paisagem, 1985), há indicações das requisições de livros que a poetisa fazia à Biblioteca Pública de Évora.

(15) Carta de 22 de Agosto de 1916, em Obras Completas de Florbela Espanca (org. de Rui Guedes), vol. V, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, pp. 169-172.

(16) António Nobre, Eugénio de Castro, Paul Verlaine e Maurice Maeterlinck são nomes que marcam expressamente a composição do Livro de Mágoas e do Livro de Sôror Saudade: Anta como referência mais ou menos explícita no interior de alguns sonetos (vejam-se, por exemplo, "Este livro...", "Torre de névoa", "A maior tortura", "A um livro", "Languidez" e "Impossível"); os outros três como autores dos versos que Flor-

Quando completa os seus dezenove anos, casa-se com Alberto Moutinho — que fôra seu colega no Liceu de Évora — e vai morar em Redondo, uma pequena aldeia entre Évora e Vila Viçosa. O casal vive com dificuldades econômicas, dando aulas em período integral num colégio fundado por ambos: Alberto ensina Ciências, e Florbela, ainda sem o curso secundário completo, leciona Letras. Apesar de to do o trabalho com os alunos, a poetisa teria ainda tempo para se de dicar à produção das suas primícias literárias — sonetos, quadras, quintilhas e alguns contos —, as quais iria cuidadosamente juntando num caderno manuscrito intitulado Trocando Olhares.<sup>(17)</sup>

Em meados de 1916, Florbela e o marido mudam-se para Évora, provavelmente em busca de trabalhos mais rentáveis. Vão, os dois, trabalhar num colégio particular, onde ela ensinará Francês, Inglês, Geografia e História. Além disso, a poetisa aproveitará a oportunidade para concluir os seus estudos no liceu, pois que tinha a intenção de, posteriormente, se matricular no Curso Superior de Letras, em Lisboa. Todos esses afazeres não impediram, entretanto, que ela desse prosseguimento à produção de sua juvenília, da qual serão testemunhas, no ano de 1916, dois jornais de Évora e um de Lisboa: no Notícias de Évora, Florbela publica regularmente sonetos e outros poemas desde o princípio de Julho até meados de Setembro; em A Voz Pública, também de Évora, publica dez poemas entre Julho e Setembro; no Suplemento de Modas & Bordados do lisboeta O Século, publica, com menos regularidade, cinco poemas entre Março e Novembro.

---

bela usa como epígrafes aos livros. Já Goethe, Vitor Hugo e Flaubert são respectivamente mencionados nas cartas de 30/06/1916 e 22/08/1916, ambas remetidas a Júlia Alves, e na de 19/02/1928, enviada a José Emídio Amaro (vejam-se os volumes V e VI de Obras Completas de Florbela Espanca, op. cit.). Quanto a Antero de Quental, o mais vistoso indício de que Florbela também o terá lido e admirado está na fidelidade quase irrepreensível que ela guardou ao soneto decassilábico, forma que o poeta da "geração de 1870" havia cultivado obstinadamente.

(17) Esse caderno, que é apenas um dos cinco que hoje estão no espólio pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa, e que foi composto entre 1915 e 1917 e dedicado ao marido Alberto Moutinho, constitui, nas palavras de Maria Lúcia Dal Farra, um "verdadeiro objeto arqueológico, através do qual é possível reconstituir a pré-história da poesia de Florbela, os traçados de seus projetos literários anteriores à primeira publicação". Apesar de Florbela nunca ter cogitado em publicá-lo integralmente, sob a forma de livro, o empresário por

Em Outubro de 1917, o jovem casal de professores muda-se para Lisboa, agora não mais para lecionar mas para que Florbela pudesse frequentar o curso de Direito — sem qualquer motivo aparente, ela própria desistiu da Faculdade de Letras. Os dois passariam a ser sustentados pelas famílias Moutinho e Espanca, sendo hóspedes, na capital portuguesa, de um grande amigo do pai da poetisa. Era previsível já o fim do casamento, não tanto pelos apuros financeiros que o casal enfrentava quanto pela falta de vocação de Florbela para as atividades do lar. Todavia, ela viveria com Alberto Moutinho até Setembro de 1918 e, embora achasse que o "casamento é brutal, como a posse é sempre brutal"<sup>(18)</sup>, depois de Alberto teria ainda outros dois maridos — talvez porque no Portugal daqueles tempos fosse praticamente impossível, para uma mulher, sustentar sozinha o estatuto de literata.

Antes de conhecer, em princípios de 1920, o homem que viria a ser o seu segundo marido, Florbela viveu em Lisboa um período de convivência social mais intensa. Já separada de Alberto, continuou a frequentar a Faculdade de Direito, onde, nos intervalos das aulas, falava de poesia aos colegas mais queridos — entre eles estava o poeta Américo Durão, que criou para Florbela a identidade monacal que inspirou o seu segundo livro de sonetos: Sóror Saudade. Sendo uma das poucas mulheres que então ousavam estudar o Código português<sup>(19)</sup>, Florbela chamava a atenção dos rapazes da Faculdade: decerto havia ali os comentários zombeteiros de muitos,

---

tuguês Rui Guedes divulgou-o recentemente (Obras Completas de Florbela Espanca, vols. I e III, 1985) de maneira leviana. (Veja-se, a este respeito, o excelente artigo de DAL FARRA, Maria Lúcia — "A primeira edição do manuscrito TROCANDO OLHARES". In: Cadernos de Teoria e Crítica Literária, número especial em Homenagem a Florbela Espanca. Araraquara, UNESP, 1988, pp. 93-105; a citação acima encontra-se à p. 93.)

(18) Florbela fala sobre o casamento na carta de 30 de Junho de 1916, dirigida a Júlia Alves. O trecho citado está à p. 130 do volume V de Obras Completas de Florbela Espanca, op. cit..

(19) No ano letivo de 1917-1918, que foi o primeiro ano de Florbela na Faculdade de Direito, havia, entre os 313 alunos matriculados, apenas 7 mulheres. A informação está no Anuário da Universidade de Lisboa, ano letivo de 1917-1918 (Lisboa, Imprensa Nacional, coord. de António Joaquim Pereira Machado, 1920).

mas também os olhares apaixonados de alguns — comentários e olhares que se tornariam mais acirrados e profundos a partir de 1919, quando surge o primeiro livro de Florbela Espanca.<sup>(20)</sup> Sem se deixar intimidar por preconceitos, a poetisa também passeava pelo Chiado e frequentava alguns dos melhores cafés lisboetas. Teve, contudo, apenas pouco mais de um ano de liberdade, pois logo conheceu o alferes António Guimarães — com quem se casou em Junho de 1921 — e por ele abandonou o curso de Direito.

A semelhança do que ocorrera durante o primeiro casamento, também com o segundo marido Florbela não se estabeleceu definitivamente em lugar nenhum. Os dois viveram ora em Matosinhos, nas cercanias do Porto, ora numa quinta na Amadora, ora no bairro da Graça, em Lisboa. Como oficial subalterno da Guarda Nacional Republicana, António Guimarães não era um homem rico; durante o tempo que viveu com ele em Lisboa, Florbela procurou ganhar algum dinheiro ministrando aulas de Português a um pequeno grupo de alunas. Da elite intelectual portuguesa ela ainda era desconhecida, muito embora o seu Livro de Mágoas tivesse sido publicado, em Junho de 1919, com o aval de Raul Proença<sup>(21)</sup>, que naquela altura já era diretor adjunto da Biblioteca Nacional de Lisboa e que viria a ser, em 1921, fundador do semanário Seara Nova, juntamente com Jaime Cortesão, António Sérgio e outros escritores ilustres. Nem mesmo o Livro de Sóror Saudade, publicado em Janeiro de 1923 com o auxílio do ator e dramaturgo Francisco Laje, serviu para tornar o nome de Florbela mais conhecido nos meios intelectuais. Como veremos, a boa crítica não costumava dar importância às produções poéticas femininas, que então abundavam no mercado editorial.

Em fins de 1923, Florbela abandona António Guimarães e passa a viver com Marie Lage, que viria a ser o seu terceiro marido. A poetisa fixa-se então definitivamente na província, mais precisamente em Esmoriz e Matosinhos, ao pé do Porto, onde o marido era médico, sub-delegado de saúde e secretário de turismo, e onde ela passaria os últimos sete anos de sua vida. É verdade que Flor-

---

(20) Em tempos mais recentes, dois ex-condiscípulos de Florbela escreveram sobre a recepção da poetisa na Faculdade de Direito. O primeiro foi José Gomes FERREIRA em "Encontro com Florbela" (A memória das palavras ou O gosto de falar de mim, 2<sup>a</sup> ed., Lisboa, Portugal, 1966, pp. 233-240); o outro foi Norberto LOPES em "Florbela, escolar de Direito" (in: Diário de Notícias, Lisboa, 14 de Novembro de 1981, pp. 2 e 9).

(21) Florbela conheceu Raul Proença por intermédio do irmão dele, Luís Proença, que era amigo de João Maria Espanca.

bela participava de tertúlias no Grande Hotel do Porto e que, às vezes, reunia alguns amigos cultos em sua casa, em Matosinhos<sup>(22)</sup>; não é de crer-se, todavia, que essas reuniões esporádicas fossem suficientes para acabar com o tédio que a monotonia de Matosinhos lhe causava. Ali, na companhia do marido e dos sogros, ela escrevia os seus melhores versos e divulgava-os como podia. Entre Setembro de 1925 e Maio de 1929 publicou oito sonetos e um conto no jornal Dom Nuno, de Vila Viçosa. No ano de 1930, colaborou regularmente com a revista mensal Portugal Feminino, de Lisboa: de Março a Novembro, foram ali publicados seis sonetos, dois contos e ainda a bucólica "Carta da Herdade", onde se descreve a charneca alentejana. A diretora e proprietária da revista, Maria Amélia Teixeira, tornou-se amiga da poetisa e convidou-a a frequentar a sua casa que, naquela altura, era já frequentada por outras colaboradoras — Alice Ogando, Oliva Guerra, Fernanda de Castro, Maria de Carvalho e Laura Chaves, entre outras — que eram também cultoras do soneto e tinham um êxito editorial do qual em breve falaremos. É provável que Florbela tenha privado com algumas destas sonetistas durante o período em que esteve hospedada na casa de Maria Amélia, em Junho de 1930.

De resto, os últimos anos da poetisa não foram de desafio financeiro, embora o marido tivesse cargos respeitáveis na província. Nos anos de 1926 e 27, Florbela chegou a trabalhar em traduções de romances franceses de terceira categoria, que lhe eram encomendadas pela Livraria Civilização, do Porto. Ainda assim, o seu melhor livro de sonetos, Charneca em Flor — que só saiu do prelo postumamente, em Janeiro de 1931 —, teve de ser editado por um seu admirador, o italiano Guido Battelli, que em 1930 foi professor de História da Literatura Italiana na Universidade de Coimbra.

Ao matar-se, com uma overdose de Veronal (calmante), na noite de 7 de Dezembro de 1930 — poucas horas antes de completar os seus trinta e seis anos de idade —, Florbela Espanca deixava ainda inéditos dois volumes de contos, além de 33 sonetos que Battelli incluiria na 2ª edição de Charneca em Flor e que, a partir de então, apareceriam nas muitas edições integrais dos Sonetos, sempre sob o título de Reliquiae.

---

(22) Aurora JARDIM, falando sobre Florbela Espanca na revista Eva (Lisboa, Novembro de 1944, p. 42), diz entre outras coisas: "Despedi-me dela num dos chás em que reunia escritores, artistas, médicos, músicos e senhoras amigas, no seu engraçado escritório de Matosinhos."

Além da falta de dinheiro para o financiamento das edições dos seus livros, tanto o temperamento esquivo de Florbela quanto o seu provincianismo foram também, aparentemente, fatores determinantes da obscuridade que velou a sua obra durante toda a sua vida. Foi só em Fevereiro de 1931 que António Ferro lançou, como editorial do lisboeta Diário de Notícias, o célebre artigo que chamou a atenção da crítica para o nome de Florbela e, sobretudo, para a excelência do livro Charneca em Flor, então recém-publicado. Nesse artigo, o crítico procurava compreender o anonimato de Florbela, a sua sombra "em face de certas consagrações vistosas, em face de certa poesia feminina de 'boas festas', reproduzida em série, ao infinito, como os cromos das 'pombinhas' e das 'mãos apertadas'" — e acabava por concluir, indignado, que "Florbela nunca foi uma poetisa de 'sociedade' e foi esse o seu mal e foi por isso que não a conheceram, que não a descobriram ou que não quiseram descobri-la!"<sup>(23)</sup> De resto, foi a própria Florbela quem, em 1928, afirmou ao seu conterrâneo José Emídio Amaro:

"Tudo desdenhei: as homenagens baratas e os clamores do rebanho. Enchi o meu gabinete de trabalho de livros bons, a minha vida moral com a minha arte, a meu gosto, sem me preocupar com o sucesso, com o mercado, com a publicidade, coisas imprescindíveis a quem quer vencer, e rodeei-me duma dúzia de amigos fanáticos cuja admiração me orgulha e me faz bem."<sup>(24)</sup>

A contrariar esta declaração estão, porém, a sua incansável colaboração em jornais provincianos, em suplementos de Modas & Bordados e em revistas femininas — tudo, enfim, o que ela tinha ao seu alcance —, bem como a empenhada busca de editores para os seus

---

(23) FERRO, António - "Uma grande poetisa portuguesa". In: Diário de Notícias. Lisboa, 24 de Fevereiro de 1931, p. 1.

(24) Carta de 19 de Fevereiro de 1928, em Obras Completas de Florbela Espanca, op. cit., vol. VI, pp. 95-97.

livros.<sup>(25)</sup> Cumpre, pois, desconfiar da indiferença de Florbela para com o sucesso, o mercado e a publicidade, e, levando em conta o fato de que o Livro de Mágoas e o Livro de Sôror Saudade tiveram a sua primeira edição em vida da poetisa, cumpre ainda tentar descobrir os motivos pelos quais Florbela Espanca foi durante tanto tempo (e mesmo depois da "chamada" de António Ferro) ignorada na República das boas letras portuguesas.

Relativizados, portanto, o problema da falta de dinheiro e o do temperamento esquivo, apenas o provincianismo de Florbela terá sido fator realmente determinante da sua marginalidade em relação à elite letrada do seu tempo: nem a sua estada relativamente breve e descontínua em Lisboa, nem a sua demora nos arrabaldes do Porto (Coimbra ela não chegou a conhecer!) foram suficientes para que ela aderisse a qualquer das correntes literárias de então. Aos modernistas, tanto aos da revista Orpheu (1915) quanto aos da Presença (1927-1940), ela aparentemente não lhes deu muita importância — o que, naturalmente, foi recíproco, pois que, se António Ferro, que também esteve ligado a Orpheu, falou de Florbela só em 1931, o presencista José Régio e seu companheiro Jorge de Sena, por sua vez, só lhe prestaram maior atenção nos anos 40. Andréa Rocha, num artigo recente acerca de Florbela, procurou explicar a sua obra precisamente em termos desse provincianismo:

"Se Sá-Carneiro envolve a procura de si numa imagística audaciosa e numa constante violação de formas e de sintaxe, tal modernidade não está presente na obra de Florbela, que se inscreve na linha duma literatura de tradição, e não de ruptura. O que

---

(25) A este respeito, nem o pai de Florbela escapou das suas sedutoras investidas. Em carta de 6 de Novembro de 1929, dizia a filha ao pai: "Perguntas-me pelo meu livro; tenho dois prontos, um de verso outro de prosa, mas continuam na gaveta, pois não há editores; só o podia fazer à minha custa e eu não tenho dinheiro para isso. Se algum dia tiveres de sobra três contos que queiras pôr no negócio... é imediatamente que eles vêm para a rua. Tomara eu! 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! Estes livros são os melhores, e eu queria bem que eles saíssem, mas não há dinheiro... paciência. Cá estão, enquanto outros aparecem que os

talvez se explique pelo meio confinado em que viveu, pelo tipo de leituras feitas e pelo círculo restrito de literatos menores com quem se deu." (26)

Mas terá sido o provincianismo, de fato, o único fator determinante da marginalidade de Florbela Espanca? Não terão os seus contemporâneos letrados negligenciado a sua obra e apoucado a sua presença simplesmente porque julgaram, de antemão, que ela fosse apenas mais uma das inúmeras burguesinhas que, no Portugal de então, "bordavam" sonetos como quem borda uma toalha de mesa? Não terão os homens daquele tempo, quer fossem discípulos de Teixeira de Pascoais ou colaboradores de Orpheu ou da Presença, incluído precipitadamente Florbela Espanca no rol daquelas poetisas que, nas palavras de António Ferro, eram as "poetisas da colmeia, (...) cigarras do nosso lirismo inofensivo, de 'palcos e salas'..."? (27)

Jorge de Sena, na conferência que fez sobre Florbela, no Porto, em 1946, repreendeu os seus contemporâneos que não souberam dar à poetisa a atenção que ela merecia. A repreensão de Sena (que foi também uma auto-repreensão) pode muito bem servir de resposta às questões que aqui colocamos. Eis o que ele disse:

"Não há dúvida de que esta linguagem (a de Florbela) não era audível no seu tempo. Esta originalidade profunda escapava aos literatos do verso, que, naturalmente, só veriam o preciosismo formal com que Florbela os imitava.

Pascoais e o saudosismo, nessa originalidade, ouviriam, apenas, e com certa mas aparente razão, uma pálida ressonância da sua mitologia.

E por outro lado, um Fernando Pessoa, es-

---

não valem nem de perto nem de longe. A vida é assim..." ( Obras Completas de Florbela Espanca, op. cit., vol. VI, pp. 117-118).

(26) A citação está à p. 3 de ROCHA, Andrée - "À procura de Florbela...". In: Jornal de Letras, Artes e Idéias, nº 23, ano I. Lisboa, de 5 a 18 de Janeiro de 1982, pp. 2-3.

(27) FERRO, António - "Uma grande poetisa portuguesa", op. cit..

condido na realização da sua obra conscientemente preparatória de um futuro, em que a mulher só figura como teria sido antes de extraída a célebre costeleta, Fernando Pessoa não se ocuparia, pelo menos em público, com esse ato de justiça concreta, esse reconhecimento do drama atual da costeleta independente...

E o movimento de crítica humanística, da crítica tornada 'presença', que ia surgindo então? Esse era caracterizado, necessariamente, pela incompreensão do feminino como feminino, e pelo primado do neutro, por obra e graça de um humanismo cerebral, que, para ter um significado mais lato, dessexualiza a cultura. Assim, haverá, por exemplo, no romance, tipos fortemente individualizados, que só por acidente serão homens e mulheres. A esta cultura ambivalente, o mais profundo significado da obra de Florbela teria forçosamente de escapar." (28)

Muito mais recentemente — e sem falar exclusivamente de Florbela Espanca —, Teresa Rita Lopes chegou a conclusões semelhantes, mas expressas de uma maneira mais direta e incisiva:

"Tentemos fazer uma retrospectiva, muito por alto, da literatura portuguesa do século vinte.

Na geração dos Modernistas não há mulheres. Violante de Cisneiros foi episódico pseudônimo de Armando Côrtes-Rodrigues — porque heterônimo, apesar das instigações de Pessoa, não chegou a ser. (...)

A Presença também é um cenáculo de homens de que uma presença feminina estaria natural-

---

(28) SENA, Jorge de - Florbela Espanca ou A expressão do feminino na poesia portuguesa. Porto, Biblioteca Fenianos, 1947, p. 31. (Conferência lida na sessão de homenagem do Clube Fenianos Portugueses, na noite de 28 de Janeiro de 1946.)

mente banida da mesma forma que, na época, qualquer mulher estaria a mais num grupo de homens num café da província. Florbela Espanca, Irene Lisboa rilharam sem parceiros a sua solidão." (29)

Junte-se, pois, ao provincianismo de Florbela, a cultura "masculina" que fazia a cabeça dos intelectuais de seu tempo — ti vessem eles ou não consciência dessa cultura —, e compreender-se-á melhor a marginalidade da poetisa e o reconhecimento tardio dos seus méritos.

Embora se tenha mantido independente de quaisquer grupos literários, Florbela Espanca produziu uma poesia que, em última análise, tem relações específicas com um acontecimento político de extrema importância: a instauração da República em Portugal. Senão vejamos.

Assim como os ideais de igualdade, liberdade e fraternidade, inspiradores da revolução burguesa de 1789, conduziram as artes e a literatura pelos caminhos do Romantismo, o processo revolucionário que acabou por implantar, em 5 de Outubro de 1910, a República em Portugal — processo incitado pelos mesmos ideais da Revolução Francesa — provocou uma nova onda de Romantismo que marcou toda a literatura portuguesa dos três primeiros lustros do século XX. Para os partidários da nova ordem política, a estética romântica, orientada pela contestação das normas clássicas em nome de uma maior liberdade criadora (e de uma criação artística nacional, distanciada dos padrões greco-latinos), era perfeitamente adequada ao momento histórico que viviam: era preciso contestar os valores até então vigentes, romper com o passado monárquico e com o decadentismo da literatura finissecular, exultar, enfim, com o progresso que a República prometia (neste sentido são exemplares, por um lado, as obras de João de Barros e Mayer Garção, e, por outro, o movimento da Renascença Portuguesa, encabeçado por Teixeira de Pascoais e Leonardo Coimbra). Para os reacionários, partidários da extinta monarquia, a estética romântica era igualmente útil na medida em que

---

(29) A citação encontra-se às pp. 117-118 de LOPES, Teresa Rita - "O Regionalismo do Sexo na Literatura Portuguesa". In: Boletim da Comissão da Condição Feminina, nº 5 1/2, ano X. Lisboa, Comissão da Condição Feminina, Janeiro/Junho de 1984, pp. 110-120.

lhes permitia expressar claramente a sua nostalgia do passado e o seu pessimismo em relação ao presente: descrições do aspecto lúgubre do Outono e do Inverno, meditações sobre a noite, os sepulcros e a morte, recordações de um passado glorioso, feito de nobres guerreiros, de caravelas e conquistadores — tudo isto aparece frequentemente nas obras de certos neo-românticos (lembramos aqui os nomes de António Correia de Oliveira e Afonso Lopes Vieira).<sup>(30)</sup>

Ora, não há dúvida de que Florbela se deixou influenciar pela voga neo-romântica — aliás, no rol de suas leituras prediletas estão os nomes de Fialho de Almeida, Silva Pinto e Júlio Dantas, importantes no quadro dessa literatura portuguesa do começo de século, dessa literatura que se interna, "por vezes, nos domínios do kitsch".<sup>(31)</sup> Se no Livro de Mágoas e no Livro de Sôror Saudade há descrições de "claustros", "arcarias", "torre de névoa" e ambientes desolados onde permanentemente se interroga um "Eu" ora perdido e atormentado, ora místico e apaixonado<sup>(32)</sup>, em Charneca em Flor há um erotismo desassombrado e positivo (que perpassa também alguns dos poemas de Reliquiae), contestador de certos convencionalismos — contestador, inclusive, do modelo amoroso do par Anto/Purinha, proposto no Só.

Vista de uma outra perspectiva, a República — que em Portugal, como na França, foi simbolizada por uma Mulher — abriu o caminho para certas mulheres que, na esteira do movimento feminista que então se consolidava, reivindicavam, entre outras coisas, o direito de serem também letradas.

---

(30) Insistimos em remeter o leitor ao ensaio de SEABRA PEREIRA, José Carlos - "Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)". In: Análise Social, op. cit., pp. 845-873. O autor faz uma excelente caracterização do Neo-Romantismo português em suas diversas correntes literárias.

(31) SEABRA PEREIRA, José Carlos - "Tempo neo-romântico...", op. cit., p. 849.

(32) É verdade que o pessimismo, a religiosidade e algumas referências inequívocas a António Nobre aproximam o Livro de Mágoas e o Livro de Sôror Saudade do Só antes mesmo de os aproximar de qualquer poesia romântica. É bom lembrar, no entanto, que a obra de Anto foi, de fato, modelo para muitos neo-românticos.

De fato, nas primeiras décadas deste século consolidou-se em Portugal um movimento feminista cujos primeiros sintomas já se faziam sentir, nos fins do século XIX, nas vozes isoladas de mulheres como Carolina Michaëlis de Vasconcellos (primeira professora catedrática portuguesa) e Alice Pastana (pedagoga e defensora do direito das mulheres à educação, assinou alguns dos seus escritos com o pseudônimo de Cael). Em 1907, Ana de Castro Osório fundava um Grupo Português de Estudos Feministas que tomaria corpo e se transformaria, em 1909, na Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, dirigida pela mesma Ana de Castro Osório e pela médica Adelaide Cabete, com o apoio oficial do Partido Republicano.<sup>(33)</sup> Em 1912, a médica Carolina Beatriz Ângelo (primeira mulher a ter acesso às urnas portuguesas, em Maio de 1911) fundou, juntamente com Ana de Castro Osório e outras dissidentes da Liga, a Associação de Propaganda Feminista, organização que visava à elevação da mulher pela cultura e pelo trabalho. Dois anos mais tarde, Adelaide Cabete criaria e dirigiria o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, que acompanharia de perto o movimento feminista internacional. Cada uma destas organizações tinha o seu órgão na imprensa (revistas mensais e boletins oficiais); através dos respectivos órgãos e/ou de obras individuais, as feministas apresentavam soluções para muitos dos problemas relativos à condição feminina: pobreza cultural generalizada, dependência econômica perpetuada pelo casamento tradicional, exploração no trabalho (as mulheres eram sempre mal pagas), dificuldade de acesso a determinados cargos públicos, etc. Destacaram-se, entre as combatentes, Maria Velleda, Elina Guimarães, Aurora de Castro e Gouveia e Emília de Sousa Costa, além das dirigentes já mencionadas.<sup>(34)</sup> Dois Congressos Feministas foram promovidos pelo Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas: o primeiro em 1924, o segundo em 1928. Embora moderado sempre, o movimento foi realmente vigoroso, pelo menos durante as três primeiras décadas do século. Trata-se,

---

(33) Para os republicanos, o apoio às feministas era uma questão política antes de ser uma questão de humanitarismo. Afinal, tratava-se de obter, para os propósitos do Partido, a adesão de mais de metade da população do país, constituída por mulheres.

(34) Interessa-nos particularmente o fato de que algumas destas feministas, como, por exemplo, Emília de Sousa Costa, Elina Guimarães e Ana de Castro Osório, publicaram os seus escritos em Portugal Feminino, na mesma altura em que Florbela também colaborava com esta revista e freqüentava a casa de sua proprietária.

nas palavras de Regina Tavares da Silva, de "um movimento que progressivamente toma corpo e subitamente se revela cheio de um vigor quase inesperado num país em que nem lutas sufragistas, típicas de outras culturas, nem movimentos radicais pelos direitos das mulheres, jamais se tinham feito sentir de forma organizada." (35)

Pois bem. Foi, como dissemos, na esteira desse movimento que surgiu um número considerável de literatas — poetisas, romancistas, contistas, cronistas e dramaturgas —, entre as quais merecem especial atenção, pelo êxito editorial que obtiveram, as poetisas, que invariavelmente cultivavam o gênero lírico e, quase sempre, a forma soneto. É verdade que o cultivo desta forma era moda, em Portugal, pelo menos desde 1886, quando foi publicada a coleção completa dos Sonetos de Antero de Quental; por outro lado, a sua estrutura, fixada antecipada e irrevogavelmente (são sempre catorze versos e um rígido esquema rimático), obriga a uma espécie de trabalho artesanal ao qual as mãos delicadas das burguesinhas se adaptam perfeitamente.

Não se julgue, porém, que todas as poetisas que então surgiam eram fúteis e que as suas obras são qualitativamente equivalentes umas às outras. Por exemplo, os sonetos de Ludovina Frias de Matos, tão bons quanto os de Virgínia Victorino, são melhores que os de Fernanda de Castro, que por sua vez são melhores que os de Alice Ogando, que são melhores que os de Amélia Vilar. Curioso é que, embora nenhuma destas poetisas tenha sido tão boa quanto Florbela Espanca, obtiveram com relativa facilidade um sucesso editorial que Florbela, em vida, não chegou a ter. Muitas tinham, é certo, meios — que Florbela também não teve — para custear as sucessivas edições de suas obras.

A campeã de vendagem foi, sem dúvida, Virgínia Victorino: o seu primeiro livro de sonetos, Namorados (1921), foi editado 12 vezes (e já em 1925 estava na 10ª edição!); o segundo livro, Apai-xonadamente (1923), composto por sonetos em sua maior parte, teve 5 edições num espaço de três anos, e ainda uma edição brasileira em 1945 (36); o terceiro livro, Renúncia (1926), também de sonetos, chegou logo à 3ª edição. Mas houve muitas outras com relativo sucesso

---

(35) TAVARES DA SILVA, Maria Regina - Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX. Lisboa, Edição da Comissão da Condição Feminina, 1982, p. 6.

(36) VICTORINO, Virgínia - Apai-xonadamente. Rio de Janeiro, Edições Dois Mundos, 1945.

editorial: Marta Mesquita da Câmara, Angelina Vidal, Maria da Cunha, Branca de Gonta Colaço, Maria de Carvalho, Laura Chaves e Oliva Guerra. Para nenhuma delas, todavia, os bons êxitos junto ao mercado livreiro corresponderam a um sucesso semelhante junto à crítica — apenas se lhes dedicava a crítica fácil e melíflua das páginas literárias de certos jornais e revistas, e também de alguns cancioneiros da poesia feminina.

Quanto a Florbela, restava-lhe lamentar o fato de, não tendo inicialmente o reconhecimento da crítica séria — que em Portugal era então, em regra, uma crítica de homem para homem —, não ter tido sequer as lisonjas constantes que a crítica medíocre dispensava às outras poetisas:

"Ninguém fala de mim nem é preciso, tomara eu que me deixem em paz, está descansado: nenhuma delas vale o que eu valho, é esta a consolação que me resta. Se eu tivesse saúde e dinheiro e andasse, como elas andam, a aparecer em toda a parte e a receber em suas casas toda a gente de influência nos jornais, já fã lavam de mim porque isto é assim: quem não aparece, esquece." (37)

Ora, pelo menos nisto ela tinha razão: a sua obra, de fato, tinha um valor especial. No seu caso, a opção pelo soneto, que em princípio pode não ter sido mais que a aceitação de uma moda, revelou-se, com o passar do tempo, verdadeira vocação. Ademais, Florbela distinguia-se das outras na medida em que ousava transformar em elemento de composição poética o exibicionismo recalcado da burguesia vitoriosa. Seja no tom angustiado do Livro de Mágoas e do Livro de Sórora Saudade, seja no tom arrebatado e desafiador de Charneca em Flor, seja ainda no tom esmorecido de muitos dos poemas de Reliquiae, Florbela fala de si e dos seus desejos com uma sem-cerimônia que não se encontra nos versos das suas recatadas contemporâneas:

"Meus nervos, guizos de oiro a tilintar  
Cantam-me n'alma a estranha sinfonia  
Da volúpia, da mágoa e da alegria,  
Que me faz rir e que me faz chorar!

(...)

---

(37) Carta de Florbela a João Maria Espanca, datada de 8 de Novembro de 1930. In: Obras Completas de Florbela Espanca, op. cit., vol. VI, pp. 203-204.

E em mim, dentro de mim, vibram dispersos,  
 Meus nervos de oiro, esplêndidos, que são  
 Toda a Arte suprema dos meus versos!" (38)

Os seus "nervos de oiro", e também as suas "mãos talhadas em marfim", os seus "braços (...) leves como afagos", a sua "rubra boca apaixonada", a sua "cabeleira desatada", as suas "pálpebras (...) cor de verbena", a sua "cinta esbelta e fina", a sua "pele doirada de alabastro antigo" (39) — tudo isto, ostentado sem o menor pudor, constitui a novidade da poesia de Florbela. Só depois de sua morte, no entanto, surgiriam os primeiros críticos capazes de olhar, sem preconceitos, para o que ela se comprazia em mostrar; em compensação, desde Antônio Ferro até à brasileira Maria Lúcia Dal Farra — e vale lembrar que há, entre um e outra, nomes como Jorge de Sena, José Régio, Vitorino Nemésio, Natália Correia, Agustina Bessa-Luís, Yvette K. Centeno e alguns outros —, nenhum deles escapou do encantamento da sedutora:

"(...)

Tenho o perfil moreno, lusitano,  
 E os olhos verdes, cor do verde Oceano,  
 Sereia que nasceu de navegantes..." (40)

---

(38) ESPANCA, Florbela - "Nervos de oiro". Sonetos Completos, p.129.

(39) Cf. sonetos "Velhinha" (p. 50), "Horas rubras" (p. 85), "Realidade" (p. 100) e "Passeio ao campo" (p. 104), respectivamente.

(40) ESPANCA, Florbela - "Lembrança". Sonetos Completos, p. 111.

## II — ACERTOS E DESACERTOS DA CRÍTICA

"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."

Raul Proença

(Citado pela própria Florbela na carta dirigida a Júlia Alves em 12 de Agosto de 1916.)

A história da crítica florbeliana não tem sido sempre, desde o seu princípio, uma história de nobres feitos. Pelo contrário, dos muitos que sobre Florbela Espanca se manifestaram, quer em artigos de jornais e revistas, quer em ensaios publicados isoladamente ou como prefácios às edições dos seus escritos (poemas, contos, cartas e diário), apenas alguns demonstraram aptidão à verdadeira crítica literária. Na verdade, as centenas de textos que sobre Florbela podemos encontrar em diversas bibliotecas e arquivos portugueses são, em sua maioria, insípidos e caracterizam-se essencialmente por uma visão ingênua e simplista da vida da poetisa como único referencial de sua obra. É claro que não incluímos nessa maioria os célebres prefácios, respectivamente assinados por Agustina Bessa-Luís, Yvette K. Centeno e Natália Correia, que a Livraria Bertrand deu à luz por ocasião das edições de As Máscaras do Destino, O Dominó Preto e Diário do Último Ano; <sup>(1)</sup> tão-pouco pensamos em ali incluir o lúcido estudo com que José Carlos Seabra Pereira quase redimiu a edição dos poemas, contos e diário que Rui Guedes organizou nos quatro primeiros volumes de Obras Completas de Florbela Espanca. <sup>(2)</sup> Mas

---

(1) Trata-se de BESSA-LUÍS, Agustina - "Prefácio". In: As Máscaras do Destino (Contos de Florbela Espanca). Amadora, Livraria Bertrand, 1981, pp. 9-25; CENTENO, Yvette K. - "Prefácio". In: O Dominó Preto (Contos de Florbela Espanca). Amadora, Livraria Bertrand, 1982, pp. 9-21; CORREIA, Natália - "Prefácio". In: Diário do Último Ano, de Florbela Espanca. Amadora, Livraria Bertrand, 1982, pp. 9-30.

(2) Referimo-nos aos prefácios intitulados "No trilho de um sítio incerto", "De rastros, com asas (evolução neo-romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca)" e "A águia e

esses prefácios são episódios relativamente recentes de uma história que teve início pelo menos seis décadas antes de eles virem a lume. Vejamos o que se passou.

O primeiro crítico de Florbela Espanca foi, em caráter relativamente informal, o escritor Raul Proença: foi a ele que a poetisa enviou, no ano de 1916, um caderno manuscrito que ela intitulou Primeiros Passos<sup>(3)</sup> e onde ordenou 8 sonetos e mais 3 poemas de sua fase juvenil. Florbela queria, desde logo, conhecer a opinião do já renomado escritor acerca daqueles que eram, de fato, os seus primeiros passos no caminho árduo da criação poética. Proença, a quem esse folheto autógrafo fôra levado por um seu irmão (Luís Proença) que era amigo do pai da poetisa, seria pouco depois o principal orientador do Livro de Mágoas e indispensável promotor da sua publicação em 1919. Confiança semelhante à merecida por ele Florbela só voltaria a depositar, em 1930, no italiano Guido Battelli, que, se como divulgador da obra póstuma da poetisa foi excelente, como crítico dessa mesma obra foi muitas vezes piegas.

Entre Proença e Battelli, os poucos e quase sempre anônimos críticos que pelos jornais de Lisboa e das províncias se iam manifestando acerca do Livro de Mágoas e do Livro de Sôror Saudade não eram mais que papagaios repetidores dos epítetos batidos e rebatidos por uma crítica automática e medíocre.<sup>(4)</sup> Ao escrever a biografia de

---

o milhafre (derrota passional e malogro do Eu absoluto na prosa literária de Florbela Espanca: dos contos ao diário)", respectivamente incluídos nos volumes I (pp. III-XXVII), II (pp. III-XLIII) e III (pp. III-XXXV) de Obras Completas de Florbela Espanca (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985). Para uma crítica da edição dessas Obras Completas, vejam-se as "recensões" que Maria Lúcia DAL FARRA publicou às pp. 87-90 do número 92 (referente a Julho de 1986) e às pp. 109-113 do número 99 (referente a Setembro/Outubro de 1987) da revista Colóquio-Letras (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian), e ainda, dessa mesma autora, o já mencionado artigo sobre "A primeira edição do manuscrito TROCANDO OLHARES" (in: Cadernos de Teoria e Crítica Literária, número especial em Homenagem a Florbela Espanca. Araraquara, UNESP, 1988, pp. 93-105).

(3) Esse caderno, que também está no espólio pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa, contém diversos comentários rubricados por Raul Proença, além de uma "impressão geral", assinada pelo mesmo crítico, acerca dos poemas ali manuscritos.

(4) No mesmo espólio pertencente à B.N.L. há onze críticas que Florbela recortou dos jornais onde elas apareceram, datou-as e envol-

Florbela Espanca, Agustina Bessa-Luís notou esse procedimento crítico — se é que podemos chamá-lo assim — e, aliás, remontou os seus primórdios a três anos antes da publicação do Livro de Mágoas, quando Florbela ainda era apenas uma colaboradora de alguns jornais. Eis o que nos diz a biógrafa:

"(...) a colaboração (de Florbela) nos jornais é recebida com a melíflua conSPIração que saúda as mediocridades com alívio e nos talentos espera mediocridades. Chamam-lhe 'novel poetisa Exma. Sra. D. Florbela Espanca', informam que os seus escritos são primorosos, que possui trabalhos que têm sido alvo de vários encômios. Isto basta para a marcar com a humilhação que nos poetas toma o nome de desgraça."<sup>(5)</sup>

Humilhada? Talvez. Era, todavia, com aparente bom-humor que a poetisa reagia aos que com afetação a lisonjeavam, como se vê numa de suas cartas a Júlia Alves:

"Depois de ti, muita coisa assim lisonjeira me têm dito. Até já um jornal me chamou ilustre poetisa, calcula tu. Já não seria mau merecer o poetisa quanto mais o ilustre. E nem sequer adivinham que eu lhes chamo parvos..."<sup>(6)</sup>

De qualquer maneira, a afirmação de Agustina é razoável, como razoável é dizer ainda que, no que dependeu da crítica, Flor-

---

veu-as num pedaço de papel dobrado onde se lê "Críticas-Versos". Se não foram essas as críticas que lhe pareceram as mais razoáveis, foram então as únicas que ela encontrou!

(5) BESSA-LUÍS, Agustina - Florbela Espanca: a vida e a obra. Lisboa, Arcádia, 1979, p. 61.

(6) Carta de 5 de Abril de 1917, em Obras Completas de Florbela Espanca, op. cit., vol. V, pp. 199-201. Os grifos são da própria Florbela.

bela foi uma "desgraçada" até ao fim de sua vida. A morte inesperada, entretanto, começaria a chamar as atenções para a obra que ficara (até parece que a morte premeditada foi o último ato da peça dramática em que Florbela transformou a sua vida para assim atrair os seus leitores/espectadores). A sua morte súbita e a intensa ação divulgadora de Guido Battelli<sup>(7)</sup> seriam, para a crítica, os agentes por excelência de uma viragem que teve início na província, mais precisamente em Évora.

Celestino David, eborense e membro do chamado Grupo Pró Évora, lançou em jornais, em fins ainda de 1930, a idéia de um busto para Florbela Espanca no Jardim Público da cidade, monumento que seria, na opinião desse defensor de Évora em particular e do Alentejo em geral, justíssima homenagem à poetisa recentemente falecida. Pelas páginas do Diário de Notícias, a idéia do busto chegou a Lisboa e foi ali muito bem recebida pelas escritoras Laura Chaves, Fernanda de Castro e Tereza Leitão de Barros, que em 27 de Fevereiro de 1931 manifestaram no mesmo jornal a sua vontade de organizar uma lista de assinaturas em prol do desígnio de Celestino David. No dia seguinte a essa manifestação das escritoras, António Ferro publicava, na primeira página daquele mesmo diário, o seu artigo intitulado "Uma grande poetisa portuguesa". Ora, é lógico julgar que, a partir de então, uma nova crítica, mais séria e mais idônea, começaria a contemplar Florbela, ao mesmo tempo em que os seus admiradores poderiam contemplar a imagem de mármore que o escultor Diogo de Macedo efetivamente esculpiu. A sereia voltava, agora literalmente com a "pele doirada de elabastro antigo"<sup>(8)</sup>, para tentar ao menos equiparar o seu canto ao canto de Orpheu, numa curiosa alteração da mitologia.<sup>(9)</sup> O encantamento, todavia, só se

---

(7) No ano de 1931, logo depois da morte de Florbela, Battelli publicou sucessivamente a 1<sup>a</sup> e a 2<sup>a</sup> edições de Charneca em Flor (a 2<sup>a</sup> fazia-se acompanhar dos sonetos inéditos de Reliquiae), a 2<sup>a</sup> edição do Livro de Mágoas e do Livro de Sôror Saudade (reunidos num só volume), Juvenília (Versos Inéditos de Florbela Espanca) e ainda as Cartas de Florbela Espanca a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli. Em todos estes casos, a casa editora foi a Livraria Gonçalves, de Coimbra.

(8) Cf. soneto "Passeio ao campo", em Sonetos Completos, p. 104.

(9) Diz a mitologia que, quando os argonautas passaram pela costa italiana, as sereias cantaram para os atrair mas Orfeu, que também estava na embarcação, cantou tanto e tão bem que o canto dos demônios marinhos nem sequer foi ouvido. Ora, a respeito de Florbela,

daria às avessas: da parte da crítica séria e idônea não houve nenhuma reação imediata ao artigo de António Ferro; por outro lado, a cúria de Évora contestou energicamente a idéia da colocação do busto em praça pública, de modo que a homenagem à poetisa foi forçosamente suspensa e a obra de Diogo de Macedo foi parar no Museu Regional da capital alentejana. Segundo nota oficiosa redigida pelo arcebispo daquela localidade, "Merecem compassiva lembrança as infelicidades da discutida poetisa, é indiscutível o seu estro, mas a obra que deixou não pode merecer a aprovação da Igreja, a qual por conseguinte não pode associar-se à sua glorificação."<sup>(10)</sup> Certamente não agradavam à Igreja sonetos de índole pessimista, narcisista ou erótica, mas suspeitamos que a desagradava sobretudo a personalidade transgressora e suicida de Florbela Espanca.

Contra a autoridade da cúria eborense se insurgiu, desde logo, o chamado Grupo dos Amigos de Vila Viçosa, que reivindicava para a Vila o busto da poetisa que ali nascera. Entretanto, o Grupo Pró-Évora, liderado por Celestino David, insistia em que o busto, destinado pelo seu escultor à cidade de Évora, deveria permanecer em Évora. Em meio a réplicas e tréplicas bairristas, surge no Porto um poeta, Alberto de Serpa, sugerindo que o busto de Florbela fosse colocado num dos jardins de Matosinhos, onde a poetisa vivera e falecera. Noticiado em jornais de norte a sul do país, o "caso" do busto chamou a atenção de José Régio, que sobre ele se manifestou em 1944, num artigo intitulado "Continua o triste folhetim de Florbela Espanca", publicado no Jornal de Notícias, do Porto.<sup>(11)</sup> O fascínio de Régio pela poetisa passava, sem dúvida, pela

---

ou melhor, da sua imagem esculpida, podemos dizer que, como uma se reia, ela surgiu da pedra para chamar para si as atenções de críticos que naquela altura — princípios da década de trinta — ainda se entretinham com o fenómeno novo originado na revista Orpheu. Curiosamente, José Régio e Jorge de Sena, dois homens da Presença, a proximaram-se de Florbela através da polémica gerada pela idéia da colocação do seu busto em praça pública, como veremos a seguir.

(10) "AINDA o busto de Florbela Espanca", nota publicada no jornal A Defesa, de Évora, em 11 de Agosto de 1945, e fac-similada à p. 244 da Fotobiografia de Florbela Espanca, op. cit..

(11) RÉGIO, José - "Continua o triste folhetim de Florbela Espanca". In: Jornal de Notícias. Porto, 25 de Setembro de 1944, p. 1.

história do seu busto.

A polémica provocou uma profusão de artigos e ensaios sobre Florbela Espanca, os quais podemos dividir em dois grandes blocos delimitados por um marco bem concreto: a colocação, deliberada finalmente pela Câmara Municipal de Évora, do busto de Florbela no Jardim Público da cidade, em 18 de Junho de 1949.<sup>(12)</sup>

Desde meados de Dezembro de 1930 até à data da tão esperada homenagem, realizaram-se conferências<sup>(13)</sup> e surgiram dezenas de artigos, publicados em diversos jornais e revistas, além de algumas biografias reveladoras de cartas e poemas inéditos<sup>(14)</sup>, e de estudos, mais ou menos simplistas, sobre a expressão do Alentejo na obra florbeliana; com poucas exceções, eram textos que faziam, bem ou mal, a apologia de Florbela e da idéia do seu busto em praça pública.

A partir da data de inauguração do busto, surgiram textos que patenteavam o descontentamento da Igreja em face daquela homenagem pública: um dos mais truculentos foi, decerto, o do pa-

(12) Para que salte aos olhos o ridículo do "caso" do busto de Florbela Espanca, cumpre dizer que o plinto sobre o qual foi colocada a escultura, em 1949, já estava no Jardim Público, à espera da homenageada, pelo menos desde 1934!

(13) Das conferências que sobre a obra de Florbela Espanca se realizaram, merecem destaque, na década de quarenta, a de Jorge de Sena (Porto, 28 de Janeiro de 1946), pela sua pertinência crítica, e, no polo oposto, a da poetisa Amélia Vilar (Porto, 5 de Dezembro de 1946), pela arrogância com que a conferencista traiu os seus maus sentimentos relativamente a Florbela.

(14) São dignas de nota, pelas cartas inéditas que deram à luz, as obras de Celestino DAVID ("O Romance de Florbela Espanca". In: A Cidade de Évora, nº 15/16 e 17/18, vol. VI. Évora, Comissão Municipal de Turismo, 1948/49, pp. 41-100 e 353-435), António da COSTA LEAO (Poetas do Sul: Bernardo de Passos e Florbela Espanca. Lisboa, Portugália, s.d.) e Carlos SOMBRIO (Florbela Espanca. Lisboa, Edições Homo, 1948). Digna de nota é também, pelo interessante depoimento pessoal que representa, a obra de Aurélia BORGES, Florbela Espanca e a sua Obra (Lisboa, Edições Expansão, 1946). A de Celestino David, apesar de sua simplória tentativa de aliviar Florbela do peso do suicídio, é rica em informações que Agustina Bessa-Luís provavelmente aproveitou para escrever Florbela Espanca: a vida e a obra. E já posteriormente à data da inauguração do busto da poetisa, Azinhal ABELHO e José Emídio AMARO publicaram uma síntese

dre José Augusto Alegria, que escreveu para a poetisa 167 páginas de impreciação! Damos aqui o tom do seu discurso, que exemplifica perfeitamente o tipo da crítica eclesiástica que se voltou para (ou contra) Florbela:

"Florbela Espanca foi uma poetisa de bastante merecimento e dela se aproveitam meia dúzia de sonetos que podem aparecer numa antologia de versos portugueses. 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. Acresce ainda que a maior parte dos sonetos florbelianos são trespassados dum ergotismo monocórdico que é contrário às estruturas sadias de qualquer sociedade cristã. Reconhecer-lhe merecimento é uma coisa, endeusá-la, só porque conseguiu ser mais impudente do que nenhuma poetisa portuguesa, isso é outra ordem de idéias." (15)

Só depois de anos passados a Igreja começaria a perceber que mais lhe convinha expurgar a vida e a obra em causa do que as amaldiçoar. (16) Daí que se explicam textos como o do teólo-

---

biográfica que também contém informações úteis para uma contextualização de Florbela Espanca ("Evocação lírica de Florbela". In: Cartas de Florbela Espanca. Lisboa, s.ed., s.d. [1951 ou 52], pp. 137-194).

(15) ALEGRIA, José Augusto - A Poetisa Florbela Espanca. O processo duma causa. Évora, Edição do Centro de Estudos "D. Manuel Mendes da Conceição Santos", 1956, p. 10.

(16) Maria Lúcia DAL FARRA, no artigo que escreveu sobre "A condição feminina na obra de Florbela Espanca" (in: Estudos Portugueses e Africanos, nº 5. Campinas, UNICAMP/IEL, Janeiro a Junho de 1985, pp. 111-122), explicou com clareza essa conveniência da Igreja portuguesa relativamente a Florbela. Ali diz ela que "hoje em dia — e devido à crescente repercussão de sua obra —, certos vigilantes da ordem moral tentam recuperar Florbela para o mundo dos 'bons costumes', cientes de que o desvario é uma pecha que

go António Freire, que insiste em dizer que Florbela creu em Deus, que o seu terceiro casamento foi religioso, que o seu amor por Apelles Espanca era apenas fraternal e não, como alguns o julgaram, incestuoso, que ela não cometeu suicídio, etc. No caso de António Freire, o enorme interesse pela vida da poetisa — interesse muito maior, diga-se de passagem, do que o demonstrado pelos sonetos dela — é explicitado já no "Antelóquio" à obra, onde se lê que a intenção do autor, ao publicar um tal trabalho sobre Florbela Espanca, foi "desfazer preconceitos errôneos que, frequentemente, se me depararam em estudantes de românicas, galvanizados pelo encanto mágico dos sonetos da poetisa calipolense, mas perplexos quanto a diversos problemas relacionados com a vida amorosa de Florbela e, particularmente, quanto ao desfecho da sua vida". (17)

De resto, tanto os textos anteriores à inauguração do busto de Florbela quanto os que lhe foram posteriores, tanto a crítica laica quanto a religiosa, tanto os escritos apologéticos quanto os acusativos se caracterizaram quase sempre — são poucas as exceções — por um discurso de tipo médico-diagnóstico, empenhado em atribuir à poetisa um caráter doentio. Exemplar a este respeito é o pequeno artigo que, bem antes de 1949, Alsácia Fontes Machado publicou na portuense revista Pensamento, e do qual vale citar o seguinte fragmento:

"Florbela viveu, pois, a vida psicológica da paisagem em que nasceu e em que se viu criar. Viveu a sua vida interior, muito pessoal, que era toda a inspiração dos seus versos. Não falou de ninguém senão de si própria e dizer, por isso, que a poetisa só se via a si e era narcisista é, talvez, injustiça. Florbela seria, quando muito, pela sua melancolia, pelo desalento e pela dor de que se deixou imbuir, uma do-

---

não se coaduna muito bem com a imagem de uma poetisa que começa a se adentrar no templo dos escritores clássicos. É preciso domá-la, domesticar, se possível, a sua obra, discipliná-la dentro das normas requeridas ao comportamento feminino" (p. 112).

(17) FREIRE, António - O Destino em Florbela Espanca. Porto, Edições Salesianas, 1977, p. 7. O trecho que citamos foi também citado por Maria Lúcia DAL FARRA, em "A condição feminina na obra de Florbela Espanca", op. cit., p. 120.

ente. E em que há de mais pensar um doente se não em si mesmo? Nas suas dores, na sua doença, no desespero de se ver enfermo. Sabemos que o doente se queda longas horas meditabundo e extático. Inconscientemente, o seu olhar cai, indolente, sobre as suas mãos. Vê que estão emagrecidas, pálidas, descarnadas, lânguidas, e entristece; repara que os seus olhos amorteceram ou têm um brilho mais intenso e febril, e impressiona-se; constata a cor macilenta das faces, o descolorido dos lábios e o seu descaimento e sente-se mais triste e mais doente. E quando fala e quando escreve é disso que se ocupa, porque é nisso que pensa e se absorve. Poderemos chamar a isto narcisismo? De maneira alguma. É um estado patológico fisio-psíquico do indivíduo." (18)

Posterior a 1949, a síntese biográfica que a jornalista portuguesa Hortense de Almeida publicou no sul do Brasil peca pelo mesmo tipo de simplificação naturalista:

"Igual à sua obra, a história da vida de Florbela é, da primeira à última linha, uma história de amor. (...) Essa história, que à primeira vista é uma história simples, tem, no entanto, a marca da tragédia. Uma tragédia que alguns dirão criada por ela própria, mas que, de verdade, foi determinada por profundas e bem enraizadas causas psico-fisiológicas, às quais a poetisa, por si só, não poderia opor resistência." (19)

---

(18) MACHADO, Alsácia Fontes - "Sobre Florbela". In: Pensamento, ano IX, nº 108, vol. VII. Porto, 15 de Dezembro de 1938, pp. 229-230. Os grifos são nossos.

(19) A citação encontra-se à p. 15 de ALMEIDA, Hortense de - "Florbela Espanca". In: Boletim do Gabinete Português de Leitura, nº 14. Porto Alegre, Gabinete Português de Leitura, 1969, pp. 15-29. O grifo é nosso.

É preciso notar, todavia, que o número de trabalhos dedicados a Florbela Espanca era crescente, e que a sua divulgação começava a alcançar o Brasil. Aliás, muito antes do aparecimento do texto de Hortense de Almeida em Porto Alegre, o Brasil contava já com o perspicaz artigo que Vitorino Nemésio publicara na Bahia<sup>(20)</sup> e que, curiosamente, fôra também motivado pelo célebre busto de Florbela. Mas, até então, tratava-se de portugueses que escreviam para o Brasil; só na década de oitenta surgiriam alguns trabalhos genuinamente brasileiros e de excelente qualidade crítica acerca da obra florbeliana.<sup>(21)</sup>

Com efeito, Maria Lúcia Dal Farra publicou em 1986, no suplemento cultural do jornal O Estado de São Paulo, um artigo brilhante sobre "O amor na poesia de Florbela Espanca"<sup>(22)</sup>, depois de haver lançado, na revista de Estudos Portugueses e Africanos da UNICAMP, o seu ensaio sobre a condição feminina na obra de Florbela.<sup>(23)</sup> Além disso, as rigorosas "recensões críticas" que a mesma Maria Lúcia publicou na Colóquio-Letras — e que certamente deixaram o organizador da recente edição das Obras Completas de Florbela Espanca numa situação bastante embaraçosa — vieram mostrar que essa brasileira conhece como poucos não apenas a poetisa, mas também tudo o que sobre ela se tem escrito.<sup>(24)</sup> E temos ainda, no Brasil, o respeitável trabalho da Prof<sup>a</sup> Zina Bellodi da Silva, que interpretou a poesia florbeliana sem se deixar envolver pelo mito em que Florbela se transformou.<sup>(25)</sup>

(20) NEMÉSIO, Vitorino - "Florbela". Conhecimento de Poesia. Salvador, Livraria Progresso/Universidade da Bahia, 1958, pp. 227 - 232.

(21) Anterior aos anos oitenta, é de nosso conhecimento apenas a dissertação de mestrado, não publicada, de AGUIAR, Maria Alice Pires Cardoso de - Eros e Thánatos, focos luminosos no discurso poético de Florbela Espanca. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 1978.

(22) DAL FARRA, Maria Lúcia - "O amor na poesia de Florbela Espanca". In: O Estado de São Paulo, de 21 de Junho de 1986, pp. 10-11 do Suplemento Cultura.

(23) Id., "A condição feminina na obra de Florbela Espanca", op. cit..

(24) As "recensões" de Maria Lúcia DAL FARRA para a Colóquio-Letras foram já mencionadas na nota (2).

(25) Referimo-nos à tese de livre-docência, ainda não publicada, de SILVA, Zina Bellodi da - Florbela Espanca: Discurso do Outro e Imagem de Si. Araraquara, UNESP, 1987.

Em Portugal, depois da conferência de Jorge de Sena no Porto e do prefácio de José Régio aos Sonetos Completos editados em Coimbra pela Livraria Gonçalves, outros críticos, igualmente idôneos, dedicaram estudos à poetisa, mais ou menos impelidos pelo caso do seu busto, mais ou menos fascinados pelo seu status mítico. Maria Aliete Galhoz, por exemplo, exprimiu, em 1966, uma lúcida verdade acerca de Florbela ao dizer que "Poucos poetas portugueses terão como ela o condão de nos prender sem nos iludir."<sup>(26)</sup> — verdade tão válida para os sonetos quanto para as cartas pessoais, para o Diário do Último Ano e para tudo o que, em Florbela, nos parece pura estratégia de sedução. São ainda dignos de nota o texto de José Gomes Ferreira, também da década de sessenta<sup>(27)</sup>, e o de Andréa Rocha, de 1982<sup>(28)</sup>, além, é claro, dos já referidos prefácios de Agustina Bessa-Luís, Yvette K. Centeno, Natália Correia e José Carlos Seabra Pereira. Ademais, as três dissertações para licenciatura de que temos conhecimento<sup>(29)</sup> são pouco importantes como estudos críticos mas tanto mais interessantes para a história da crítica florbeliana quanto mais indicam que, nas universidades portuguesas, o interesse por Florbela Espanca nasceu e não medrou.

Resta-nos, pois, voltar a dizer que são poucos e relativamente breves os textos verdadeiramente críticos sobre Florbela: têm sempre dimensões de conferências, de prefácios, de artigos para jornais e revistas ou de pequenos capítulos inseridos

(26) A citação encontra-se à p. 53 de GALHOZ, Maria Aliete - "Sobre Florbela Espanca". In: Colóquio-Artes, nº 37. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro de 1966, pp. 52-53.

(27) FERREIRA, José Gomes - "Encontro com Florbela". A memória das palavras ou O gosto de falar de mim, 2ª ed., Lisboa, Portugalíia, 1966, pp. 233-240.

(28) ROCHA, Andréa - "A procura de Florbela...". In: Jornal de Letras, Artes e Idéias, nº 23, ano I. Lisboa, de 5 a 18 de Janeiro de 1982, pp. 2-3.

(29) Trata-se de LEITE, Maria de Lourdes Barreiros - A Poetisa Florbela Espanca. Dissertação para licenciatura em Filologia Românica. Lisboa, Faculdade de Letras, 1945; NUNES, Maria Manuela Moreira - Florbela Espanca. Sarça ardente de fogos-fátuos. Dissertação para licenciatura em Filologia Românica. Coimbra, Faculdade de Letras, 1959; SILVA, Maria de Fátima Passos da - Florbela Espanca. Do sonho à morte. Dissertação para licenciatura em Filologia Românica. Lisboa, Faculdade de Letras, 1966.

em coletâneas de ensaios críticos<sup>(30)</sup>, e destacam-se em meio a um montão de estudos e comentários mais ou menos medíocres. Mas o que mais nos impressiona não é tanto a desproporção entre os poucos textos bons e os inúmeros textos ruins; é, antes, a imponência com que, via de regra, a lenda de Florbela tem perpassado as boas e as más leituras de sua obra. Quanto mais não seja, esse paralelismo entre lenda e obra é um indício de que uma perspectiva psicológica será talvez a mais adequada à interpretação da poesia de Florbela Espanca. Isto é o que verificaremos em seguida.

---

(30) Excetuamos a obra de fôlego, já mencionada, de Zina Bellodi da Silva, e aguardamos com as melhores expectativas a tese de livre-docência de Maria Lúcia Dal Farra.

III — ASPECTOS TRÁGICOS DE UM LIRISMO  
ENCANTADO (Justificações para o  
tipo de abordagem escolhido)

"Subi ao alto, à minha Torre esguia,  
Feita de fumo, névoas e luar,  
E pus-me, comovida, a conversar  
Com os poetas mortos, todo o dia.

(...)"

Florbela Espanca  
("Torre de névoa". Sonetos Completos)

Quando chamamos a atenção para a persistência com que a lenda de Florbela Espanca tem perpassado tanto as boas quanto as más leituras de sua obra, e presumimos que um tal paralelismo entre lenda e obra dá indícios de que uma abordagem psicológica pode ser a mais adequada à poesia florbeliana, não queremos com isso apontar para um possível caráter autobiográfico da obra de Florbela em geral e dos seus sonetos em particular. Afiançar esse caráter autobiográfico seria, sem dúvida, cometer o mesmo erro daqueles críticos que, sem nenhum critério, se deixam orientar exclusivamente pela vida da poetisa como referencial de sua obra. Todavia, para que o nosso ponto de vista não pareça confuso ou até obtuso, convém retomarmos a concepção de arte que, quer-nos parecer, foi a adotada pela própria Florbela Espanca: a concepção segundo a qual uma obra de arte só é grande quando gerada pelas circunstâncias dramáticas e inesquecíveis da vida do seu autor. Já dissemos que esta concepção, originalmente romântica, tangenciou a prática literária de certos escritores simbolistas (tendo certamente influenciado sobremaneira o português António Nobre) — mas falamos também da hipótese de que Florbela, ao ter adotado tal concepção, a tenha reelaborado de acordo com os seus propósitos de escritora pós-romântica e pós-simbolista. Para nós, o efeito imediato dessa reelaboração é a impressão, que nos fica, de que Florbela Espanca é por vezes, na vida real, apenas a intérprete do papel que conferiu ao "Eu" lírico dos seus sonetos. Não se trata, pois, de aceitar aqui o procedimento da crítica biográfica, que sempre sobrepõe a certas personagens fictícias o ego do seu criador; trata-se, pelo contrário, de atribuir ao ego que se destaca na lírica florbeliana o seu devido valor como individualidade fictícia, e de reconhecer a sua capacidade de, como personalidade singular, influenciar outros egos e até mesmo — por que não? — o ego da própria Florbela. De resto, encarnar em si própria o ego fictício dos seus poemas é um ato criativo — apesar de não ser recomendado por nenhum psicólogo — e em última análise sugere uma vontade de dramatização que, surpreendentemente, aproxima Florbela Espanca dos homens

do seu tempo e, aos poucos, vai atraindo para a sua produção poética as atenções que de outra maneira talvez não a contemplassem.

É, pois, nesse sentido que podemos falar de uma "vocação dramática" de Florbela — uma vocação que, de início, pode ter sido simplesmente aproveitada como meio de publicidade, mas que se foi gradualmente desenvolvendo até chegar ao ponto de gerar as diversas personagens de tipo melodramático que a escritora fixou nos contos reunidos em dois volumes significativamente intitulados As Máscaras do Destino e O Dominó Preto.<sup>(1)</sup> Seria decerto interessante investigar, nesses contos, a capacidade de dramatização ou de despersonalização que certas personagens têm, bem como a incapacidade, inerente a outras, de distinguir entre a ficção e a realidade (exemplar a este respeito é o conto intitulado "À margem dum soneto" — incluído em O Dominó Preto —, onde há uma espécie de sub-enredo em que um major, casado com uma romancista brasileira, acaba enlouquecendo por não conseguir destrinçar a identidade de sua esposa de cada uma das identidades femininas que ela criava nos seus romances<sup>(2)</sup>). Por agora, no entanto, trataremos do ego fictício que se instala nos sonetos de Florbela — bem como das máscaras que ele usa em contextos específicos —, assumindo-o como personalidade singular e sedutora, influente sobre outros egos e até mesmo sobre o ego da sua própria criadora (na verdade, estamos diante de um curioso caso de feitiço que se voltou contra a feiticeira). Se, portanto, é razoável que a nossa análise pretenda orientar-se, ao menos parcialmente, por diretrizes psicológicas, é ainda de primeiríssima necessidade o estabelecimento de limites para essas diretrizes, a fim de que o presente

---

(1) Segundo o dicionário português Lello Popular (Porto, Lello & Irmão, 1968), a palavra dominó significa, em sua primeira acepção, "túnica talar com capuz para disfarce carnevalesco". Há, portanto, logo à partida, uma proximidade semântica entre os títulos dos dois volumes de contos que Florbela Espanca compôs entre 1927 e 1930 e que não chegou a ver publicados. (O volume de As Máscaras do Destino teve a sua primeira edição feita pela Editora Maranus, do Porto, em 1931; O Dominó Preto, por sua vez, foi publicado pela Livraria Bertrand em 1982.)

(2) Na revista de Estudos Portugueses e Africanos, nº 2 (Campinas, UNICAMP/IEL, Novembro de 1983), há dois bons artigos sobre esse conto de Florbela: o de Maria Lúcia DAL FARRA, intitulado "Florbela : os sortilégios de um arquétipo" (pp. 53-66), e o de Haquira OSAKABE, que tem o título de "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" (pp. 67-77).

trabalho seja, antes de mais nada, uma realização de crítica literária. Afinal, acreditamos, como Eliot, que "Não se deve confundir conhecimento — informação factual — acerca do período de um poeta, das condições da sociedade em que viveu, das idéias correntes no seu tempo e implícitas nas suas obras, do estado da língua na sua época — com compreensão da poesia."<sup>(3)</sup> Também não se deve, acrescentaríamos, confundir com compreensão da poesia o conhecimento dos mecanismos psíquicos das personagens (líricas, épicas ou dramáticas) que um poeta pode criar. Todos esses conhecimentos, na medida em que puderem ser obtidos, nunca serão mais que subsídios para a compreensão da totalidade que é a poesia.

Há algumas boas razões para pensarmos em aplicar categorias psicológicas à poesia de Flerbela. Em primeiro lugar, devemos ter em conta o gênero literário de que estamos a tratar. Acerca do poema lírico já nos disse Vítor Manuel de Aguiar e Silva que nele o episódio ou a circunstância exterior "podem atuar como elementos impulsionadores e catalíticos da criação, mas a essência do poema reside na emoção, nos sentimentos, na meditação, nas vozes íntimas, enfim, que tal episódio ou tal circunstância suscitam na subjetividade do poeta".<sup>(4)</sup> Ora, se é assim, então é preciso admitir que o gênero lírico é talvez o que mais se presta, pela sua própria natureza, a abordagens psicológicas e, inclusive, às ávidas investidas da crítica biográfica.<sup>(5)</sup> Por outro lado, é preciso também reconhecer certas

---

(3) A citação encontra-se à p. 176 de ELIOT, T.S. - "As fronteiras da crítica". Ensaio de Doutrina Crítica. Lisboa, Guimarães Editores, 1962, trad. de Fernando de Mello Moser, pref., sel. e notas de J. Monteiro-Grillo, pp. 145-178.

(4) A citação está à p. 232 de SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e - "Lírica, Narrativa e Drama". Teoria da Literatura. Coimbra, Livraria Alameda, 1973, pp. 231-251.

(5) Cumpre ressaltar que a interpretação psicológica de uma obra literária qualquer não implica necessariamente uma abordagem da biografia do seu autor. René WELLEK e Austin WARREN, ao tratarem de "Literatura e Psicologia" (Teoria da Literatura, 4<sup>a</sup> ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, s.d., trad. de José Palla e Carmo, pp. 95-111), foram bem claros sobre este ponto: "Por 'psicologia da literatura' podemos querer significar ou o estudo psicológico do escritor

peculiaridades do lirismo florbaliano e, sobretudo, o seu caráter cíclico que, por lhe conferir uma especial capacidade narrativa, permite ao leitor identificar, sem dificuldades, a história de uma vida, ou seja, a história de vida do ego fictício que ali se instaura. Esta peculiaridade merece maiores considerações.

É provável que Florbela, ao compor cada um dos seus livros de sonetos, tivesse sempre em mente, a fim de o modificar, o contexto lírico configurado no livro imediatamente anterior àquele que estava sendo composto. Assim, por exemplo, o soneto "Que importa?...", incluído no Livro de Sórora Saudade, renega, em tom aparentemente festivo, a vontade de ser indiferente a tudo, tal como a percebemos no soneto "Desejos vãos", inserido no Livro de Mággas. Comparem-se as seguintes estrofes:

"Eu qu'ria ser o Mar d'altivo porte  
Que ri e canta, a vastidão imensa!  
Eu qu'ria ser a pedra que não pensa,  
A Pedra do caminho, rude e forte!

Eu qu'ria ser o sol, a luz intensa,  
O bem do que é humilde e não tem sorte!  
Eu qu'ria ser a árvore tosca e densa  
Que ri do mundo vão e até da morte!

(...)"

("Desejos vãos", p. 38)

"Eu era a desdenhosa, a indiferente.  
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 as asas louras da ilusão  
Abrem dentro de mim ao sol-nascente.

---

como tipo e como indivíduo, ou o estudo do processo da criação, ou ainda o estudo dos tipos e das leis que estão presentes adentro de obras literárias, ou, finalmente, os efeitos da literatura sobre os leitores (psicologia do público)." (p. 95)

Minh'alma, a pedra, transformou-se em fonte;  
 Como nascida em carinhoso monte,  
 Toda ela é riso e é frescura e graça!

(...)"

("Que importa?...", p. 63)

Sabemos, no entanto, que qualquer regozijo no Livro de Sórora Saudade é efêmero. Na verdade, o tom deste segundo livro de Florbela ainda é tão angustiado quanto o do Livro de Mágoas, sendo apenas diferenciado por uns poucos momentos de exaltação que não são mais que ilusão, engano amoroso ("Agora, olhas-me tu altivamente,/ Sem sombra de desejo ou de emoção,/ Enquanto as asas louras da ilusão/ Abrem dentro de mim ao sol-nascente."). Essa ilusão que logo se transforma em desilusão, em frustração profunda, é o que vai levar a poetisa a vestir burel e assumir-se como Sórora Saudade. Só mesmo no terceiro livro de sonetos, Charneca em Flor, é que vai perdurar um tom realmente festivo e otimista. Ali, já o primeiro poema constitui evidentemente uma referência ao contexto monacal do Livro de Sórora Saudade e, ao mesmo tempo, uma rejeição desse contexto para o livro que se inaugura — vejam-se os tercetos:

"(...)

E, nesta febre ansiosa que me invade,  
 Dispo a minha mortalha, o meu burel,  
 E já não sou, Amor, Sórora 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!"

("Charneca em flor", p. 97)

Finalmente, não fogem à regra da construção cíclica os sonetos que Florbela não incluiu em Charneca em Flor — talvez por querer reservá-los para um outro livro — e que Guido Battelli publicou sob o título de Reliquiae: alguns deles acrimoniam a sensualidade e o entusiasmo que encontrávamos em Charneca em Flor, outros retomam a religiosidade triste do Livro de Sórora Saudade e os queixumes dolorosos do Livro de Mágoas. É de Reliquiae, aliás, o soneto intitulado "Último sonho de Sórora Saudade", que se insinua como micro-reprodutor do movimento cíclico que caracteriza a poética florbeliana:

"Sóror Saudade abriu a sua cela...

E, num encanto que ninguém traduz,  
Despiu o manto negro que era dela,  
Seu vestido de noiva de Jesus.

E a noite escura, extasiada, ao vê-la,  
As brancas mãos no peito quase em cruz,  
Teve um brilhar feérico de estrela  
Que se esfolhasse em pétalas de luz!

Sóror Saudade olhou... Que olhar profundo!  
Que sonha e espera?... Ah! como é feio o mundo,  
E os homens vão! — Então, devagarinho,

Sóror Saudade entrou no seu convento...  
E, até morrer, rezou, sem um lamento,  
Por Um que se perdera no caminho!..."

("Último sonho de 'Sóror Saudade'", p. 180)

O movimento aí observado — sair da cela, contemplar todos os brilhos mundanos e, logo em seguida, retornar à cela e rezar até morrer — parece mesmo uma transposição metafórica do movimento de introversão-extroversão-introversão que o ego fictício de Florbela descreve desde o Livro de Mágoas até Relíquias. Curiosamente, o soneto apresenta também o mesmo caráter narrativo que pressentimos em toda a lírica de Florbela e que parece criar amarras entre os seus quatro livros poéticos. Não é à toa que, desde 1931, os quatro títulos têm aparecido sempre juntos, em edições "integrais" ou "completas", ou ainda, como prefere a coimbrã Livraria Gençalves, sob o título genérico de Sonetos Completos.

Pois bem. Isto que chamamos de "caráter narrativo", e que é devido, naturalmente, à construção cíclica da lírica de que tratamos, é precisamente o que confere a esta lírica a sua capacidade de confinar, por um lado, com aquilo que Northrop Frye chamaria de "estória romanesca", e, por outro, com o que o mesmo Frye denominaria "estrutura literária dramática". É claro que a terminologia fryeana não aparece aqui por acaso: é a Northrop Frye que vamos recorrer para tentar fundamentar — e esclarecer — a nossa afirmação de que a lírica de Florbela Espanca é uma lírica limítrofe.

Na sua criteriosa Anatomia da Crítica, Frye identifica quatro "categorias narrativas da literatura mais amplas do que os gêne-

ros literários comuns, ou logicamente anteriores a eles". Trata-se de "elementos narrativos pré-genéricos da literatura", que ele chama de "mýthoi" ou de "enredos genéricos" e que são, em última análise, "o romanesco, o trágico, o cômico e o irônico ou satírico". O próprio Frye se explica da seguinte maneira:

"Tragédia e comédia podem ter sido originalmente os nomes de duas espécies de drama, mas também empregamos os vocábulos para descrever características gerais das ficções literárias, sem relação com o gênero. Seria tolo sustentar que comédia pode referir-se apenas a determinado tipo de peça teatral, sem poder jamais ser empregada com respeito a Chaucer ou Jane Austen. (...) Se nos dizem, daquilo que vamos ler, que é trágico ou cômico, esperamos certo tipo de estrutura e estado de espírito, mas não necessariamente certo gênero."<sup>(6)</sup>

Com base neste raciocínio e nos conceitos fryeanos acima mencionados, podemos dizer que o lirismo de Florbela, pelo seu especial caráter narrativo e pelo seu imaginário romanesco — um imaginário, como já dissemos, de príncipe encantado e "fantásticos castelos", de pajens e pendões reais, de "lanças" e "elmo de ouro e pedrarias"<sup>(7)</sup> —, é um lirismo que se aproxima muito sutilmente de certas estórias de donzelas em apuros e de heróis destemidos que virão para as salvar. Neste sentido, diremos mesmo que o lirismo de Florbela não é indiferente àquilo que se tem chamado de Conto de Fadas:

"(...)

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?

(6) As citações estão às pp. 162-163 de FRYE, Northrop - "Crítica Arquetípica: Teoria dos Mitos". Anatomia da Crítica, 9ª ed., São Paulo, Cultrix, 1979, trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos, pp. 131-235.

(7) Cf. o soneto "He hum não querer mais que bem querer IX" (Sonetos Completos, p. 153), parcialmente transcrito no nosso capítulo I.

E neste sonho eu já nem sei quem sou...  
 O brando merulhar dum longo beijo  
 Que não chegou a dar-se e que passou...  
 (...)»<sup>(8)</sup>

Por outro lado, parece-nos que esse lirismo é confinante com a espécie de drama que se convencionou chamar de tragédia. E não apenas porque as características mais óbvias do "Eu" lírico de Florbela apontam para uma tragicidade que se faz notar até mesmo em poemas de teor positivo e exaltado.<sup>(9)</sup> Antes de mais nada, chamam a nossa atenção certos padrões míticos implícitos nas diferentes situações em que esse ego lírico se encontra em diferentes momentos de sua existência. Aliás, na medida em que essas padrões míticos ou arquétipos se nos revelam mais ou menos trágicos, podemos concluir — sem que isto nos pareça um paradoxo — que a nossa poetisa criou um "Eu" lírico surpreendentemente dramático. Esta curiosidade, combinada com um imaginário de conto de fadas e ainda com uma especial capacidade narrativa, logra convencer-nos de que a poesia que nos ocupa é, sem deixar de ser lírica, meio trágica e meio romanesca ou encantada (no sentido mesmo que Northrop Frye atribuiu aos termos "trágico" e "romanesco").<sup>(10)</sup>

(8) ESPANCA, Florbela - "Sonho vago". Sonetos Completos, p. 163.

(9) No soneto intitulado "Sou eu!", inserido em Charneca em Flor, a poetisa exulta em dar de si mesma uma definição evidentemente trágica. Citamos a 2<sup>a</sup> quadra e o 2<sup>o</sup> terceto:

"(...)

Em vão me sepultaram entre escombros  
 De catedrais duma escultura vã!  
 Olha-me o loiro sol tonto de assombros,  
 E as nuvens, a chorar, chamam-me irmã!

(...)

Sou eu! Sou eu! A que nas mãos ansiosas  
 Prendeu da vida, assim como ninguém,  
 Os maus espinhos sem tocar nas rosas!"

(Sonetos Completos, p. 137)

(10) A noção fryeana de tragédia, sobre a qual estará fundamentada a nossa análise, não é indiferente à teoria aristotélica da tragédia. Frye, aliás, dá início às suas considerações sobre a tragédia

Importa-nos portanto, para já, identificar os arquétipos a que nos referimos e apontar a sua essência trágica; depois disso, falaremos da perspectiva crítica sob a qual eles serão analisados nos capítulos seguintes.

\* \* \*

Em Conceitos Fundamentais da Poética, Emil Staiger constata que "no fenómeno lírico, o 'eu' não é um 'moi' que permanece consciente em sua identidade, mas um 'je' que não se conserva, que se desfaz em cada momento da existência".<sup>(11)</sup> Se aplicarmos esta máxima à lírica de Florbela Espanca, veremos quanto ela é verdadeira. De fato, as experiências pelas quais o "Eu" lírico vai passando desde o Livro de Mágicas até Relíquias afetam-no a ponto de, em função delas, ele assumir diferentes identidades ao longo dos quatro livros de sonetos.

Assim, se no Livro de Mágicas, de 1919, o sujeito lírico é uma "Castelã da Tristeza", embaçacada com a densidade da sua solidão e, ao mesmo tempo, esperançosa de que um dia "alguém" a resgate do isolamento do seu "castelo" —

"Átiva e couraçada de desdém,  
Vivo sozinha em meu castelo: a Dor!  
Passa por ele a luz de todo o amor...  
E nunca em meu castelo entrou alguém!

---

com um oportuníssimo comentário: "Graças a Aristóteles, como é de hábito, a teoria da tragédia encontra-se em forma consideravelmente melhor que os outros três mýthoi, e podemos tratá-la com maior brevidade, pois o terreno é mais familiar." (Anatomia da Crítica, op. cit., p. 203). A principal novidade, na teoria fryeana, consiste em algo que podemos designar como uma heterodoxia relativa à concepção de gênero literário. O que Frye chama de mýthoi são, vale repetir, "categorias (...) mais amplas do que os gêneros literários comuns, ou logicamente anteriores a eles"; assim, ao tratar de obras literárias ele pensa antes em tipos de "estrutura e estado de espírito" do que neste ou naquele gênero literário já teorizado pela crítica (Anatomia da Crítica, op. cit., pp. 162-163). Do ponto de vista fryeano, um diálogo platônico como a Apologia de Sócrates, por exemplo, pode ser tão trágico quanto qualquer tragédia clássica.

(11) A citação está à p. 59 de STAIGER, Emil - "Estilo Lírico: A

Castelã da Tristeza, vês?... A quem?...  
 — E o meu olhar é interrogador —  
 Perscruto, ao longe, as sombras do sol-pôr...  
 Chora o silêncio... nada... ninguém vem...

(...)"

("Castelã da Tristeza", p. 24) —,

no Livro de Sórór Saudade, de 1923, esse mesmo sujeito lírico, marcado pela solidão, vai vestir estamena e transformar-se em "Sórór":

"Irmã Sórór 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...

(...)"

("Sórór Saudade", p. 57)

Em que pese a semelhança entre a "Castelã" do primeiro livro e a "Sórór" do segundo — ambas são pateticamente solitárias —, há entre as duas uma diferença que não nos passa despercebida: a primeira é solitária porque assim quis o seu destino; a segunda é solitária porque ela própria assim o quis. A Princesa Encantada do Livro de Mágoas tem a esperança de encontrar "alguém" que a arranque da solidão; a Monja do Livro de Sórór Saudade enclosura-se voluntariamente porque está decepcionada com os que em seu caminho ela encontrou e amou:

"(...)

São sempre os que eu recordo que me esquecem...  
 Mas digo para mim 'não me merecem...'  
 E já não fico tão abandonada!

---

Recordação". Conceitos Fundamentais da Poética. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, trad. de Celeste Aída Galeão, pp. 19-75.

Sinto que valho mais, mais pobrezinha:  
Que também é orgulho ser sozinha,  
E também é nobreza não ter nada!"

("Meu orgulho", p. 64)

Era de esperar-se que essa solidão tão carceral e essa contenção tão rígida da libido fossem compensadas pelo envolvente erotismo de Charneca em Flor. No seu terceiro livro, a poetisa é uma feiticeira amorosa que não poupa esforços para seduzir o seu interlocutor:

"(...)

Para que os corpos vis te não desejem,  
Hei-de dar-te o meu corpo, e a boca minha  
P'ra que bocas impuras te não beijem!

(...)"

("Filtro", p. 127)

A máscara da Feiticeira não é menos trágica que a da Princesa Encantada ou a de Sôror Saudade. Na verdade, o corpo da sedutora está "prometido à morte", e os seus encantos podem ser a perdição de quem o cobiçar:

"No divino impudor de mocidade,  
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,  
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!

(...)"

("Volúpia", p. 126)

Esse corpo versátil — camaleônico, por assim dizer —, que se move "entre a mentira e a verdade", é precisamente o ponto de convergência das imagens de Eva, a sedutora, e de Lilith, a megera.<sup>(12)</sup> Os aspectos mais sombrios da Feiticeira serão realçados

---

(12) A respeito de Florbela como Eva e como Lilith, vejam-se o

em Reliquiae, o livro que encerra o ciclo dos sonetos. Ali, a sensualidade ganhará um sabor tanto mais acre quanto mais o "Eu" lírico for adquirindo a sabedoria dos que amadurecem:

"(...)

Mordí as rosas brancas de Ispahan  
 E o gosto a cinza em todas era igual!  
 Sempre a charneca bárbara e deserta,  
  
 Triste, a florir, numa ansiedade vã!  
 Sempre da vida — o mesmo estranho mal,  
 E o coração — a mesma chaga aberta!"

("Nihil novum", p. 189)

Temos, portanto, quatro faces diferentes ao longo dos quatro livros. Estas faces ou máscaras traduzem comportamentos que dão, respectivamente, o tom de cada um dos livros e que são, em última análise, comportamentos arquetípicos ou convencionais. Senão vejamos.

O arquétipo da Princesa Encantada, que está na base do mito de Psiquê, tem sido reavivado de diversas maneiras por diferentes formas literárias (merecem destaque, a este respeito, os contos de fadas e uma certa literatura popular). O caráter trágico desse arquétipo reside no fato de que qualquer princesa encantada (Psiquê) está sempre em busca de um príncipe (Eros) que lhe é inacessível ou, na melhor das hipóteses, apenas parcialmente acessível (é bom lembrar que Psiquê não tinha permissão para contemplar o rosto de Eros!).

O arquétipo da Madre Enclausurada, que parece estar na base do mito de Deméter — a Grande Mãe —, tem informado quase toda a literatura feminina conventual. Trata-se, noutras palavras, da convenção da solidão carceral provocada ou exacerbada por alguma perda irreparável.<sup>(13)</sup> Esta convenção tem sido explorada sobretudo pela escrita feminina de diário e de epístolas. A história li

---

prefácio de Agustina BESSA-LUÍS a As Máscaras do Destino (Amadora, Bertrand, 1981, pp. 9-25), e o artigo de Haquira OSAKABE sobre "Floribela e os estereótipos da feminilidade" (in: Estudos Portugueses e Africanos, nº 2, op. cit., pp. 67-77).

(13) No caso de Deméter, o isolamento voluntário foi provocado pela perda de sua filha, Perséfone, que fôra raptada por Hades e condenada ao mundo das sombras. (Cf. GUIMARÃES, Ruth - Dicionário da

terária portuguesa registra dois casos que, embora diferentes sob muitos aspectos, merecem igualmente a nossa atenção: o das Cartas Portuguesas, de Mariana Alcoforado, e o da Marquesa de Alorna, cuja biografia será, para os nossos propósitos, mais importante que a sua obra.

O arquétipo da Feiticeira Amorosa, que nos remete de relance ao mito de Circe, tem informado a literatura de todas as épocas. Cultivaram-no com ironia alguns romancistas que Florbela certamente leu (Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós são dois exemplos portugueses); cultivaram-no sem ironia os românticos e os neo-românticos, inclusive muitas das sonetistas contemporâneas à Florbela (já nomeadas no nosso primeiro capítulo). Se à primeira vista pode parecer que o mito de Circe é antes cômico que trágico — afinal, a feiticeira quer transformar em porcos todos os que chegam à sua ilha! —, convém assinalar o aspecto trágico da solidão a que todas as bruxas são predestinadas. De resto, para nós o que importa é que em Florbela o mito se afigura trágico, como veremos no capítulo VI.

Finalmente, o arquétipo da Velhice — que deu origem, na mitologia latina, à divindade alegórica filha do Érebo e da Noite<sup>(14)</sup> — também tem sido literariamente explorado desde sempre. Alguns decadentistas cultivaram-no magistralmente; António Nobre, a quem Florbela leu e quis muitas vezes imitar, fez da decrepitude precoce um dos seus temas prediletos. Os matizes que este arquétipo adquire em Relíquias, o livro póstumo de Florbela, serão apontados no nosso capítulo VII.

São, em suma, estes padrões míticos implícitos ou, como diria Northrop Frye, "deslocados" e estreitamente associados com a experiência humana da personalidade lírica criada por Florbela Espanca — são eles, antes de mais nada, que nos permitem classi-

---

Mitologia Grega, São Paulo, Cultrix, 1983.)

(14) Antes que nos censurem os mitologistas, os antropólogos, os orientalistas ou quaisquer outros estudiosos mais ou menos sensíveis à questão da variedade de cultura entre os muitos povos existentes no passado e no presente, cumpre-nos ressaltar que a nossa opção pela nomenclatura específica da chamada mitologia clássica não implica, de maneira nenhuma, o reconhecimento de um caráter absolutamente primordial dos mitos gregos e latinos em comparação com outros mitos. Assim como falamos em Psiquê, Deméter, Circe e Velhice, poderíamos ter optado pelos seus correlatos na mitologia celta, na escandinava, na hindu etc.; em qualquer caso, tratar-se-ia apenas de uma tentativa de facilitar a descrição do conteú-

ficar como trágica a poesia florbeliana. É possível que a fácil comunicabilidade desta poesia esteja diretamente relacionada com o seu conteúdo mítico latente — um conteúdo que é arquetípico e, portanto, de algum modo familiar a qualquer leitor.

\* \* \*

Agora é preciso fazer mais uma observação relativa ao caráter cíclico da lírica de Florbela. Se, como dissemos, cada livro de sonetos remete sempre, mais ou menos explicitamente, ao contexto do livro imediatamente anterior — Relíquias evoca algo de Charneca em Flor, que evoca algo do Livro de Sórora Saudade, que evoca algo do Livro de Mágoas —, então é logicamente admissível que a Princesa Encantada do Livro de Mágoas apareça também em alguns sonetos do Livro de Sórora Saudade, e que a Monja deste segundo livro se faça notar de algum modo em Charneca em Flor, e assim por diante. Para fechar o ciclo, será coerente a presença da personagem cansada e envelhecida de Relíquias em alguns sonetos do Livro de Mágoas. Tentaremos mostrar, pela análise, como esta ampla movimentação cíclica é reproduzida no interior de alguns sonetos, quer a nível de conteúdo (como é o caso do "Último sonho de 'Sórora Saudade'", do qual já falamos), quer a nível formal; estaremos, ao mesmo tempo, apontando para a maneira pela qual este movimento cíclico se faz acompanhar de um outro, dialético, com o qual Florbela freqüentemente exprime o conflito de desejo e realidade:

"Maria das Quimeras me chamou  
Alguém... Pelos castelos que eu ergui,  
P'las flores d'ouro e azul que a sol teci  
Numa tela de sonho que estalou.

Maria das Quimeras me ficou;  
Com elas na minh'alma adormeci.  
Mas, quando despertei, nem uma vi,  
Que da minh'alma, Alguém, tudo levou!

(...)"

("Maria das Quimeras", p. 78)

---

do arquetípico da poesia de Florbela Espanca. Se optamos por um referencial clássico foi tão-somente porque ele pode ser mais rapidamente absorvido por qualquer leitor culto do mundo ocidental.

E é precisamente esse movimento dialético — expressão do conflito da quimera com a realidade — que nos sugere a idéia do phátos tal como Frye o definiu. "A idéia essencial do patos é a exclusão de um indivíduo, de nosso próprio nível, de um grupo social ao qual ele está buscando pertencer. Por isso a tradição fundamental do patos exigente é o estudo da mente isolada, a história de como alguém identificável com nós mesmos é dividido por um conflito entre o mundo interior e o exterior, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecido por um consenso social."<sup>(15)</sup> Phátos é, na verdade, a palavra que o crítico utiliza para nos fazer entender o tipo de tragédia que ele chama de imitativa baixa ou doméstica e que é a que "apresenta o seu herói como isolado por uma fraqueza que fala à nossa simpatia porque se situa em nosso plano de experiência".<sup>(16)</sup> De resto, a tipologia fryeana é tão mais apropriada aos nossos propósitos quanto mais claro está que a personagem típica da tragédia imitativa baixa é a que se designa pela palavra grega alazón, que significa "impostor, alguém que finge ou procura ser alguma coisa mais do que é".<sup>(17)</sup> A noção de alazón será, com efeito, a pedra-toque com que poderemos avaliar a impostura da heroína lírica de Florbela, a sua habilidade teatral no interior de uma poesia que, aparentando ser puramente emotiva, faz no entanto um uso sistemático de certas fórmulas consagradas e até desgastadas pela literatura de outros tempos. Veremos que, em Florbela, o querer dar nas vistas, o "fingir ser alguma coisa mais do que é" se sublima por meio de um procedimento poético que podemos entender como um eruditismo literário mascarado, ou, para falar figurativamente, como uma discreta "conversa" com os poetas mortos. Veremos também que "fingir ser o que não é", experimentar diferentes máscaras implica, na verdade, uma busca de identidade que para Florbela é, mais que um tópico da literatura, uma questão de cunho social (para Florbela e para muitas das suas contemporâneas era urgente buscar uma identidade naquele momento em que as mulheres e sobretudo as literatas ainda eram, já o dissemos, discriminadas por variados preconceitos). Certamente não será apenas um capricho feminino o querer dar nas vistas, o querer seduzir não só o amante fictício, a quem ela se dirige nos seus

(15) A citação está à p. 45 de FRYE, Northrop - "Crítica Histórica: Teoria dos Modos". Anatomia da Crítica, op.cit., pp. 35-72.

(16) Id., ibid., p. 44.

(17) Id., ibid., p. 45.

poemas, mas também todos os seus possíveis leitores. As razões da ânsia de seduzir, em Florbela Espanca, serão talvez mais sociológicas que psicológicas; seduzir significa conquistar a admiração alheia, garantir uma identidade reconhecida pelo Outro, marcar presença, enfim, num ambiente de franca hostilidade à produção cultural feminina. Nos próximos capítulos, tentaremos abordar sob dois aspectos o tópico da busca de identidade na poesia florbeliana: enquanto fenômeno propriamente literário, ele será elucidado pelo conceito de alazón e, basicamente, pela concepção de arquétipo no seu sentido especificamente fryeano (adiante falaremos sobre tal concepção); enquanto fenômeno psíquico de um ego fictício, ele será elucidado pela psicanálise junguiana, mais precisamente pelo método junguiano de análise dos mitos como representações do psiquismo humano.<sup>(18)</sup> No decorrer da análise serão feitas também algumas inferências relativas ao contexto histórico-social que nos cabe observar.

Resta-nos falar sobre o conceito de arquétipo no seu sentido fryeano, isto é, no sentido de um "símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária".<sup>(19)</sup> Na verdade, Frye adere ao que ele próprio considera uma "antropologia literária, interessada pela forma como a literatura é informada por categorias pré-literárias tais como o ritual, o mito e o conto popular".<sup>(20)</sup> Essa doutrina pressupõe nos bons escritores uma espécie de apetência histórica que os levaria a cultivar constantemente a literatura do passado e que seria, em suma, a explicação de uma transmissão infinita, de geração a geração, daquilo que o crítico chama de arquétipos literários. Isto não significa, é claro, que o bom poeta — aquele que se integra

---

(18) Porque nos parece dispensável renovar a questão da importante contribuição da psicanálise para os estudos literários, limita-mo-nos aqui a dizer que foram as descobertas de Freud, de Jung e dos primeiros antropólogos culturais que motivaram, entre outros trabalhos, a respeitável teoria dos mitos de Northrop Frye. Para o presente estudo, Jung afigurou-se mais atraente em virtude da profundidade de suas investigações sobre o mito e sobre as suas manifestações mais frequentes.

(19) A citação está à p. 101 de FRYE, Northrop - "Crítica Ética: Teoria dos Símbolos". Anatomia da Crítica, op. cit., pp. 73-129.

(20) FRYE, Northrop - "My (Critical) Crede". In: The Kenyon Review, XII (Inverno de 1951), pp. 99-100. Citado à p. 841 de WIMSATT JR., William K. e BROOKS, Cleanth - "Mito e Arquétipo". Crítica Literária: Breve História, 2ª ed., Lisboa, Fundação Ca-

à totalidade da literatura existente — seja somente o que lê tudo o que escreveram todos os seus antepassados; basta-lhe, para ser capaz de criar uma obra convencionalizada, ter consciência da importância dos poetas mortos e da necessidade de aperfeiçoar lentamente e continuamente o seu conhecimento da literatura do passado.<sup>(21)</sup> Frye alerta-nos, todavia, para o caso dos poetas que não explicitam os liames convencionais de suas obras, e também para o caso daqueles que nem chegam a ter consciência da presença efetiva de tais liames em suas obras. É preciso, diz ele, "distinguir entre a literatura explicitamente convencionalizada, tal como o Lycidas, onde o próprio poeta nos encaminha, referindo-se a Teócrito, Vergílio, aos bucólicos do Renascimento e à Bíblia, e a literatura que oculta ou ignora seus liames convencionais".<sup>(22)</sup> E chama ainda a nossa atenção para "uma deficiência da educação contemporânea, amíúde lamentada", que tem, segundo ele, "muito que ver com o declínio do uso explícito dos arquétipos": trata-se do "desaparecimento de uma base cultural comum que faz as alusões de um poeta moderno à Bíblia ou à mitologia clássica impressionarem menos do que deviam".<sup>(23)</sup> Naturalmente, com a perda de sua eficácia, provocada pela falta de uma "base cultural comum", os arquétipos começam a aparecer apenas implicitamente e chegam mesmo a estar presentes sem que os escritores tenham deles uma plena consciência.

---

louste Gulbenkian, 1980, trad. de Yvette K. Centeno, pp. 829-853.

(21) Uma tal explicação histórica dispensa a teoria junguiana do inconsciente coletivo, mas nem por isso é menos interessante para uma perspectiva da História da Cultura. Conceber uma certa cultura como transmissível através de um consciente e árduo trabalho de investigação e de leitura é apenas diferente de a conceber como virtualmente congênita no homem e efetível por meio de um trabalho psicanalítico de conscientização de conteúdos reprimidos ou esquecidos. Não temos nenhuma intenção de rechaçar a teoria do inconsciente coletivo — pelo contrário, reconhecemos que em Psicologia ela tem um valor notável —, mas achamos que para o crítico literário a explicação fryeana da transmissibilidade dos arquétipos é mais oportuna que a de Jung.

(22) FRYE, Northrop - "Crítica Ética: Teoria dos Símbolos", op. cit., p. 103.

(23) Id., ibid., p. 104.

Ora, o caso de Florbela Espanca incita-nos a refletir sobre essa questão do uso — explícito ou implícito, consciente ou inconsciente — de arquétipos. Se, por um lado, não se pode afirmar que Florbela tivesse consciência de que a sua poesia transfigura mitos como o de Psiquê, o de Deméter e o de Circe — nem se pode dizer, com certeza, que a poetisa tenha tomado conhecimento de tais mitos em sua forma original, isto é, a partir da própria mitologia clássica —, por outro lado é impossível negar que a sua poesia mantém relações mais ou menos evidentes com a poesia do passado. Pense-se, por exemplo, nas citações de Eugênio de Castro, Paul Verlaine, Américo Durão e Maurice Maeterlinck, que são, duas a duas, respectivamente aduzidas como epígrafes ao Livro de Mágoas e ao Livro de Sórora Saudade. Considerem-se também a citação de Rubén Darío, que serve de epígrafe a Charneca em Flor, e a de Camões, que inaugura os dez últimos sonetos deste mesmo livro. Pense-se ainda nas referências diretas a poetas como Antão (nos sonetos "Languidez" e "Impossível"), Nerval (no soneto "O meu mal"), Samain (no soneto "Da minha janela") e Anacreonte (no soneto "Panteísmo"), e em algumas alusões à literatura do passado (por exemplo, aos "Lindos versos de antigos romanceiros", apontados no soneto "O teu olhar") e até mesmo à Bíblia ("Mar-Morto", "Calvário" e "estrada de Damasco" são exemplos respectivamente encontrados nos sonetos "O que tu és", "Anoitecer" e "Quem sabe?...") e à mitologia ("Esfinge", "Apolo" e "Melusina" aparecem respectivamente no sonetos "Esfinge", "Tarde no mar" e "Noite de chuva"). Há, enfim, inúmeras referências literárias, que são tão claras como a que se faz, no soneto "Évora", à grande obra de Bernardim Ribeiro<sup>(24)</sup>, ou tão veladas como a que supostamente se fez, em todo o Livro de Sórora Saudade, às Cartas Portuguesas de Mariana Alcoforado. Não bastasse isso, há também a for-

---

(24) O soneto "Évora", que é o primeiro de Reliquiae, termina com o seguinte terceto:

"(...)

...Em cada viela o vulto dum fantasma...

E a minh'alma soturna escuta e pasma...

E sente-se passar menina-e-moça..."

(Sonetos Completos, p. 157; o grifo é da poetisa.)

ma poética que Florbela adotou e que é incontestavelmente convencional: o soneto, nascido na Itália pelas mãos de Petrarca, foi logo cultivado à larga em todo o mundo ocidental; <sup>(25)</sup> em Portugal introduziu-o Sá de Miranda no século XVI <sup>(26)</sup> e, desde então, cultivaram-no António Ferreira, Diogo Bernardes, Agostinho da Cruz, Camões (que o fez magistralmente), Rodrigues Lobo, Bocage, João de Deus, Antero de Quental e António Nobre, entre outros que foram talvez, como sonetistas, menos hábeis (lembramos que, além de Bocage, também se dedicaram ao soneto outros pré-românticos portugueses, dentre os quais se destaca a figura feminina da Marquesa de Alorna).

Para encerrar o capítulo diremos que todos os recursos analíticos deste nosso trabalho — quer os provenientes dos estudos de Northrop Frye, quer os procedentes da psicanálise de Carl Jung — só poderão resultar numa interpretação que de maneira nenhuma pretende esgotar o significado do conjunto dos sonetos de Florbela Espanca ou de cada soneto isolado. Já nos disse T.S. Eliot — e estamos de acordo com ele — que o "significado do poema no seu todo (...) não é suscetível de ficar esgotado com qualquer explicação, porque o significado do poema é aquilo que o poema significa para diferentes leitores dotados de sensibilidade". <sup>(27)</sup>

---

(25) Agostinho de CAMPOS, nos seus Estudos sobre o Soneto (Separata de Cursos e Conferências da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol. IV, 1936), diz que "O Soneto nasceu ocidental, meridional, latino e católico, o que o não impediu de conquistar a Europa toda e de ainda a dominar, vencendo e prendendo na sua celular estreiteza o Inglês insulano e individualista, o Espanhol eloquente e efusivo, o Francês lógico e disciplinado, assim como o Alemão de livre-exame, profundo e difuso, inchado de cogitação, e para quem — dir-se-ia — há mais conceitos de pensamento do que palavras no dicionário. Conquistada a Europa e levado nas asas das três línguas imperiais — inglês, castelhano, português — o Soneto partiu a tomar posse das duas Américas." (p. 7)

(26) Cf. Agostinho de CAMPOS, ibid., p. 8.

(27) A citação está à p. 169 de ELIOT, T.S.- "As fronteiras da crítica". Ensaio de Doutrina Crítica, op. cit., pp. 145-178.

#### IV — O ROSTO PROIBIDO DE EROS

"Imagino-me, em certos momentos, uma princesinha, sobre um terraço, sentada num tapete. Em volta... tanta coisa! Bichos, flores, bonecos... brinquedos. Às vezes a princesinha aborrece-se de brincar e fica, horas e horas, esquecida, a cismar num outro mundo onde houvesse brinquedos maiores, mais belos e mais sólidos."

Florbela Espanca  
(Diário do Último Ano)

Muito embora tenha sido Raul Proença o orientador e, por assim dizer, avalista do Livro de Mãos (1919), quem afinal apresenta formalmente o volume são os dois poetas com que Florbela Espanca o epigrafoou. Com efeito, de Eugênio de Castro ela absorveria o gosto pelo esteticismo; de Verlaine e dos demais simbolistas seria adotado o tópic do isolamento, do "encastelamento" simbólico. Assim, as primeiras indicações que temos acerca do teor do livro de estréia da poetisa alentejana são já as da página em que vão as epígrafes:

"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..."

(Eugênio de Castro)

"Isolés dans l'amour ainsi qu'en un bois noir,  
Nos deux coeurs, exalant leur tendresse paisible,  
Seront deux rossignols qui chantent dans le soir."

(Verlaine)

Contudo, o verdadeiro inspirador do Livro de Mãos é ainda um outro poeta: Antônio Nobre, a quem a poetisa faz diversas referências, explícitas e implícitas, ao longo do volume. Aliás, cerca de três anos antes da publicação do seu primeiro livro, Florbela fazia já a Júlia Alves — a amiga com quem ela manteve uma assídua correspondência entre 16 de Junho de 1916 e 5 de Abril de 1917 — a seguinte confissão:

"Eu confesso que em matéria de versos o único que me faz chorar, o único que é para mim Poeta, é Antônio Nobre. Não é desdenhar o resto, pois sei que temos adoráveis poetas, mas... e Anto é

o único que eu sinto e por isso é o único que eu amo." (1)

Se esse fascínio pelo autor do Só não foi suficiente para conduzir Florbela Espanca a uma estética propriamente simbolista, certamente foi bastante para levá-la a reproduzir, em sua ficção "Torre de névoa", o mesmo isolamento a que o poeta era dado, na Coimbra de 1890, em sua "Torre d'Anto"; a admiração por António Nobre está, sem dúvida, na origem do interesse de Florbela pelos temas da solidão, da desgraça pessoal, do fatalismo e da velhice precoce que, no Livro de Mágoas, se fazem acompanhar de uma atmosfera invernal em que se destacam o vento, a chuva, a neve e as flores e plantas figurativas da tristeza (o lírio, o lilás, o martírio, o cardo, a urze), além das imagens do luto, da clausura, do nevoeiro e da escuridão. Nesse livro de estréia, as figurações do isolamento — a "torre", o "castelo" e o "convento" — suscitam em nós a idéia de uma estética gótica, ao mesmo tempo em que denunciam o gosto de Florbela pela estética decadente que fez nascer Axel, Dorian Gray e todos os "encastelados" da literatura dos últimos decênios do século XIX. (2) De resto, a tentativa de diálogo com a obra de António Nobre, bem evidente no Livro de Mágoas, é apenas o início do que aos poucos se iria mesmo transformar numa mania de eruditismo literário — mania de referências e alusões a poetas renomados —, mania que nos parece mais um esforço de Florbela para se incluir no difícil mundo das letras. É interessante comparar — para começar pelo começo — os dois tercetos do soneto inaugural do Livro de Mágoas com os do soneto que dá início ao Só e que o poeta dedicou aos seus pais:

"(...)

Antonio é vosso. Toma lá a vossa obra!  
'Só' é o poeta-nato, o lua, o santo, o cobra!  
Trouxe-o d'um ventre: não fiz mais que o escrever...

Lede-o e vereis surgir do poente as idas magoas,  
Como quem vê o sol sumir-se, pelas agoas,  
E sobe aos alcantis para o tornar a ver!" (3)

(1) Carta remetida a Júlia Alves, provavelmente em Setembro de 1916. In: Obras Completas de Florbela Espanca, vol.V, pp.175-177.

(2) Sobre esse aspecto da literatura do final do século passado, veja-se a obra de WILSON, Edmund - O Castelo de Axel (Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930). São Paulo, Cultrix, 1985, trad. de José Paulo Paes.

(3) NOBRE, António - "Memória (À Minha Mãe, Ao Meu Pai)". Só. 4ª ed., Porto, Edição de Augusto Nobre, 1921, p. 9.

"(...)

Livro de Mágoas... Dores... Ansiedades!  
 Livro de Sombras... Névoas e Saudades!  
 Vai pelo mundo... (Trouxe-o no meu seio...)  
 Irmãos na Dor, os olhos rasos de água,  
 Chorai comigo a minha imensa mágoa,  
 Lendo o meu livro só de mágoas cheio!..."(4)

Além de lançar mão do mesmo recurso do poema introdutório — que tem a função de apresentar sumariamente a obra que se vai ler —, a poetisa procura imitar também alguns aspectos formais do poema de Anto. Tais semelhanças não devem, todavia, desviar a nossa atenção de um dado que distingue decisivamente Florbela de António Nobre e de qualquer outro escritor simbolista: se os adeptos do movimento francês de fato se compraziam com o isolamento poético no interior de "torres" ou de "castelos" afastados da banalidade do mundo, e, escrevendo apenas para um grupo seletivo de leitores, dispensavam o que Mallarmé chamava de "as palavras da tribo", em Florbela Espanca, pelo contrário, há por detrás das metáforas convencionais do isolamento um desejo irreprimível de ser vista e de ser ouvida. As metáforas da poetisa parecem mais um instrumento da sua tentativa de integração à tradição literária; como tal, elas expressam não uma real vocação para o isolamento mas a vontade de o romper:

"A minha Dor é um convento ideal  
 Cheio de claustros, sombras, arcarias,  
 Aonde a pedra em convulsões sombrias  
 Tem linhas dum requinte escultural.

(...)

Nesse triste convento aonde eu moro,  
 Noites e dias rezo e grito e choro,  
 E ninguém ouve... ninguém vê... ninguém..."

("A minha Dor", p. 28)

Essa tentativa de quebrar o isolamento dá-se por vezes, no Livro de Mágoas, através do apelo amoroso a um interlocutor que a poetisa trata intimamente por "tu" e que tende a ser uma espécie de elo de ligação dela com a vida. São dois os sonetos em que o lirismo amoroso é mais acentuado:

"Deixa-me ser a tua amiga, Amor;  
 A tua amiga só, já que não queres

(4) ESPANCA, Florbela - "Este livro...". Sonetos Completos, p. 21.

Que pelo teu amor seja a melhor,  
A mais triste de todas as mulheres.

Que só, de ti, me venha mágoa e dor  
O que me importa a mim?! O que quiseres  
É sempre um sonho bom! Seja o que for,  
Bendito sejas tu por mo dizeres!

Beija-me as mãos, Amor, devagarinho...  
Como se os dois nascessemos irmãos,  
Aves cantando, ao sol, no mesmo ninho...

Beija-mas bem!... Que fantasia louca  
Guardar assim, fechados, nestas mãos,  
Os beijos que sonhei p'ra minha boca!..."

("Amiga", p. 37)

"Bendita seja a mãe que te gerou.'  
Bendito o leite que te fez crescer.  
Bendito o berço aonde te embalou  
A tua ama, p'ra te adormecer!

Bendita essa canção que acalentou  
Da tua vida o doce alvorecer...  
Bendita seja a lua que inundou  
De luz a terra só para te ver...

Benditos sejam todos que te amarem,  
As que em volta de ti ajoelharem  
Numa grande paixão fervente e louca!

E se mais que eu, um dia, te quiser  
Alguém, bendita seja essa Mulher,  
Bendito seja o beijo dessa boca!!"

("De joelhos", p. 42)

Noutros dois poemas, o interlocutor que faz as vezes do "príncipe encantado" é um poeta cuja identidade não se revela senão por sugestões feitas em pontos diversos do livro. Desse poeta, o que se sabe com certeza é que ele tem uma invejável facilidade de expressão, um poder comunicativo a que a poetisa lamenta não ter a-

cesso; ela quer igualar-se a ele, espelhar-se nele para alcançar, assim, a sua redenção literária. Um dos poemas é "A maior tortura", que se dedica "A um grande poeta de Portugal" e que termina com os seguintes tercetos:

"(...)

Poeta, eu sou um cardo desprezado,  
A urze que se pisa sob os pés.  
Sou, como tu, um riso desgraçado!

Mas a minha tortura'inda é maior:  
Não ser poeta assim como tu és  
Para gritar num verso a minha Dor!..."

("A maior tortura", p. 33)

O outro é o soneto que ora vamos transcrever e analisar por inteiro, pois que nele se manifesta especialmente o que já chamamos de arquétipo da Princesa Encantada — um arquétipo que se beneficia consideravelmente do que há de romanesco na poesia de Florbela Espanca.

A um livro

- 1 No silêncio de cinzas do meu Ser
- 2 Agita-se uma sombra de cipreste,
- 3 Sombra roubada ao livro que ando a ler,
- 4 A esse livro de mágoas que me deste.
  
- 5 Estranho livro aquele que escreveste,
- 6 Artista da saudade e do sofrer!
- 7 Estranho livro aquele em que puseste
- 8 Tudo o que eu sinto, sem poder dizer!
  
- 9 Leio-o e folheio, assim, toda a minh'alma!
- 10 O livro que me deste é meu e salma
- 11 As orações que choro e rio e canto!...
  
- 12 Poeta igual a mim, ai quem me dera
- 13 Dizer o que tu dizes!... Quem soubera
- 14 Velar a minha Dor desse teu manto!...

(Sonetos Completos, p. 40)

O que temos aqui é uma poetisa que se vê refletida no livro que "anda a ler". O livro funciona, pois, como um espelho que se interpõe entre quem o lê e quem o escreveu. Sabe-se, de resto, que o livro — anunciado mas não determinado pelo título/ dedicatória do soneto — é um livro de poemas cujo autor é invocado como "Artista da saudade e do sofrer" (verso 6). Esse artista, representado metonimicamente pelo seu livro, é quem a poetisa/leitora homenageia; é portanto ele quem, à primeira vista, ocupa um lugar de destaque no soneto. No entanto, uma análise um pouco mais atenta pode mostrar quanta dissimulação há nessa homenagem que acaba exibindo mais quem a presta do que quem a recebe. Para esse efeito vai contribuir um elemento de construção formal que neste poema adquire peso significativo: as rimas e sua caracterização (pobres e ricas, masculinas e femininas). Vejamos de que modo isto se dá.

Logo na 1<sup>a</sup> quadra, o tal livro a que o título faz referência ganha a importância de uma centelha inspiradora e revitalizante: ele reacende as "cinzas" que constituíam o "Ser" (verso 1) da poetisa, provocando assim uma "agitação" (verso 2) que a leva a quebrar o seu "silêncio" (verso 1). A estrofe sugere, pois, que o livro do poeta não nomeado é um estímulo gerador da atividade poética daquela que o lê: desse livro, com efeito, serão "roubadas" (verso 3) as imagens soturnas, a "sombra de cipreste" (verso 2) com que se exprimem a "saudade" e o "sofrer" (verso 6) que a poetisa, afinal, também sente.

A 2<sup>a</sup> quadra destaca quase exclusivamente as imagens do livro (a anáfora repõe no verso 7 a expressão "Estranho livro aquele", do verso 5) e do seu autor (no verso 6, o vocativo expressa o desejo de interlocução, de diálogo com o "Artista da saudade e do sofrer"). O ritmo regular dos versos 5, 6 e 7, acentuados na 2<sup>a</sup>, na 6<sup>a</sup> e na 10<sup>a</sup> sílabas — os três são, portanto, decassílabos heróicos — é quebrado, entretanto, pelo ritmo mais cantante do decassílabo sáfico que é o verso 8, onde se coloca o ego lírico:

4
8
10  
 Tu/do o/que eu /sin/to, /sem/po/der/di/zer!

O 1<sup>o</sup> terceto, por sua vez, sacraliza o objeto em questão, dando-lhe o estatuto de um livro de salmos que fazem a poetisa chorar, rir e cantar. Na seqüência, o terceto final faz o elogio definitivo ao "Poeta", ao mesmo tempo em que expõe a tragédia (o phátos, na verdade) da poetisa que não consegue, por mais que tente, exprimir o que vê diante do espelho. A sua dificuldade de expressão, o fato de poder apenas ler a sua "Dor" no livro alheio, sem saber "di

zê-la" à sua maneira, implica o fracasso na busca de uma identidade própria, apesar de — ou, talvez, por causa de — todas as suas tentativas de diálogo com a tradição. Aqui o mito de Psiquê, estando embora deslocado e associado à experiência humana da personalidade lírica criada por Florbela, não chega a perder as suas mais conhecidas peripécias. Também no mito, a princesa desposada por Eros não pode contemplar-lhe o rosto, ou seja, não tem livre acesso à divindade.<sup>(5)</sup> E se, no mito, a desmedida curiosidade de Psiquê a leva a transgredir a ordem divina e contemplar, com o auxílio de uma lamparina, o rosto de Eros adormecido — no soneto a impostura da poetisa, a sua ousadia e a sua dissimulação de alazón levam-na a revelar, em linguagem poeticamente cifrada, o nome do poeta a quem ela presta homenagem.

A revelação é feita pela rima de "canto" com "manto", palavras que rimam também com "Anto", que no soneto "Languidez" — logo na terceira página posterior àquela em que se inscreve o poema "A um livro" — Florbela faz rimar com "encanto", com "tanto" e com "santo":

Tardes da minha terra, doce encanto,  
Tardes duma pureza d'açucenas,  
Tardes de sonho, as tardes de novenas,  
Tardes de Portugal, as tardes d'Anto,

Como eu vos quero e amo! Tanto! Tanto!...  
Horas benditas, leves como penas,  
Horas de fumo e cinza, horas serenas,  
Minhas horas de dor em que eu sou santo!

(...)"

("Languidez", p. 43)

---

(5) Do ponto de vista junguiano, as manifestações do arquétipo da Princesa Encantada seriam projeções externas da necessidade psíquica, que todas as mulheres têm, de resgatar do Inconsciente o seu caráter masculino, o ânimus. Para Jung, o ânimus é o complexo psíquico inconsciente que, na mulher, pode estabelecer o contato do ego consciente com o centro psíquico inconsciente, o chamado Self ou Si-mesmo. Noutras palavras, o ânimus é o guia-condutor da mulher ao centro inconsciente da sua personalidade. Daí que, para a "princesa encantada", encontrar o "príncipe" que lhe vem quebrar o "encanto" significa encontrar-se a si mesma, descobrir a sua iden-

De resto, essa mesma linguagem explícita que, em "Languidez", nomeia o poeta, vai inseri-lo também no soneto "Impossível", o último do Livro de Mágoas:

"(...)

Os males d'Anto toda a gente os sabe!  
Os meus... ninguém... A minha Dor não cabe  
Nos cem milhões de versos que eu fizera!..."

("Impossível", p. 52)

Fica pois revelado, à socapa, o nome do tal "Artista da saudade e do sofrer" a quem o poema que analisamos presta homenagem. Os artifícios da poetisa, no entanto, vão muito além desse de rimar "canto" com "manto".

Aparentemente, como já dissemos, o "artista" homenageado é quem ocupa um lugar de destaque no poema. Ao longo das duas quadras, a poetisa cruza rimas masculinas e femininas, formalizando assim a sua tentativa de fundir-se ao poeta elogiado, de mesclar-se com ele e espelhar-se nele:

- |   |   |                                |
|---|---|--------------------------------|
| 1 No silêncio de cinzas do meu Ser        | } | rima masculina<br>ou oxítone   |
| 2 Agita-se uma sombra de cipreste,        |   |                                |
| 3 Sombra roubada ao livro que ando a ler, |   |                                |
| 4 A esse livro de mágoas que me deste.    | } | rima feminina<br>ou paroxítone |
| 5 Estranho livro aquele que escreveste,   |   |                                |
| 6 Artista da saudade e do sofrer!         |   |                                |
| 7 Estranho livro aquele em que puseste    | } | rima feminina<br>ou paroxítone |
| 8 Tudo o que eu sinto, sem poder dizer!   |   |                                |
|   |   | rima masculina<br>ou oxítone   |

A partir do 1º terceto, todavia, não há mais cruzamento das rimas, que passam a ser emparelhadas (versos 9 e 10) e entrelaçadas (versos 11 e 14, 12 e 13). Além disso, o verso 9, onde se destaca especialmente o "Eu" lírico, chama a nossa atenção por ser o

---

tidade mais íntima através da conscientização dos conteúdos alojados no ânimus. Ainda do ponto de vista junguiano, a proibição do resto de Eros, no mito de Psiquê, pode estar representando o caráter inefável e impersonificável do ânimus. (Jung esclarece os conceitos de ânimus, ânima, Si-mesmo e outros em O Eu e o Inconsciente, Petrópolis, Editora Vozes, 1982, trad. de Dora Ferreira da Silva.)

Único alexandrino entre 13 decassílabos, e também por ser o único verso que, neste soneto, não está marcado por um enjambement mais ou menos sensível:

9 (eu) Le/í<sup>6</sup>o-/o/e/(eu) fo/lhe/í<sup>8</sup>o, as/sim,/to/da a/mi/nh'<sup>12</sup>al/ma!

Começamos a ver que certos aspectos formais do poema parecem querer negar o seu conteúdo aparente. Do verso 9 em diante, todas as rimas, femininas, vêm contrastar com a imagem masculina do poeta homenageado. De resto, é preciso notar que a 2<sup>a</sup> quadra, onde à primeira vista há um maior interesse em destacar as imagens do "livro" e do "artista" que o compôs, é toda feita de rimas po-bres, isto é, de rimas constituídas por palavras pertencentes a uma mesma classe gramatical. Isto decerto não ocorre por acaso, pois que se trata da única estrofe em que, curiosamente, todos os versos são finalizados por verbos <sup>(6)</sup>:

- |   |   |                              |
|---|---|------------------------------|
| 5 | Estranho livro aquele que <u>escreveste</u> , | } rima pobre e<br>imperfeita |
| 6 | Artista da saudade e do <u>sofrer!</u>        |                              |
| 7 | Estranho livro aquele em que <u>puseste</u>   |                              |
| 8 | Tudo o que eu sinto, sem poder <u>dizer!</u>  | } rima pobre                 |

A qualidade das rimas empobrece a estrofe que, aparentemente, procura valorizar o que é alheio à poetisa. Não bastasse isso, em nenhuma parte do soneto há qualquer referência inequívoca ao Só, obra principal de António Nobre; há, contudo, no verso 4, uma expressão que se usa para descrever o livro do poeta mas que acaba nomeando o livro de Florbela:

4. A esse livro de mágoas que me deste.

Estamos, pois, diante de uma impostura. A poetisa, com os seus modos de alazón, com o seu desejo de dar nas vistas, logra comover o seu leitor com a pretensa humildade de uma homenagem em que fica declarada a sua incapacidade de escrever tão bem quanto o poeta que ela homenageia; tudo indica, no entanto, que essa incapacidade é devida antes à grandeza da sua "Dor" — a palavra é grafada, no verso 14, com inicial maiúscula — do que à insuficiência dos seus dotes poéticos. Assim, o que em princípio parece uma

---

(6) Uma ambigüidade, entretanto, é provocada pela palavra "sofrer", que no verso 6 substitui, por conveniência métrica, o nome "sofrimento".

simples homenagem ao Outro revela-se, afinal, como uma exibição de si própria. O procedimento adotado para a obtenção desse efeito é a modulação do arquétipo da Princesa Encantada, que é aquela que busca, espelhada num príncipe imaginário, a sua própria identidade perdida. Sobretudo no Livro de Mágas, mas também noutros sonetos dos demais livros, Florbela explorou insistentemente esse arquétipo:

"(...)

Andava a procurar-me — pobre louca! —  
E achei o meu olhar no teu olhar,  
E a minha boca sobre a tua boca!

E esta ânsia de viver, que nada acalma,  
É a chama da tua alma a esbrasear  
As apagadas cinzas da minha alma!"

("Eu", inserido em Charneca em Flor. Sonetos Completos, p. 103)

Especialmente no Livro de Mágas, o esforço de integração à tradição dá-se pois em diferentes níveis: o diálogo ostensivo com a obra de António Nobre encobre um outro, mais discreto, com a tradição popular dos contos de fadas e gêneros afins. Nessa tentativa de se inserir no círculo fechado dos chamados homens de letras — um círculo que, no Portugal das primeiras décadas deste século, era mesmo, na prática, reservado a homens, negando assim a abertura democrática conclamada pela República nascente no país —, nessa busca de uma identidade literária aceitável no interior de um grupo social do qual parece estar naturalmente excluída, a poetisa não hesita em fingir ser o que não é, em vestir a máscara que lhe convém para seduzir o seu "príncipe", o seu leitor, o Portugal letrado que não lhe dá atenção.

\* \* \*

Há um outro soneto de Florbela em que o arquétipo da Princesa Encantada sofre, em relação às suas ocorrências mais frequentes na literatura popular, um deslocamento bem menor que o constatado em "A um livro". O poema, inserido no Livro de Sóror Saudade (1923), é o que segue:

## Prince Charmant...

A Raul Proença

- 1 No lânguido esmaecer das amorosas
- 2 Tardes que morrem voluptuosamente
- 3 Procurei-O no meio de toda a gente.
- 4 Procurei-O em horas silenciosas!
  
- 5 Ó noites da minh'alma tenebrosas!
- 6 Boca sangrando beijos, flor que sente...
- 7 Olhos postos num sonho, humildemente...
- 8 Mãos cheias de violetas e de rosas...
  
- 9 E nunca O encontrei!... Prince Charmant...
- 10 Como audaz cavaleiro em velhas lendas
- 11 Virá, talvez, nas névoas da manhã!
  
- 12 Em toda a nossa vida anda a quimera
- 13 Tecendo em frágeis dedos frágeis rendas...
- 14 — Nunca se encontra Aquele que se espera... —

(Sonetos Completos, p. 72)

Aqui a dissimulação parece destinada não a revelar mas a encobrir a identidade do herói em que a poetisa procura espelhar-se: o "Prince Charmant" é aquele que "Como audaz cavaleiro em velhas lendas/Virá, talvez, nas névoas da manhã!"; ele tem pois, para ela, a importância messiânica do Encoberto, do que vem para lhe quebrar o encantamento de princesinha solitária, redimindo-a das "noites tenebrosas" (verso 5) em que a sua alma se debate. Como mito, como personagem lendária, o herói só pode habitar o mundo do sonho, da fantasia — e é precisamente isto que vai gerar a dialética de desejo e realidade em que se instaura o phátos, a tragédia doméstica e pessoal que a poetisa se compraz em exhibir ao seu leitor. Ao contrário, todavia, do que ocorre no soneto analisado anteriormente, neste caso o herói será de fato conduzido ao lugar privilegiado que a sua dimensão mítica lhe confere.

Logo à partida, o "Prince Charmant" aparece isolado no título e, mais adiante, protegido pelas reticências, isola-se também no verso 9. Cumpre notar ainda que o sujeito lírico, por sua vez, se mantém oculto nos versos 3, 4 e 9, e que a palavra "eu"

não se encontra neste poema:

- 3 Procurei-O no meio de toda a gente.  
 4 Procurei-O em horas silenciosas!  
 9 E nunca O encontrei!... Prince Charmant...

Assim, como ocupante do lugar de honra que a poetisa, agora sim, lhe outorga sem nenhuma resistência, o "Prince Charmant" aparece também nos versos 3 e 4, sob a forma do pronome pessoal "O", e no verso 14, sob a forma do demonstrativo "Aquele". No primeiro caso, a dissimulação da identidade dá-se através de um arredondamento: representado inicialmente por um nome adjetivado que constitui o título do soneto, o herói vai transformar-se na forma esférica do pronome "O" (grafado com maiúscula) que, por ser do caso obliquo, se impõe como significante da dissimulação. No segundo caso, o pronome "Aquele" colabora com a mesma dissimulação na medida em que marca o caráter fugaz do herói, funcionando como um índice da distância existente entre o emissor do discurso (a poetisa) e a 3ª pessoa (o "Prince Charmant") referida por ele. De resto, o poder que aqui tem o herói de transformar-se e arredondar-se é um mistério que se institui pelo próprio estrangeirismo (estranheza) da expressão "Prince Charmant", onde o adjetivo "charmant" pode ser traduzido pelos termos "encantador", "fascinador", "feiticeiro", "bruxo".

Mas há ainda uma outra dissimulação, mais surpreendente, que introduz o "Prince Charmant", já arredondado, em cada um dos versos da 2ª quadra, onde quem se destaca é aparentemente a poetisa (sua "alma", sua "boca", seus "olhos" e suas "mãos"). Com efeito, a mesma forma esférica que dissimula o herói nos versos 3 e 4 (e também no 9) é muitas vezes repetida nos versos 5, 6, 7 e 8, atuando assim como elemento de peso na determinação do aspecto gráfico da estrofe:

- 5 (O) n(o)ites da minh'alma tenebr(o)sas!  
 6 B(o)ca sangrand(o) beij(o)s, fl(o)r que sente...  
 7 (O)lh(o)s p(o)st(o)s num s(o)nh(o), humildemente...  
 8 Mã(o)s cheias de vi(o)letas e de r(o)sas...

A forma "o" pode estar significando o herói que, arredondado, simboliza uma totalidade superior ao "Eu" lírico. A poetisa, "humildemente", deixa-se dominar pelo seu "sonho" e sobrepõe à sua própria imagem a imagem do seu "príncipe".

Somente no 1º terceto haverá um esclarecimento que é, na verdade, um pseudo-esclarecimento: para revelar a identidade de

quem ela designa, nos versos 3 e 4, pelo pronome "O", a poetisa lança mão do mito do Encoberto, o qual nada revela senão que se trata de uma figura lendária, de uma idealização baseada num tópico da História e da Literatura portuguesas:

- 9 E nunca O encontrei!... Prince Charmant...  
 10 Como audaz cavaleiro em velhas lendas  
 11 Virá, talvez, nas névoas da manhã!

É neste terceto que propriamente se configura o "príncipe encantado"; curiosamente, é também nele que está contida a única rima masculina do soneto, formada pelas palavras oxítonas "Charmant" e "manhã".

Pois bem. Até agora falamos em mutação e arredondamento das formas que, neste poema, significam o herói da poetisa. Cumpre ainda falar de certas transformações imagéticas que nos dão a impressão de que todo este soneto se arredonda, fechando-se num círculo que vem a ser uma reprodução formal daquele mesmo carácter cíclico que já detectamos no conjunto dos quatro livros poéticos de Florbela Espanca.

As transformações a que nos referimos estão fundamentadas no fluir temporal que bem podemos notar na passagem de uma a outra estrofe. Assim, nos versos 1 e 2 é-nos apresentada a imagem do poeta:

- 1 No lânguido esmaecer das amorosas  
 2 Tardes que morrem voluptuosamente

É na penumbra de tardes voluptuosas que a poetisa procura, "no meio de toda a gente" (verso 3) e "em horas "silenciosas" (verso 4), o seu "Prince Charmant". Não o encontrando, passa a procurá-lo também durante as "noites", como sugere a 2<sup>a</sup> quadra:

- 5 Ó noites da minh'alma tenebrosas!  
 6 Boca sangrando beijos, flor que sente...  
 7 Olhos postos num sonho, humildemente...  
 8 Mãos cheias de violetas e de rosas...

No verso 9 ela confessa o malogro da busca que empreende, sem cessar, através de tardes e noites ("E nunca O encontrei!...Prince Charmant..."); mas tem ainda uma esperança que a leva a procurar o seu "audaz cavaleiro" por entre as "névoas da manhã":

- 10 Como audaz cavaleiro em velhas lendas  
 11 Virá, talvez, nas névoas da manhã!

O 2º terceto, por sua vez, vem concluir o movimento rotatório na medida em que insinua a continuidade do fluir temporal; subentende-se que a busca não tem fim porque a fantasia está presente "em toda a nossa vida":

- 12 Em toda a nossa vida anda a químera  
 13 Tecendo em frágeis dedos frágeis rendas...  
 14 — Nunca se encontra Aquele que se espera... —

O soneto assenta-se, portanto, em quatro períodos de tempo, formando um ciclo que se pode esquematizar do seguinte modo:

- 1ª quadra = período vespertino  
 2ª quadra = período noturno  
 1º terceto = período matutino  
 2º terceto = período equivalente à complementação do ciclo

Desta forma, as transformações imagéticas que acompanham o fluir temporal implicam um movimento que é rotatório porque se identifica com o movimento da Terra em torno do Sol. As estrofes do soneto movimentam-se em torno de um astro principal que é o objeto da busca empreendida pela poetisa; o "Prince Charmant" é o seu Sol, a luz necessária para que ela conheça a si própria, a forma esférica que simboliza a totalidade e que adere não apenas às dimensões semântica e sintática do poema mas também ao seu aspecto gráfico:

- 3 Procurei-(O) no meio de toda a gente.  
 4 Procurei-(O) em horas silenciosas!  
 5 (O) n(O)ites da minh'alma tenebr(O)sas!  
 6 B(O)ca sangrand(O) beij(O)s, fl(O)r que sente...  
 7 (O)lh(O)s p(O)st(O)s num s(O)nh(O), humildemente...  
 8 Mã(O)s cheias de vi(O)letas e de r(O)sas...  
 9 E nunca (O) encontrei!... Prince Charmant...

No verso 14, embora não se manifeste pela linguagem explícita, o signo "O", com função sintática, subjaz ao pronome "Aquele":

- 14 — Nunca se encontra (O) que se espera... —

Cumpra reparar, de resto, no caráter argumentativo dos versos em que este signo esférico funciona como vocábulo, isto é, dos versos em que ele tem também função sintática, quer atinja o nível explícito da linguagem, quer permaneça no nível implícito da mesma. Trata-se dos versos 3, 4, 9 e 14, que constituem um silogismo poético (7):

3 Procurei-O no meio de toda a gente.

4 Procurei-O em horas silenciosas!

PREMISSA MAIOR

9 E nunca O encontrei!... Prince Charmant...

PREMISSA MENOR

14 — Nunca se encontra  $\left\langle \begin{array}{l} \text{Aquele} \\ \text{O} \end{array} \right.$  que se espera... — CONCLUSÃO

A conclusão, patética, indica a conscientização da realidade e a conseqüente dissolução da totalidade sonhada. Não é à toa que, no verso 14, o pronome "O" cede o seu lugar na camada lingüística ostensiva ao pronome "Aquele", legítimo significante do afastamento. A substituição do pessoal pelo demonstrativo sugere a impessoalidade, o caráter impersonificável do herói idealizado (mais uma vez, o rosto proibido de Eros!). Como conclusão que implica a não realização do sonho (a falta do Sol, da luz que permitiria à poetisa ver-se refletida em rosto alheio), o verso 14 relaciona-se por oposição com os versos que o antecedem. Assim, ele vem tentar quebrar o movimento circular sugerido pela dinâmica temporal do poema, para o que contribuem os dois travessões que o envolvem: a linha reta dos travessões funciona como empecilho ao traçado esférico e, portanto, como dissolvente da totalidade arredondada.

Temos pois, de novo, o malogro da busca de identidade

(7) Zina Bellodi da SILVA, na sua tese sobre Florbela (Florbela Espanca: Discurso do Outro e Imagem de Si. Araraquara, U N E S P, 1987), também se manifesta acerca do soneto "Prince Charmant...". Ela diz o seguinte: "Os primeiros versos exprimem o processo de procura constante, repetida ao longo de tardes e noites (1ª e 2ª quadras); o 1º terceto coloca o resultado da procura, isto é, o não encontro do Prince Charmant. A partir dessas colocações (específicas) o poema atinge, no último verso, o raciocínio (genérico) que resulta da inutilidade da procura. Trata-se, no soneto todo, de um entimema, já que exprime uma opinião genérica extraída de

que se empreende através do espelhar-se no Outro.<sup>(8)</sup> O Outro aparece aqui como o Encoberto e, portanto, como mito, como mentira, como tópicos da literatura, como artifício, enfim, do qual a poetisa lança mão para estabelecer contato com a tradição, reclamando desta forma uma identidade literária reconhecível no interior de um meio intelectual que é, vale repetir, hostil à produção cultural feminina. Assim, ao dissimular, no poema, a identidade do "Prince Charmant", a poetisa dissimula na verdade a sua intenção de reificá-lo, de transformá-lo num instrumento de sua necessidade de dar nas vistas e marcar presença na República das letras. No Diário do Último Ano (1930), Florbela deixou transparecer o seu jogo de alazão, o seu gesto pela dissimulação: "Se o Prince Charmant vier, que lhe direi eu de novo, de sincero, de verdadeiramente sentido? Tão pobres somos que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade!"<sup>(9)</sup> Isto disse ela em 16 de Julho de 1930, poucos meses antes de, com o suicídio, pôr fim ao jogo.

---

experiências pessoais ou, em outras palavras, uma opinião e não uma dedução científica." (p. 37)

(8) Maria Lúcia DAL FARRA, no seu artigo sobre "O Amor na Poesia de Florbela Espanca" (in: O Estado de São Paulo, de 21 de Junho de 1986, pp. 10-11 do Suplemento Cultural), abordava já a questão da busca de identidade na poesia em causa. Dizia-nos que "Uma expressiva porção de sua poesia é atravessada por pungentes apelos para que lhe respondam 'quem sou eu', ao mesmo tempo em que se representa reflexo, sombra, prolongamento, sonho de Alguém. (...) Alguém a chama por um nome e ela se torna esse próprio nome: 'e na minh'alma o nome iluminou-se/ como um vitral ao sol'. A sua identidade está disponível, é ainda um lugar vago, é somente uma candidatura. Ela (...) ignora quem seja e a sua identidade emana do outro." (p. 10)

(9) ESPANCA, Florbela - Diário do Último Ano. 2<sup>a</sup> ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1982, p. 57.

V — UMA FREIRA PORTUGUESA, COM CERTEZA

"(...) tenho estado de cama, doente. Às tardes têm-me trazido uma ligeira febre e tenho tido grandes dores de cabeça, irritantes e, por vezes, intoleráveis.

(...) Só hoje me levantei um pouco. Logo pela manhã muito vaidosamente pedi um espelho para me ver. Fiquei contente: muito pálida, com a boca muito pálida, com umas grandes olheiras roxas, a cabeça envolvida com ligaduras brancas, eu era mesmo... mesmo... adivinhe quem? Pois era mesmo... mesmo... Sôror Saudade!"

Florbela Espanca

(Excerto da carta dirigida a Américo  
Durão em 5 de Janeiro de 1920)

No Livro de Sórora Saudade, a questão da busca de identidade torna-se tão flagrante que permeia já o título do volume: "Sórora Saudade" é a identidade postiça que o poeta Américo Durão, colega de Florbela na Faculdade de Direito, lhe atribuiu através de um "Soneto" publicado, com dedicatória, na "Página Literária" do jornal lisboeta O Século, de 27/12/1919. (1) Vestindo de bom grado a máscara que lhe foi oferecida, a poetisa exhibe-a na capa do seu livro e, logo no soneto que o inaugura, responde a Américo Durão:

"Irmã, Sórora 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 mágea do outono ele me trouxe;  
Jamais me hão-de chamar outro mais doce:  
Com ele bem mais triste me tornaste...

(...)"

("Sórora Saudade". Sonetos Completos, p. 57)

É verdade que, com a mesma prontidão com que é assumida a alcunha de "Sórora Saudade", são também assumidas outras como a de "Maria das Quimeras" ("Maria das Quimeras me chamou/Alguém... Pelos

---

(1) Como epígrafe ao Livro de Sórora Saudade, Florbela usou, juntamente com uma citação de Maurice Maeterlinck, a 1<sup>a</sup> quadra do "Soneto" de Durão, que é como segue:

"Irmã, Sórora Saudade, ah! se eu pudesse  
Tocar de aspiração a nossa vida,  
Fazer do mundo a Terra Prometida  
Que ainda em sonho às vezes me aparece!"

castelos que eu ergui,/P'las flores d'oiro e azul que a sol teci /  
 Numa tela de sonho que estalou.") e a de "Princesa Desalento" ("Mi-  
 nh'alma é a Princesa Desalento,/Como um Poeta lhe chamou um  
 dia.").<sup>(2)</sup> Todavia, dar ao volume o título de Livro de Sórora Saudade  
 é revelar uma simpatia especial pela figura da monja — uma figura  
 já consagrada, na literatura portuguesa, pela escrita feminina con-  
 ventual. De fato, Portugal tem, no século XVII, Sórora Mariana Alco-  
 forado, a freira de Beja que escreve cartas de amor ao jovem fran-  
 cês que a abandonara no seu convento, em meio à charneca alenteja-  
 na. E tem também D. Leonor de Almeida de Portugal Lorena e Lencas-  
 tre, mais conhecida como a 4<sup>a</sup> Marquesa de Alorna, a célebre poetisa  
 que, embora não sendo monja, passou dezoito anos de sua mocidade en-  
 carcerada no Mosteiro de S. Félix de Chelas, por ordem do Marquês  
 de Pombal. Assim, a simpatia de Florbela pela máscara que Durão lhe  
 sugeriu não terá sido apenas uma amabilidade para com o colega de  
 Faculdade: assumir literariamente a identidade de uma freira, simu-  
 lar uma escrita conventual é, mais uma vez, tentar integrar-se à  
 tradição, agora dialogando com obras de mulheres que se tornaram fa-  
 mosas nas letras portuguesas.

Mas é preciso notar ainda que não se trata aqui de uma  
 freira qualquer. Trata-se de uma freira que é chamada "Saudade" e  
 que expressa, nos seus poemas, a tristeza de ter afetos amorosos  
 não correspondidos por um bem-amado que está ausente (Longe de ti  
 são ermos os caminhos,/Longe de ti não há luar nem rosas,/Longe de  
 ti há noites silenciosas,/Há dias sem calor, beirais sem ni-  
 nhos!")<sup>(3)</sup> ou que a desdenha depois de a ter iludido com promessas  
 de amor ("Os teus olhos são frios como espadas,/E claros como os  
 trágicos punhais./(...)/Vejo neles imagens retratadas/De abandonos  
 cruéis e desleais,/(...)").<sup>(4)</sup> Trata-se de uma freira em cujas con-  
 fissões poéticas transparece insistentemente o phátos provocado pe-  
 lo embate do desejo com a realidade ("Se é sempre Outono o rir das  
 primaveras,/Castelos, um a um, deixa-os cair.../Que a vida é um  
 constante derruir/De palácios do Reino das Quimeras!").<sup>(5)</sup> Trata-se,

---

(2) Os sonetos "Maria das Quimeras" e "Princesa Desalento" encon-  
 tram-se respectivamente às pp. 78 e 87 dos Sonetos Completos, op.  
cit..

(3) Veja-se o soneto "Fumo", à p. 62 dos Sonetos Completos.

(4) Cf. "Frieza", p. 66.

(5) Cf. "Ruínas", p. 80.

enfim, de uma freira que se ressentia da falta, da perda de um bem que pode ser uma quimera, ou o homem amado, ou ainda um tempo de bem-aventurança ("Fui tudo que no mundo há de maior,/Fui cisne e lírio e águia e catedral!/E fui, talvez, um verso de Nerval,/Ou um cínicos riso de Chamfort...").<sup>(6)</sup> Chamá-la "Sóror Saudade", portanto, não é apenas aproximá-la da outra, a Mariana, que também sentia a falta do amado que a abandonara; chamá-la "Sóror Saudade" é atribuir-lhe um comportamento tradicionalmente português, um sentimento que a História da Cultura Portuguesa sublinha como exclusividade nacional e que, nos tempos de Florbela Espanca, Teixeira de Pascoais definia como "sangue espiritual da Raça" portuguesa.<sup>(7)</sup> "Sóror Saudade" será assim uma ficção estratégica, virtualmente capaz de relacionar-se com a tradição nacional por mais de uma via: pela retomada da escrita feminina conventual e, sem dúvida, pela apropriação da Saudade enquanto sentimento conformador da alma portuguesa.

O arquétipo gerador desta nova máscara poética de Florbela é o da Madre Enclausurada, que primordialmente terá gerado também o mito de Deméter. Reza a mitologia que Deméter, a deusa-mãe ou Grande Mãe, abandonou o Olimpo após a perda de uma filha muito querida (Perséfone) que fôra raptada pelo deus do mundo subterrâneo (Hades). Inconformada com tal perda, Deméter abre mão de suas regalias olímpicas e, exilando-se voluntariamente, passa a percorrer o mundo, solitária, à procura da filha desaparecida.<sup>(8)</sup> Um bom analista junguiano diria que Deméter e Perséfone representam, juntas, a feminilidade em sua plenitude, e que a queda da filha no mundo subterrâneo implica, para cada uma das deusas, a perda dessa plenitude.<sup>(9)</sup>

---

(6) Cf. "O meu mal", p. 67.

(7) Veja-se o artigo de Teixeira de PASCOAIS intitulado "Renascença" e publicado pela primeira vez na revista A Águia, vol. I, 2<sup>a</sup> série, nº 1 (Janeiro de 1912), pp. 1-3.

(8) Continuamos consultando o Dicionário da Mitologia Grega, de Ruth GUIMARAES (São Paulo, Cultrix, 1983).

(9) Zelita Seabra, por exemplo, interpreta o mito do seguinte modo: "A essência do feminino é compartilhada pelas duas deusas. (...) Cada uma ama na outra o que ama em si mesma e cada uma ama na outra aquilo que lhe falta. Perséfone ama em Deméter seu modelo; Deméter, em Perséfone, seu recomeçar." (Vejam-se as pp. 57-58 de SEABRA, Zelita - "Deméter e Perséfone: visão arquetípica da relação mãe e filha". In: Identidade Feminina, 2<sup>a</sup> ed., Petrópolis, Editora Vozes, 1985, pp. 43-83.)

Assim, o que Deméter busca em Perséfone é, na verdade, uma parte amputada de si mesma, a sua própria identidade perdida. Vinculada ao mito está portanto a questão da busca de identidade, que é o que nos interessa por agora.

No Livro de Sôror Saudade, o exílio da poetisa ("Dum estranho país que nunca vi/Sou neste mundo imenso a exilada")<sup>(10)</sup> é representado pela ficção da clausura. Mesmo quando contempla o mar, o poente ou uma noite de luar, ela parece sempre apartada do mundo — ou porque se encontra, de fato, entre as quatro paredes de um recinto quase totalmente fechado (como no soneto "Da minha janela"), ou porque costuma afastar-se do seu "claustro" somente em horas mortas, horas de silêncio em que os homens se recolhem para descansar (vejam-se os sonetos "Anoitecer", "Cinzento", "Horas rubras", "Princesa Desalento", "Hora que passa" e "Sol poente"). E se em alguns momentos ela se esquece do seu recato de monja e parece não pensar em mais nada que não seja o seu bem-amado ("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!"),<sup>(11)</sup> logo em seguida a desilusão fá-la retornar ao "claustro":

"Procurei o amor, que me mentiu.  
Pedi à Vida mais do que ela dava;  
Eterna sonhadora edificava  
Meu castelo de luz que me caiu!

Tantq clarão nas trevas refulgiu,  
E tanto beijo a boca me queimava!  
E era o sol que os longes deslumbrava  
Igual a tanto sol que me fugiu!

(...)"

("Inconstância", p. 70)

Mas essa dinâmica do entrar e sair do claustro pela calada é precisamente o que nos leva a suspeitar de que estamos novamente diante de uma farsa, de uma impostura. Se por detrás do isolamento voluntário, garantido pela idéia da clausura, há porventura uma tentativa de autognose, um anseio de procurar no âmago de si pró-

(10) Cf. "Caravelas", Sonetos Completos, p. 69.

(11) Cf. "Fanatismo", p. 60.

pria uma identidade bem delineada — há também, certamente, a não declarada deliberação de singularizar-se para mais facilmente dar nas vistas, para mais facilmente seduzir o seu interlocutor/leitor:

"(...)

Os meus lábios são brancos como lagos...  
Os meus braços são leves como afagos,  
Vestiu-os o luar de sedas puras...

Sou chama e neve branca e misteriosa...  
E sou, talvez, na noite voluptuosa,  
Ó meu Poeta, o beijo que procuras!"

("Horas rubras", p. 85)

Qualquer leitor atento ficará com a impressão de que ves tir máscara de freira é, para a poetisa, mais uma maneira de atrair os olhares alheios ("Teus olhos, borboletas de ouro, ardentes/Borboletas de sol, de asas magoadas,/Pousam nos meus, suaves e cansadas,/Como em dois lírios roxos e dolentes...");<sup>(12)</sup> qualquer leitor atento poderá inferir que é esse secreto desígnio de seduzir quem dela se aproxima que produz, como efeito colateral, a sensação de um desnível entre a máscara adotada e o rosto sobre o qual ela se coloca, ou, noutros termos, a sensação de uma falha no desempenho do papel de freira. Esta sensação, que passa pelo leitor crítico, parece passar também pela própria poetisa, que em alguns momentos chega a questionar-se, mais ou menos tacitamente, acerca de sua verdadeira identidade. Possivelmente, tudo não passará de mais um jogo de alazón, de mais um artifício para confundir — e ao mesmo tempo comover — o seu leitor. Vejamos o que ocorre no soneto abaixo transcrita.

O que tu és

- 1 És Aquela que tudo te entristece,
- 2 Irrita e amargura, tudo humilha;
- 3 Aquela a quem a Mágoa chamou filha
- 4 A que aos homens e a Deus nada merece.

---

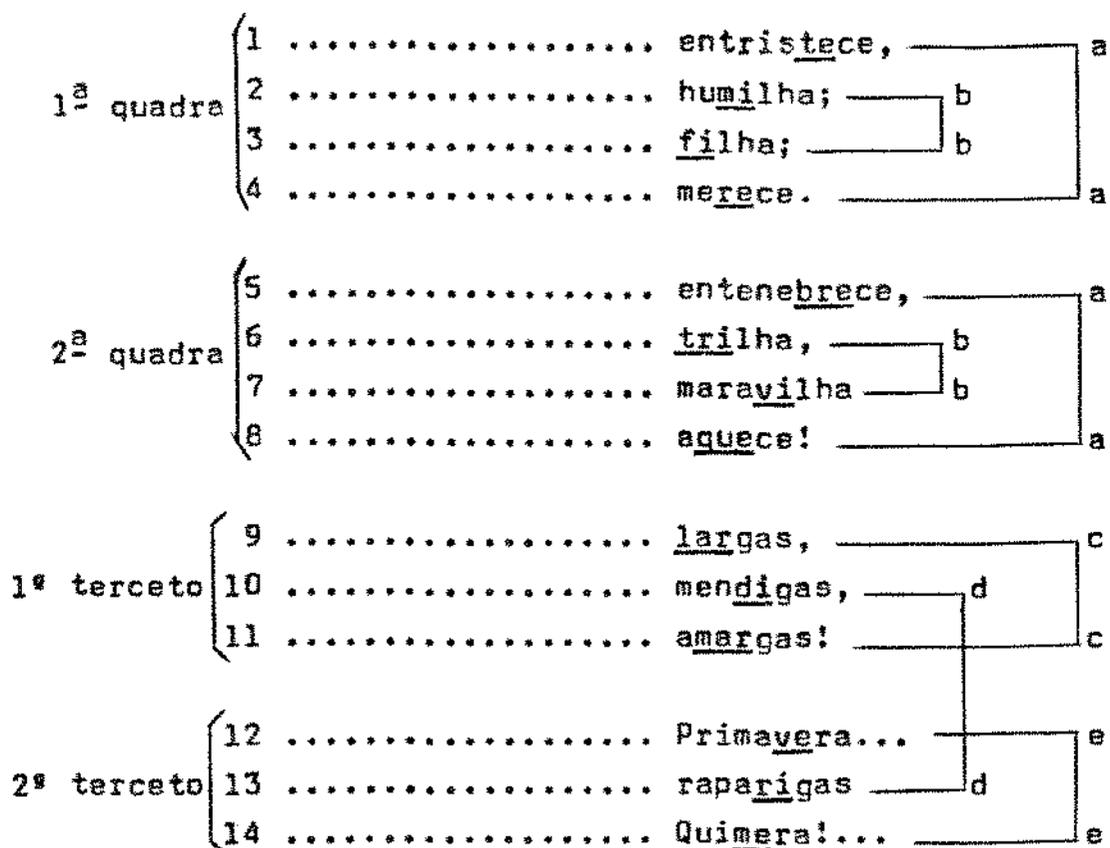
(12) Cf. "Crepúsculo", p. 81.

- 5    Aquela que o sol claro entenebrece,  
 6    A que nem sabe a estrada que ora trilha,  
 7    Que nem um lindo amor de maravilha  
 8    Sequer deslumbra, e ilumina, e aquece!
- 9    Mar-Morto sem marés nem ondas largas,  
 10   A rastejar no chão, como as mendigas,  
 11   Todo feito de lágrimas amargas!
- 12   És ano que não teve Primavera...  
 13   Ah! Não seres como as outras raparigas  
 14   Ó Princesa Encantada da Quimera!...

(Sonetos Completos, p. 59)

Temos aqui um poema estrategicamente construído de maneira a permitir que a poetisa ocupe simultaneamente os lugares de emissora e receptora da mensagem poética. Ao contrário do que ocorre nos sonetos analisados no nosso capítulo anterior, a figura masculina é agora dispensada, quer como interlocutor, quer como objeto do discurso poético. Aparentemente ensimesmada, "enclausurada", a poetisa passa a ser interlocutora de si própria, fingindo esquecer-se de que há ver<sup>á</sup> um leitor virtual entre o "Eu" que emite a mensagem e o "Tu" ao qual ela se destina. Seja como for, o que fica evidente numa primeira leitura é que o poema descreve uma pessoa que só será de algum modo nomeada no seu último verso ("Ó Princesa Encantada da Quimera!...") e que, ao longo de todos os versos anteriores, apenas se estabelece gramaticalmente (trata-se da segunda pessoa do singular). Evidente e indiscutível é ainda o fato de que a pessoa descrita é a mesma com quem diretamente se fala e que é do sexo feminino. O que não fica evidente à primeira vista, e que cumprirá à análise desvelar, é que todos os componentes da linguagem poética sugerem alguma coisa feminina, como se o poema buscasse a própria essência do feminino, como se o "Eu" procurasse no interior de si mesmo uma identidade feminina reconhecível, suscetível de descrição.

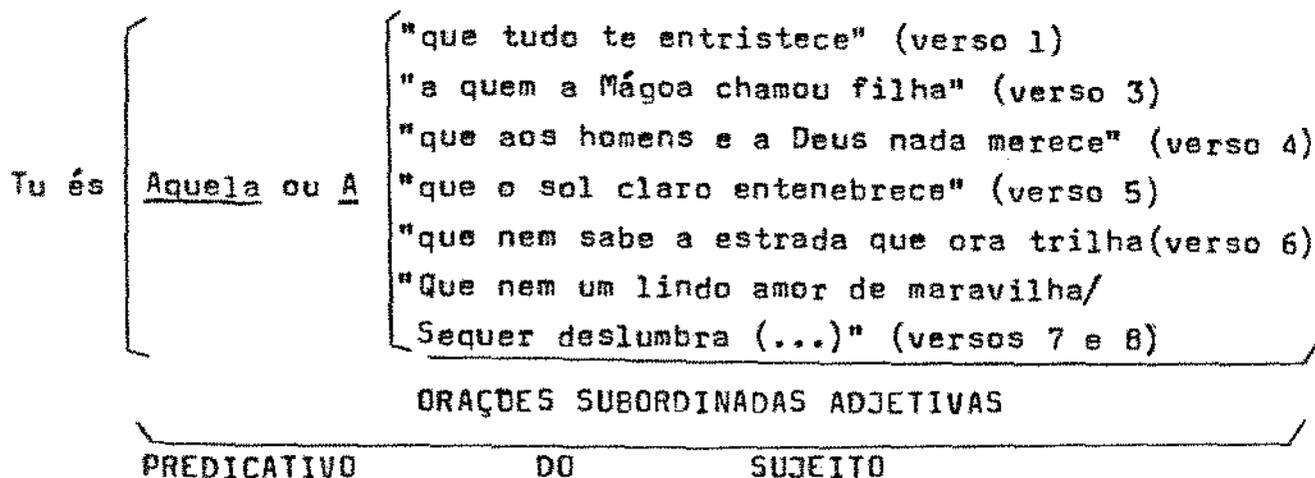
Começemos pelas rimas. Tanto as entrelaçadas das duas quadras (ambas rimadas segundo o esquema abba) quanto as dos dois tercetos (respectivamente rimados segundo os esquemas cdc e ede) constituem-se de palavras paroxítonas, de modo que todas as rimas do soneto são femininas:



Ainda em relação à sonoridade, é importante reparar que a vogal "a", distintivo do gênero feminino na língua portuguesa, aparece repetidas vezes em vários versos. E também se repetem os demonstrativos femininos "Aquela" (versos 1, 3 e 5) e "A" (versos 4 e 6), que aliás são essenciais à estrutura gramatical do poema. De fato, todo o soneto é construído a partir da fórmula "Tu és A-quela que..." ou "Tu és A que...", onde: 1ª) o "tu" não participa da camada lingüística ostensiva mas permanece sempre implícito, instituído pelo título que antecede os versos; 2ª) o verbo "ser" algumas vezes participa da camada lingüística ostensiva (versos 1, 12 e 13), mas é mais freqüente a sua atuação como elemento implícito. Nas duas quadras esta fórmula é cristalina:

- |   |          |   |  |
|---|----------|---|--|
| 1 | (Tu      | ) | És Aquela que tudo te entristece,        |
| 2 |          |   | Irrita e amargura, tudo humilha;         |
| 3 | (Tu és   | ) | Aquela a quem a Mágoa chamou filha;      |
| 4 | (Tu és   | ) | A que aos homens e a Deus nada merece.   |
|   |          |   |  |
| 5 | (Tu és   | ) | Aquela que o sol claro entenebrece,      |
| 6 | (Tu és   | ) | A que nem sabe a estrada que ora trilha, |
| 7 | (Tu és a | ) | Que nem um lindo amor de maravilha       |
| 8 |          |   | Sequer deslumbra, e ilumina, e aquece!   |

É através do paralelismo destas construções sintáticas aparentemente simples (SUJEITO + VERBO DE LIGAÇÃO + PREDICATIVO DO SUJEITO) que a poetisa procura retratar o "tu" a quem ela se dirige. São, todavia, construções cuja simplicidade é apenas aparente, pois o que funciona como predicativo do sujeito é sempre uma oração subordinada adjetiva:



O poema é, pois, quase inteiramente constituído de orações que se subordinam ao sintagma principal "Tu és Aquela". Preocupando-se apenas com a identificação dessa segunda pessoa do singular, a poetisa parece estar a todo momento tentando responder a uma pergunta não pronunciada: "Quem sou eu?"

Nos tercetos a fórmula básica ("Tu és Aquela") distancia-se sensivelmente da camada lingüística ostensiva, mas conserva em última análise a sua importância sintática, que volta a ser percebida com clareza no verso 12 ("És ano que não teve Primavera...").

Para além dessa construção específica em que se destacam certos significantes da figura feminina que se quer descrever, há ainda os nomes que a poetisa marce com iniciais maiúsculas e que transmitem a idéia de feminino (ou porque são mesmo do gênero feminino, ou pelas virtualidades semânticas que a retórica do poema lhes confere). No verso 3, por exemplo, a "Mágoa" aparece personificada: ela é a mãe da pessoa descrita. E se não pode haver dúvidas quanto ao sentido feminino de "Primavera" e de "Princesa Encantada da Quimera" (versos 12 e 14, respectivamente), no 1º terceto a associação do "Mar-Morto" à idéia de masculino é dificultada não apenas pela metáfora que o transforma num mar de "lágrimas" (substantivo feminino) mas também pela comparação das suas águas paradas e rasteiras<sup>(13)</sup> com "mendigas" (substantivo feminino) que rastejam no

(13) É bom lembrar que Mar-Morto é o nome dado ao lago palestino cujas águas, excepcionalmente salgadas, ficam abaixo do nível do mar.

chão.

Nesse contexto evidentemente descritivo, onde reinam a metáfora, a personificação e a comparação, os versos 13 e 14 finalizam o soneto com mais um artifício retórico: as interjeições com que se iniciam ("Ah!" e "O") atribuem-lhes uma força emocional que, denunciando um envolvimento da poetisa com o objeto da sua descrição, nos conduz à hipótese de que o poema é, do princípio ao fim, um esboço de auto-retrato.<sup>(14)</sup>

Mas depois de tantas construções predicativas, empenhadas em identificar a referida segunda pessoa do singular, o soneto chega, por fim, a uma definição que, sendo negativa, é antes de mais nada uma indefinição:

13 Ah! Não seres como as outras raparigas

Embora se saiba que a rapariga descrita é diferente das outras raparigas, não se sabe ainda quem ela é ao certo e a sua identidade continua, pois, indefinida. Resta-nos, a nós leitores e também à poetisa, contentar-nos com a designação final, provisória e patética: "Princesa Encantada da Quimera". Se ser uma sonhadora num mundo de realidades "tristes" e "humilhantes" (versos 1 e 2) é afinal o seu phátos, vestir a máscara de freira será, mais que uma maneira de exprimir a sua frustração, apegar-se à tradição da escrita feminina conventual e procurar, assim, chamar a atenção dos que a "humilham" ou ignoram a sua presença no cenáculo literário português.

\* \* \*

Num outro soneto, este pertencente ao livro Charneca em Flor, a convenção da clausura sofre modificações sutis. Aparentemente, a poetisa está só, num recinto fechado, e ao ouvir o ruído

---

(14) Já em 1986, Maria Lúcia Dal Farra fazia comentários interessantíssimos acerca do Livro de Sôror Saudade, e também se referia especificamente ao soneto "O que tu és". Dizia, entre outras coisas, que "O primeiro sintoma de problematização do empréstimo de que (Floribela) padece, isto é, o de ser tomada por uma pessoa que talvez não seja, aparece num deslocamento psicológico expressivo

da chuva na beira do telhado elege-a sua interlocutora, dispensando assim o artifício de conversar consigo mesma tal como o vimos no poema "O que tu és". A facilidade com que ela fala com a chuva é a mesma com que falará, noutros poemas, com plantas e árvores, com pedras e pássaros, e é, aliás, cláusula de uma espécie de pacto com a natureza que constitui, no seu terceiro livro, o principal engodo para encantar, seduzir os que dela se aproximam. Veremos, no próximo capítulo, que em Charneca em Flor o jogo da sedução se realiza quase às escâncaras; os sonetos mais eróticos, ali incluídos, alternam-se entretanto com outros em cujas raízes transparece ainda o arquétipo da Madre Enclausurada, como neste a que nos referimos e que agora vamos analisar:

### Mistério

- 1 Gosto de ti, ó chuva, nos beirados,
- 2 Dizendo coisas que ninguém entende!
- 3 Da tua cantilena se desprende
- 4 Um sonho de magia e de pecados.
  
- 5 Dos teus pálidos dedos delicados
- 6 Uma alada canção palpita e ascende,
- 7 Frases que a nossa boca não aprende,
- 8 Murmúrios por caminhos desolados.
  
- 9 Pelo meu rosto branco, sempre frio,
- 10 Fazes passar o lúgubre arrepio
- 11 Das sensações estranhas, dolorosas...
  
- 12 Talvez um dia entenda o teu mistério...
- 13 Quando, inerte, na paz do cemitério,
- 14 O meu corpo matar a fome às rosas!

(Sonetos Completos, p. 107)

---

logo no volume que explicita a denominação imprópria: o Livro de Sóror Saudade. Porque o 'eu' que lhe conferiram não flui de si mesma, Florbela, intuindo a distância entre o que lhe dizem ser e a incógnita que para si própria ela é, cria, para se designar, um pronome pessoal que lhe é impessoal: o 'tu'. É assim que, se descrevendo, por exemplo, como 'Princesa Encantada da Quimera', Florbela se assu

O "mistério" que o título do poema anuncia está na linguagem específica da chuva, na música que se ouve quando a água cai sobre o telhado murmurando "frases" e "coisas que ninguém entende". Dirigindo-se diretamente à chuva como sua interlocutora, a poetisa quer decifrar o seu "mistério" e compreender as sensações "estranhas", "dolorosas" e "arrepiantes" que lhe desperta a "cantilena" da água a cair "nos beirados". A chuva é, assim, humanizada e descrita como alguém com quem se pode conversar: através dos oito primeiros versos, vemos que ela diz "coisas", que ela fala "frases" e que tem "dedos" pálidos e delicados.

Mas também aqui algumas construções paralelísticas chamam a nossa atenção e parecem apontar para o cabotinismo da poetisa, para as suas tendências exibicionistas. Se analisarmos mais detidamente as duas quadras do soneto, concluiremos que quase todos os versos da segunda são meramente retóricos, isto é, apenas repetem o conteúdo de três quartos da primeira. O verso 6 repete, por sinonímia, o que já havia sido dito pelo verso 3, e é essa mesma reiteração de conteúdo que relaciona entre si os versos 7 e 2. Quanto aos versos 8 e 4, a mesma intenção, mal sucedida, é compensada pela equivalência rítmica e ainda pela rima que, aliás, também é um elemento de coesão nos outros dois pares de versos:

3 Da tua cantilena se desprende

6 Uma alada canção palpita e ascende,

2 Dizendo coisas que ninguém entende!

7 Frases que a nossa boca não aprende,

4 Um/ <sup>2</sup>so/nho/ de/ ma/<sup>6</sup>qi/a e/ de/ pe/<sup>10</sup>ca/dos.

8 Mur/<sup>2</sup>mú/rios/ por/ ca/<sup>6</sup>mi/nhos/ de/<sup>10</sup>so/la/dos.

---

me como segunda pessoa do singular. O intervalo entre o 'eu' desconhecido e o 'tu' de empréstimo já está, portanto, delineado desde o poema 'O que tu és' e este mesmo processo é o que rege o desempenho poético da figura feminina mais convictamente adotada: a monja." (DAL FARRA, Maria Lúcia - "O Amor na Poesia de Florbela Espanca", op. cit., pp. 10-11.)

Escapam da repetição retórica apenas os versos 1 e 5, que poderiam, curiosamente, estar coordenados entre si num mesmo período, e que também estão ligados por uma rima:

1 Gosto de ti, ó chuva, nos beirados,  
5 (e também gosto) Dos teus pálidos dedos delicados

Estes dois versos dão-nos a idéia de que restará aos tercetos a tarefa de concluir a corporização, por assim dizer, da chuva. No entanto, ainda na 2<sup>a</sup> quadra a parte do corpo que se apresenta logo após os "dedos" é a "boca" (verso 7), que não é da chuva mas sim "nossa", quer dizer, da poetisa e de todos os humanos. Já aí há, portanto, um desvio imagético que dará início, logo no primeiro verso do 1<sup>o</sup> terceto, a uma outra corporização:

9 Pelo meu rosto branco, sempre frio,

A julgar pelo rumo que o soneto toma a partir do 1<sup>o</sup> terceto, falar retoricamente da chuva nas duas quadras terá sido, para a poetisa, apenas um pretexto para falar de si própria. É como se a chuva lhe despertasse um sentido de competição: se os "dedos" da chuva são "pálidos", o seu próprio "rosto" é "branco" e também está "sempre frio"; se a chuva mata a sede das rosas, o seu próprio "corpo" (verso 14), quando morto, matará um dia a fome das mesmas rosas.

Não nos custa crer, portanto, que a nova forma de clausura representada neste soneto — a solidão patética de quem só tem a chuva como interlocutor — é, de novo, uma maneira de seduzir, de a traír para si, comovidos, os olhares alheios. Forjando uma escrita de tipo conventual, a poetisa faz repercutir também em Charneca em Flor a imagem de monja que ela pintou obstinadamente no Livro de Sôror Saudade e com a qual procurou identificar-se para impressionar os seus contemporâneos:

"De olheiras roxas, roxas, quase pretas,  
De olhos límpidos, doces, languescentes,  
Lagos em calma, pálidos, dormentes,  
Onde se debruçassem violetas...

(...)

Esta era Eu e Eu era a Idolatrada!...

(...)"

("Sombra", Livro de Sôror Saudade,  
p. 88 dos Sonetos Completos)

É provável que nem Mariana Alcoforado nem a Marquesa de Alorna — as célebres enclausuradas das letras portuguesas — tivessem olheiras assim tão vincadas e tão roxas.

VI — SOB OS SORTILÉGIOS DE CIRCE

"Florabela manipula o fraseado amoroso como Circe os seus filtros."

Natália Correia  
(Prefácio ao Diário do Último Ano)

Dando prosseguimento à busca de identidade literária, Florbela recorre, em Charneca em Flor (1931), à tradição do lirismo amoroso mais pronunciado, do lirismo amoroso que tão bem se realiza nas obras dos dois autores que a poetisa destaca através das epígrafes ao seu terceiro livro de sonetos:

"Amar, amar, amar siempre y con todo  
El ser y con la tierra y con el cielo,  
Con lo claro del sol y lo obscuro del lodo.  
Amar por toda ciencia y amar por todo anhelo.

Y cuando la montaña de la vida  
Nos sea dura y larga, y alta, y llena de abismos,  
Amar la inmensidad, que es de amor encendida,  
Y arder en la fusión de nuestros pechos mismos..."

Rubén Darío

"He hum não querer mais que bem querer."

Camões

Embora retome, em alguns poemas, os queixumes que abundam no Livro de Mágoas e no Livro de Sórora Saudade, Charneca em Flor é um livro marcado principalmente pela falta de recato dos repetidos gritos de amor ("Grito o teu nome numa sede estranha,/ Como se fosse, Amor, toda a frescura/Das cristalinas águas da montanha:")<sup>(1)</sup> que o enchem de sensualidade e de uma cor que não

---

(1) Veja-se, à p. 149 dos Sonetos Completos (Coimbra, Livraria Gonçalves, 1946), o soneto "V" da série epigrafiada pelo verso de Camões.

existia nos dois livros anteriores ("Trago dália vermelhas no regaço.../São os dedos do sol quando te abraço,/Cravados no teu peito como lanças!").<sup>(2)</sup> Chamar a atenção do mundo é o intento da poetisa também no seu terceiro livro, mas agora ela o faz gritando mesmo, falando bem alto e sem nenhum pudor:

"(...)

Ah! quem me dera ser como os chacais  
Uivando os brados, rouquejando os gritos  
Na solidão dos ermos matagais!..."

("Mendiga", p. 113 dos Sonetos Completos)

A vontade de se igualar aos animais ("Se as minhas mãos em garra se cravaram/Sobre um amor em sangue a palpitar.../— Quantas panteras bárbaras mataram/Só pelo raro gosto de matar!"),<sup>(3)</sup> sobretudo aos mais belos e mais sensuais ("E do meu corpo os leves arabescos/Vão-te envolvendo em círculos dantescos/Felinamentos, em voluptuosas danças..."),<sup>(4)</sup> é fruto de um apego panteísta à natureza enquanto fonte propiciadora de diferentes identidades disponíveis, de diferentes disfarces com que a poetisa tenta, em Charneca em Flor, enredar o seu interlocutor/leitor:

"(...)

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

(...)"

("Panteísmo", p. 138 dos Sonetos Completos)

Pactuando assim com a natureza, conversando ora com a chuva (como no soneto "Mistério", que analisamos no capítulo anterior),

---

(2) Leia-se "Volúpia", Sonetos Completos, p. 126.

(3) Cf. "Ambiciosa", Sonetos Completos, p. 122.

(4) Cf. "Volúpia", p. 126.

ora com a tília (como em "A voz da tília"), ora com as azinheiras alentejanas (como em "Árvores do Alentejo"), falando do seu amor às pedras, ao sol, ao rio e às gaivotas (como no soneto "VI" da série "He hum não querer mais que bem querer.") — a poetisa adquire o estatuto semidivino de ninfa, personagem intermediária entre os deuses e os humanos. Com os atrativos que tal estatuto lhe confere — atrativos que serão pavoneados nos sonetos mais eróticos do livro —, ela se atira ao objeto do seu desejo com a mesma dissimulação com que Circe se atira às suas vítimas:

"Eu trago-te nas mãos o esquecimento  
Das horas más que tens vivido, Amor!  
E para as tuas chagas o unguento  
Com que sarei a minha própria dor.

(...)

Dou-te o que tenho: o astro que dormita,  
O manto dos crepúsculos da tarde,  
O sol que é de oiro, a onda que palpita.

Dou-te, comigo, o mundo que Deus fez!  
— Eu sou Aquela de quem tens saudade,  
A princesa do conto: 'Era uma vez...'

("Conto de fadas", Sonetos Completos, p.101)

Se Charneca em Flor é, dos livros de Florbela, o que contém os melhores sonetos, isto se deve ao fato de que a autora, quando o compôs, já tinha adquirido uma maior maturidade literária. Contudo, é preciso também notar que a máscara de Feiticeira Amorosa, adotada para substituir a de Sóror Saudade, é a que mais prontamente realiza os propósitos exibicionistas da poetisa e a sua vontade de sedução. É como Feiticeira Amorosa que ela pode desnudar-se, mostrar a sua singularidade agora sem a cobertura do burel ou dos panos de licados de princesinha abandonada:

"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.

(...)

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...

(...)"

("Versos de orgulho", Sonetos Completos, p. 98)

Mais uma vez surge a imagem da "torre" como meio de afastamento da banalidade do mundo. Só que agora já não se trata de uma freira, que quer confinar-se sozinha, nem de uma Princesa Encantada, que quer ser retirada do isolamento pelo seu "Prince Charmant"; o que se vê agora é uma tentativa de arrastar o amado para dentro da "torre", afastando-o também de qualquer convivência social ("Sonho... que eu e tu, dois pobrezinhos,/Andamos de mãos dadas, nos caminhos/Duma terra de rosas, num jardim,/Num país de ilusão que nunca vi.../E que eu moro — tão bom! — dentro de ti/E tu, ó meu Amor, dentro de mim...").<sup>(5)</sup> Circe, em sua ilha, tornava as suas vítimas inaptas ao convívio social, transformando-as em animais. Ora, não terá os mesmos desígnios a feiticeira da charneca, ao fazer do seu próprio corpo o filtro mais eficaz para enleiar e viciar o seu amante, reduzindo-o à sua natureza de macho?

"(...)

Eu andarei por ti os maus caminhos  
 E as minhas mãos, abertas a diamante,  
 Não-de crucificar-se nos espinhos  
 Quando o meu peito for o teu mirante!  
  
 Para que os corpos vis te não desejem,  
 Hei-de dar-te o meu corpo, e a boca minha  
 P'ra que bocas impuras te não beijem!  
  
 Como quem roça um lago que sonhou,  
 Minhas cansadas asas de andorinha  
 Não-de prender-te todo num só voo..."

("Filtro", Sonetos Completos, p. 127)

De resto — e a exemplo ainda da bruxa dos gregos —, a poetisa de Charneca em Flor se cansa facilmente de todos os que visitam a sua "torre" ("Eu quero amar, amar perdidamente!/Amar só por amar: Aqui... além.../Mais Este e Aquela, o Outro e toda a gen

(5) Cf. "A nossa casa", Sonetos Completos, p. 112.

te.../Amar! Amar! E não amar ninguém!").<sup>(6)</sup> Do paradoxo de "amar perdidamente" e "não amar ninguém" nasce, também aqui, o phátos que ela gosta de exhibir ao leitor: a tragédia de estar, como Circe e como todas as feiticeiras, condenada à solidão, à posição intermediária de quem não é como os mortais comuns ("...Deus me fez nascer Princesa entre plebeus...") e também não é como Deus:

"(...)

Minha alma é como a pedra funerária  
Erguida na montanha solitária  
Interrogando a vibração dos céus!

O amor dum homem? — Terra tão pisada,  
Gota de chuva ao vento baloiçada...

Um homem? — Quando eu sonho o amor dum Deus!..."

("Ambiciosa", Sonetos Completos, p. 122)

É difícil determinar, com precisão, a fonte literária de que Florbela terá tirado o arquétipo da Feiticeira Amorosa. A partir da figura mítica de Circe geraram-se a de Salomé e as de muitas outras mulheres fatais que habitam a literatura de todos os povos e transcendem, certamente, os limites do lirismo amoroso.<sup>(7)</sup> Seja como for, este arquétipo tem em comum com o da Princesa Encantada e o da Madre Enclausurada uma sutil ligação com a questão da busca de identidade: além de metamorfosearem as suas vítimas, as grandes feiticeiras exercem o mesmo poder também sobre si próprias, assumindo diferentes identidades de acordo com os seus diferentes propósitos. No caso específico de Charneca em Flor, a natureza é, como dissemos, a grande aliada da poetisa que dela se vai valer — quer através de metáforas baseadas em elementos naturais, quer através de descrições de paisagens — para cifrar, disfarçar a licenciosidade das propostas feitas ao(s) seu(s) amante(s). Exemplar

(6) Cf. "Amar!", Sonetos Completos, p. 120.

(7) No volume de contos intitulado O Dominó Preto (Amadora, Livraria Bertrand, 1982), Florbela explorou sistematicamente o arquétipo a que nos referimos. Em cada um dos seis contos ali incluídos há um protagonista masculino que sofre as trágicas consequências do seu envolvimento com uma personagem feminina do tipo mulher fatal. No último conto do livro — "O regresso do filho" —, a mu-

a este respeito é o soneto que vamos analisar:

Tarde no mar

- 1 A tarde é de oiro rútilo: esbraseia.  
 2 O horizonte: um cacto purpurino.  
 3 E a vaga esbelta que palpita e ondeia,  
 4 Com uma frágil graça de menino,  
 5 Pousa o manto de arminho na areia  
 6 E lá vai, e lá segue o seu destino!  
 7 E o sol, nas casas brancas que incendeia,  
 8 Desenha mãos sangrentas de assassino!  
 9 Que linda tarde aberta sobre o mar!  
 10 Vai deitando do céu molhos de rosas  
 11 Que Apolo se entretém a desfolhar...  
 12 E, sobre mim, em gestos palpitantes,  
 13 As tuas mãos morenas, milagrosas,  
 14 São as asas do sol, agonizantes...

(Sonetos Completos, p. 105)

A imagem final — a das mãos do amante caindo sobre a poetisa como se fossem as asas do sol a agonizar — indica que se trata, em todo o soneto, da descrição de um crepúsculo contemplado à beira-mar. Mas o que primeiramente chama a nossa atenção, e que também é um índice de que a paisagem descrita é a de um fim de tarde, é o jogo de cores do poema: a mistura do oiro rútilo da tarde (verso 1) com o tom purpurino do horizonte (verso 2) a alastrar-se por tudo até atingir o branco da espuma formada pelas ondas do mar (verso 5) e das casas que circundam a praia (verso 7), dando assim origem ao cor-de-rosa que nos sugerem, no 1º terceto, as flores que "Apolo se entretém a desfolhar". A suavização das tintas do quadro insinua um enfraquecimento dos raios solares, consequência da lenta queda do sol que, no horizonte, parece querer afundar-se nas águas do mar. De resto, parece mesmo que tudo neste poema é queda, movimento para bai

---

lher fatal é simbolizada pelas terras africanas "exuberantes e riquíssimas", em cuja "opulenta vegetação carnuda e forte" (p. 203) se vai arruinar um jovem português aventureiro.

xo: é a "vaga esbelta" (verso 3) que deixa cair o seu "manto de arminho na areia" (verso 5), são as pétalas das rosas que vão caindo das mãos do sol divinizado (versos 10 e 11), e são também, por fim, as "mãos morenas" do amante (mãos queimadas pelo sol) imitando a natureza e caindo sobre a poetisa. Esta última imagem, dada pelo último terceto, configura-se como um canto de paisagem, um pequeno fragmento dissimulado no interior de um mosaico de cores vivas. O que se passa com a dupla de amantes na areia da praia é alguma coisa que fica suspensa pelas reticências do verso 14. No entanto, ao longo das três primeiras estrofes a natureza, feita cúmplice da poetisa, dá um show de erotismo que começa pela mistura do vermelho vivo com o branco imaculado, passa pelo despir-se da onda do mar que "pousa" na areia o seu "manto de arminho", e termina com o divino fogo de Apolo (elemento ativo) penetrando as águas (elemento receptivo) do mar.

Não bastassem essas insinuações, o ostensivo jogo de cores do poema ainda logra ligar entre si, dois a dois, os versos das quadras, prefigurando a nível estrutural os pares eróticos estabelecidos pela imagética dos tercetos (SOL + MAR; AMANTE + POETISA). Com efeito, os versos 1 e 2 têm em comum as cores afogueadas com que se descrevem a "tarde" e o "horizonte": cor de "oiro rútilo" e cor de "púrpura". Já os versos 3 e 4, onde se descreve a agitação da "vaga esbelta" do mar, sugerem a cor branca (cor de "arminho") das águas espumantes, cor que domina também, na 2<sup>a</sup> quadra, os versos em que prossegue a descrição do movimento perene do mar junto à praia (versos 5 e 6). E, perfazendo a simetria das quadras, os versos 7 e 8 caracterizam-se pela tinta cor de "sangue" que o "sol", destacado pelo ritmo do verso 7 (um decassílabo heróico), joga sobre o branco das casas da praia. Com essa alternância de vermelho-branco-vermelho chega-se, nos tercetos, ao tom rosado que anuncia o encontro do sol com as águas do mar e, na seqüência, o encontro dos corpos dos amantes, estimulados pelo espetáculo da natureza.

Assim, o que já nos habituamos a denominar jogo de ALAZÓN se realiza aqui por meio de um procedimento retórico muito semelhante à sinédoque do tipo que toma o todo pela parte: destaca-se toda uma abrangente paisagem quando, na verdade, o que se quer mesmo é destacar especialmente apenas um canto da mesma paisagem. Dissimulada, a poetisa vai envolvendo o seu amante sem lhe confessar, por enquanto, o que confessou ao leitor num dos últimos sonetos de Charneca em Flor:

"Sei lá! Sei lá! Eu sei lá bem  
 Quem sou? Um fogo-fátuo, uma miragem...  
 Sou um reflexo... um canto de paisagem  
 Ou apenas cenário! Um vaivém

Como a sorte: hoje aqui, depois além!  
 Sei lá quem sou? Sei lá! Sou a roupagem  
 Dum doido que partiu numa romagem  
 E nunca mais voltou! Eu sei lá quem!...

(...)

Sei lá quem sou?! Sei lá! Cumprindo os fados,  
 Num mundo de maldades e pecados,  
 Sou mais um mau, sou mais um pecador..."

("Minha culpa", Sonetos Completos, p. 141)

\* \* \*

"Primavera" é um outro soneto baseado no arquétipo da Feiticeira Amorosa. Encontra-se em Relíquias e, na medida em que nos remete ao contexto monacal do Livro de Sôror Saudade, constitui mais um exemplo do movimento cíclico que detectamos na lírica de Florbela. Veremos que se trata de uma mudança de vestes feita a tempo e horas, como a de uma atriz que representa diferentes papéis numa mesma peça e que, nos bastidores do teatro, tem de despir-se e vestir-se repetidas vezes. O curioso, aqui, é que a transformista muda os seus trajes para entreter um único espectador:

#### Primavera

- 1 É Primavera agora, meu Amor!
- 2 O campo despe a veste de estamenha;
- 3 Não há árvore nenhuma que não tenha
- 4 O coração aberto, todo em flor!
  
- 5 Ah! Deixa-te vogar, calmo, ao sabor
- 6 Da vida... não há bem que nos não venha
- 7 Dum mal que o nosso orgulho em vão desdenha!
- 8 Não há bem que não possa ser melhor!
  
- 9 Também despi meu triste burel pardo,
- 10 E agora cheiro a rosmaninho e a nardo
- 11 E ando agora tonta, à tua espera...

- 12 Pus rosas cor de rosa em meus cabelos...  
 13 Parecem um rosal! Vem desprendê-los!  
 14 Meu Amor, meu Amor, é Primavera!...

(Sonetos Completos, p. 164)

De novo, a natureza é usada como chamariz para aquele com quem se fala. E na imitação da natureza está implícita a identidade adotada pela poetisa: a de ninfa ou feiticeira que se serve de elementos naturais para encantar quem dela se aproxima. Como ponto estratégico, o ato de imitar será o ponto de partida da nossa análise.

Toda e qualquer imitação, para se constituir como tal, requer a observação de um modelo original. Ainda que esteja presente apenas na memória do observador, o modelo sempre existe como meta da imitação, que dele se aproxima, se avizinha tanto quanto possível. Assim, toda imitação é, em última análise, regida por um princípio de contigüidade que, como veremos, está no eixo do soneto em questão.

Logo à partida topamos com uma contigüidade estabelecida pela pressuposição do ciclo das estações do ano: o anúncio da chegada da Primavera pressupõe o fim do Inverno que, na semântica do poema, é marcado pela "veste de estamemha" (verso 2) e pelo "triste burel pardo" (verso 9), tecidos grosseiros de lã (com os quais comumente se fazem os hábitos religiosos), inadequados à temperatura suave da estação das flores. Baseado assim no ciclo da natureza, o soneto toma estruturalmente um aspecto circular, iniciando-se e encerrando-se com o mesmo anúncio:

- 1 É Primavera agora, meu Amor!  
 14 Meu Amor, meu Amor, é Primavera!...

Entre o princípio e o fim se estabelece uma outra contigüidade, muito mais evidente: o corpo despido da poetisa concorre com o corpo despido do "campo" (verso 2), que se exhibe até às entranhas ("Não há árvore nenhuma que não tenha/O coração aberto, todo em flor!"). Despindo o seu "triste burel pardo", perfumando-se com as plantas aromáticas da charneca, enfeitando-se com "rosas cor de rosa", a poetisa imita a natureza e, ao fazê-lo, induz o seu interlocutor a uma comparação que, na prática, significa uma quebra da sua concentração exclusiva sobre o quadro primaveril com que ela primeiramente lhe prendera a atenção. É claro que tudo não passa de um jogo de sedução cujos lances, premeditados pela sedutora, importa agora apontar.

Entre a imagem do campo florido (1ª quadra) e a do corpo feminino despido e perfumado (1º terceto) estão todos os versos da 2ª quadra, que constituem uma série de conselhos sofismáticos fundamentados na alternância das palavras bem-mal-bem, respectivamente salientadas pelo ritmo dos versos 6, 7 e 8:

- 5 Ah! Deixa-te vogar, calmo, ao sabor
- 6 Da/vi/da.../não/há/bem/que/nos/não/ve/nha
- 7 Dum/mal/que o/nos/so or/qu/lho em/vão/des/de/nha!
- 8 Não/há/bem/que/não/pos/sa/ser/me/lhor!

Não se passa subitamente, portanto, da vastidão do campo para a singularidade do corpo que cheira "a rosmaninho e a nardo". Trata-se de uma mudança gradual que, de resto, está já discretamente anunciada na 1ª quadra, onde certos semantemas sugerem, pela ordem em que aparecem, um estreitamento progressivo do campo visual de quem observa a paisagem. Referimo-nos aos semantemas que se vinculam ao título do soneto por parentesco semântico:

- 1 É Primavera agora, meu Amor!
- 2 O campo despe a veste de estamena;
- 3 Não há árvore nenhuma que não tenha
- 4 O coração aberto, todo em flor!

A partir do anúncio de um fenômeno que se caracteriza pela pluralidade de cores e perfumes, o olhar do observador — quer seja ele o interlocutor a quem a poetisa fala diretamente, quer seja o leitor do poema — é conduzido para aspectos cada vez mais singulares do fenômeno: a "Primavera" sugere o "campo", que contém a "árvore", que contém a "flor". Ao deter-se na última imagem da estrofe (a imagem da flor), o observador tem o seu campo visual adaptado às proporções da imagem que se lhe vai apresentar no 1º terceto (a imagem da flor-mulher). (8)

---

(8) Talvez sugestionada pelo seu próprio nome de batismo, Florbela fez das flores um dos tópicos da imagética que explorou em sua poesia. Lembramos aqui o soneto "Conto de fadas", de Charneca em flor,

Só no 2º terceto, depois de ter captado os sentidos (visão + olfato) de quem ela já esperava ("E ando agora tonta, à tua espera..."), a poetisa vai retomando, através das "rosas" que prende aos seus cabelos, a pluralidade dos elementos naturais que serão novamente designados, no verso 14, pelo termo genérico "Primavera". Implicando uma nova ampliação do campo visual do observador, a idéia da pluralização é dada pela repetição do semantema "rosa" nas formas "rosas" (substantivo plural) e "rosal" (substantivo coletivo):

- 12 Pus rosas cor de rosa em meus cabelos...  
 13 Parecem um rosal ! Vem desprendê-los!  
 14 Meu Amor, meu Amor, é Primavera !...

Assim fechado, o soneto representa um círculo em cujo centro a feiticeira se põe a fazer sortilégios: despe-se, perfuma-se, entontece... Com esse exibicionismo calculado, Florbela distingue-se de todas as poetisas suas contemporâneas, às quais já nos referimos no capítulo I — aquelas que se dedicam também ao lirismo amoroso (algumas com grande compensação editorial) mas que o fazem por vias mais convencionais e às vezes tão convencionais a ponto de levar o escritor António Ferro a rotular o seu lirismo como um "lirismo inofensivo, de 'palcos e salas'".<sup>(9)</sup> Exibindo o que as outras, muito recatadas, não exibem, ela impõe-se à tradição de um lirismo mais cotado, de um lirismo que a história da literatura portuguesa registra como secularmente masculino. Contudo, o reconhecimento da sua obra nos grandes meios literários não se daria facilmente: seria preciso dar ainda mais nas vistas, seduzir ainda

---

em cuja 2ª quadra ela aludiu ao curioso nome que lhe deram:

"(...)

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...

(...)"

(Sonetos Completos, p. 101)

(9) De novo remetemos o leitor ao artigo de FERRO, António - "Uma grande poetisa portuguesa". In: Diário de Notícias, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1931, p. 1.

mais, fazer como o alazón ou impostor que, para penetrar num grupo social que o rejeita, finge ser o que não é. "Ah! quem me dera ser Essas que eu fui,/As que me lembro de ter sido... dantes!...", diz a poetisa num dos sonetos de Charneca em Flor.<sup>(10)</sup> Ainda em busca de uma identidade literária prontamente reconhecível, o seu próximo passo será reaproximar-se de António Nobre através de uma outra máscara que, como veremos a seguir, também traz em si a marca da exclusão, da rejeição: a máscara de Velha.

---

(10) Leia-se "Lembrança", à p. 111 dos Sonetos Completos.

VII — OS VERSOS QUE SOBRARAM

"Rasga esses versos que eu te fiz, Amor!  
Deita-os ao nada, ao pó, ao esquecimento,  
Que a cinza os cubra, que os arraste o vento,  
Que a tempestade os leve aonde for!

(...)

Rasga os meus versos... Pobre endoidecida!  
Como se um grande amor cá nesta vida  
Não fosse o mesmo amor de toda a gente!..."

Florbelia Espanca

("Os meus versos". Sonetos Completos)

Reliquiae não é propriamente um livro de Florbela Espanca. Tanto o título do volume quanto a ordem em que aparecem os seus 33 sonetos são da responsabilidade de Guido Battelli, o professor italiano que o publicou, em 1931, como um apêndice à segunda edição de Charneca em Flor. Alguns críticos acreditam que Battelli, ao publicar os 33 poemas inéditos, terá atribuído a muitos deles uma importância que a própria Florbela não lhes teria dado — a brasileira Zina Bello di Silva, por exemplo, diz que a "impressão deixada por boa parte dos sonetos que compõem Reliquiae é a de que se trata de versões desprezadas de sonetos incluídos nos três livros anteriores por ela (Florbela) organizados".<sup>(1)</sup> O italiano, no entanto, precedeu os tais sonetos de uma explicação que nos parece convincente:

"Os sonetos que vão ler-se foram coligidos depois da morte da Autora. São mais ou menos da mesma época dos que se publicam antes, na coleção que ela intitulou Charneca em Flor.

A Autora guardou-os, não os mandando para serem impressos com os anteriores, por tencio<sup>n</sup>ar modificar alguns, como se vê dos originais, e por lhe parecer que a coleção enviada já era bastante grande. Viriam a fazer parte dum novo livro.

Na 1<sup>a</sup> edição de Charneca em Flor, que como se sabe foi póstuma, quis-se respeitar a sua vontade, incluindo só os sonetos que Ela tinha indicado; porém agora entendeu o editor dever publicar os inéditos nesta 2<sup>a</sup> edição, parecendo-lhe que é neste livro mesmo o seu lugar mais adequado."<sup>(2)</sup>

---

(1) SILVA, Zina Bellodi da - Florbela Espanca: Discurso do Outro e Imagem de Si. Tese (inédita) de livre-docência, defendida na UNESP de Araraquara, em 1987. A citação está à p.136.

(2) BATTELLI, Guido - Nota de abertura do conjunto de sonetos reunidos sob o título de Reliquiae. In: Charneca em Flor. Sonetos de Florbela Espanca. 2<sup>a</sup> ed., Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931.

Alguns pontos desta nota de Battelli devem ser questionados, a começar pela afirmação final: por que Charneca em Flor seria o "lugar mais adequado" para os 33 sonetos inéditos, se Florbela não o determinou como tal? Parece haver aí uma contradição, pois é o mesmo Battelli quem declara, algumas linhas acima, que "a Autora guardou" os referidos poemas, "não os mandando para serem impressos com os anteriores (...)" por lhe parecer que a coleção enviada (a de Charneca em Flor) já era bastante grande". Entretanto, ao publicar Reliquiae juntamente com Charneca em Flor o italiano tem em conta uma conveniência editorial que o levaria a reunir também, no mesmo ano de 1931, o Livro de Mágoas e o Livro de Sôror Saudade numa única edição; a partir de então, os quatro volumes seriam editados sempre juntos, em diferentes edições "integrais" ou "completas". Trata-se, pois, de um procedimento editorial que é, ele sim, "o mais adequado" e que foi adotado também por outros editores depois de Battelli.

Outra afirmação que nos deixa dúvidas é precisamente a de que Florbela teria "guardado" os inéditos, "não os mandando" para o amigo editor. Se assim fosse, para ter acesso aos tais poemas Battelli os deveria ter solicitado a Mário Lage (viúvo de Florbela) logo após a morte da poetisa: não consta que isto tenha acontecido. Mais razoável é que a autora os tenha remetido a Battelli, sem os indicar como integrantes de Charneca em Flor. Era hábito dela, aliás, expor todos os seus poemas a possíveis divulgadores (assim foi também com Júlia Alves, a amiga ligada ao Suplemento de Modas & Bordados do jornal lisboeta O Século). Não nos custa crer que, exibindo a Battelli a profusão dos seus sonetos, Florbela tivesse em vista o projeto de um novo livro, tão digno de edição quanto o Charneca em Flor — um projeto que certamente mereceria a atenção do seu amigo e admirador italiano, mas que terá sido abortado pela decisão do suicídio.

Desta forma, o que nos convence na explicação de Guido Battelli é a declaração de que os sonetos de Reliquiae, "mais ou menos da mesma época" dos de Charneca em Flor, "viriam a fazer parte dum novo livro". Não acreditamos na hipótese das "versões desprezadas de sonetos incluídos nos três livros anteriores"<sup>(3)</sup>, até porque é difícil imaginar que Flor-

---

(3) Cf. SILVA, Zina Bellodi - Florbela Espanca: Discurso do Outro e Imagem de Si, op. cit., p. 136.

bela tenha guardado, por mais de 7 anos, versões "desprezadas" dos sonetos publicados no Livro de Sórora Saudade (1923), e, por mais de 11 anos, versões "desprezadas" daqueles publicados no Livro de Mágoas (1919). Não haveria nenhuma razão para que ela guardasse essas possíveis versões "desprezadas" desde o ano de 1919 até ao de 1930 — um período em que, como se sabe, a sua vida foi marcada por sucessivas mudanças de moradia que a fizeram viajar, com todos os seus pertences, de Lisboa para Matosinhos, de Matosinhos para a Amadora, da Amadora para Lisboa e daí para Esmoriz e Matosinhos novamente. De resto, é preciso admitir que, dos 33 sonetos em questão, muitos são tão bons quanto os melhores de Charneca em Flor e não mereceriam, portanto, o desprezo da sua autora; deixá-los à mercê de Guido Battelli terá sido, talvez, um sintoma do cansaço insuportável que a fez, aos trinta e seis anos de idade, abrir mão de tudo e até da vida.

Assim, de acordo com a nossa hipótese, Reliquiae participa naturalmente do ciclo dos sonetos de Florbela, encerrando-o com um arquétipo que nos sugere o clímax do phátos vivido pelo ego lírico que temos observado. Trataremos a gora do arquétipo da Velhice, que do ponto de vista psicológico representa a etapa final da "história de vida" da nossa heroína lírica. Vestindo a máscara de velha, a poetisa deixa em Reliquiae a marca do cansaço que determinará o encerramento do ciclo dos seus poemas:

"(...)

Aos meus irmãos na dor já disse tudo  
E não me compreenderam!... Vão e mudo  
Foi tudo o que entendi e o que pressinto...

(...)"

("O meu impossível", Sonetos Completos, p.159)

Ficamos com a impressão de que, no fim da sua trajetória lírica, a heroína preocupa-se apenas com olhar para trás, para o seu passado, e fazer um balanço das experiências vividas. Em "Nihil novum", é evocado um passado tão remoto que nos dá a idéia de uma alma secularmente envelhecida, cansada não apenas de uma mas de todas as vidas que viveu:

"Na penumbra do pórtico encantado  
De Bruges, noutras eras, já vivi;  
Vi os templos do Egito com Loti;  
Lancei flores, na Índia, ao rio sagrado.

No horizonte de bruma opalizado,  
Frente ao Bósforo errei, pensando em ti!  
O silêncio dos claustros conheci  
Pelos poentes de nácar e brocado...

Mordi as rosas brancas de Ispahan  
E o gosto a cinza em todas era igual!  
Sempre a charneca bárbara e deserta,

Triste, a florir, numa ansiedade vã!  
Sempre da vida — o mesmo estranho mal,  
E o coração — a mesma chaga aberta!"

(Sonetos Completos, p. 189)

Há também, é claro, poemas de um teor erótico/positivo, como é o caso de "Primavera", que analisamos no capítulo anterior, e de "Blasfêmia", "O teu olhar", "Tarde de música", "Chopin", "Escrava", "E não sou de ninguém", "Roseira brava" e "O meu soneto". Mas há casos em que a sensualidade se expressa por imagens sinistras, como em "Divino instante", onde a poetisa associa furtivamente a morte com o instante mágico do orgasmo:

"Ser uma pobre morta inerte e fria,  
Hierática, deitada sob a terra,  
Sem saber se no mundo há paz ou guerra,  
Sem ver nascer, sem ver morrer o dia.

(...)

Ah! fixar o efêmero! Esse instante  
Em que o teu beijo sôfrego de amante  
Queima o meu corpo frágil de âmbar loiro;

Ah! fixar o momento em que, dolente,  
Tuas pálpebras descem, lentamente,  
Sobre a vertigem dos teus olhos de oiro!"

(Sonetos Completos, p. 172)

A obstinação pelo tema da morte é, de resto, a novidade de Reliquiae em relação aos livros anteriores. Garante-se assim uma coerência entre o campo temático e a nova máscara adotada, já que a proximidade da morte é a mais forte convicção dos velhos, dos que já viveram tudo:

"Deixai entrar a Morte, a iluminada,  
A que vem para mim, p'ra me levar.  
Abri todas as portas par em par  
Como asas a bater em revoadada.

Que sou eu neste mundo? A deserdada,  
A que prendeu nas mãos todo o luar,  
A vida inteira, o sonho, a terra, o mar,  
E que, ao abri-las, não encontrou nada!

(...)"

("Deixai entrar a morte", Sonetos Completos, p. 183)

A velhice de que falamos é uma velhice precoce: a mesma que a poetisa destacara já nos sonetos "Pior velhice" e "Velhinha", do Livro de Mágoas; a mesma tão explorada por Antônio Nobre e por tantos decadentistas. Assumi-la prontamente é dar novo passo em busca de uma identidade que se apóia agora na figura tradicional da Velha — uma figura cuja importância em diferentes culturas e literaturas se deduz da sua presença na mitologia de todos os povos.<sup>(4)</sup> Enquanto fenômeno psi

---

(4) Na mitologia latina a Velhice é uma divindade alegórica, filha do Érebo e da Noite. Para os romanos, a figura que a representa é a de uma velha que veste mantos negros e que anda sempre melancólica e abatida porque sabe "que a existência humana é um tecido de ilusões e que o prazer, de sua natureza fugaz, antecede sempre o tédio ou a desventura; sabe que a vida falta sempre às suas promessas, e a felicidade anda em volta de nós, como a sombra, sem que a possamos ou tentemos colher em nosso proveito; sabe que a fortuna leva muito tempo a chegar e, se chega, dissipa-se, foge depressa, e só a desgraça vem e permanece (...)." (Cf. Antonio Cândido Ribeiro da Costa, citado por SPALDING, Tassilo Orpheu - Dicionário da Mitologia Latina. São Paulo, Cultrix, 1982, pp. 146-147.)

cológico, esse novo passo — assumir a velhice e, naturalmente, preparar-se para a morte — não nos causa admiração, porque não seria difícil encontrar explicações que o justificassem. (5) Mas enquanto fenômeno literário ele prende a nossa atenção porque nos parece um passo estratégico: trata-se, ao que tudo indica, de uma nova tentativa de diálogo com a tradição, de um novo esforço para superar, literariamente, o phátos, a tragédia pessoal da exclusão, da rejeição. Ou usar más cara de velha não será, na verdade, fazer eco do decadentismo que se nota, por exemplo, no poeta dileto de Florbela, autor dos versos "Dae-me do vosso sangue, ó flores! entornae-o / Nas veias do meu corpo estragado e sem cor"? (6)

No soneto que abaixo vamos transcrever, a "Morte" faz as vezes de interlocutor: a poetisa personifica-a e trata-a com intimidade (o pronome de tratamento adotado é o "tu"), pedindo-lhe que venha, que se aproxime. Noutros sonetos, inúmeras vezes o mesmo pedido foi feito, em sussurros, a interlocutores masculinos; em "À Morte", no entanto, temos a impressão de que o pedido é feito sob a forma de gritos que ecoam como se fossem destinados a atingir muitos outros ouvintes além da "Morte":

#### À Morte

- 1 Morte, minha Senhora Dona Morte,
- 2 Tão bom que deve ser o teu abraço!
- 3 Lânguido e doce como um doce laço
- 4 E, como uma raiz, sereno e forte.
  
- 5 Não há mal que não sare ou não conforte
- 6 Tua mão que nos guia passo a passo,
- 7 Em ti, dentro de ti, no teu regaço
- 8 Não há triste destino nem má sorte.

---

(5) Ao falar, entre muitas outras coisas, da velhice e da morte em A Natureza da Psique (Petrópolis, Editora Vozes, 1984), C.G. JUNG conclui que "Do meio da vida em diante, só aquele que se dispõe a morrer conserva a vitalidade, porque na hora secreta do meio-dia da vida inverte-se a parábola e nasce a morte." (pp. 359-360; o primeiro grifo é nosso.)

(6) NOBRE, António - "Febre vermelha". Só. 4ª ed., Porto, Edição de Augusto Nobre, 1921, p. 76.

- 9 Dona Morte dos dedos de veludo,  
 10 Fecha-me os olhos que já viram tudo!  
 11 Prende-me as asas que voaram tanto!
- 12 Vim da Mourama, sou filha de rei,  
 13 Má fada me encantou e aqui fiquei  
 14 À tua espera... quebra-me o encanto!

(Sonetos Completos, p. 184)

O que nos causa a impressão de gritos que produzem ecos são certos recursos de sonoridade: muitas aliterações e, em alguns versos, palavras inteiras que se repetem uma ou até duas vezes. No verso 1, por exemplo, a palavra "Morte" faz, duas vezes, eco do título do poema; o mesmo fenômeno reiterativo ocorre nos versos 3, 5, 6 e 7:

- 1 Morte, minha Senhora Dona Morte,  
 3 Lânguido e doce como um doce laço  
 5 Não há mal que não sare ou não conforte  
 6 Tua mão que nos guia passo a passo,  
 7 Em ti, dentro de ti, no teu regaço

No verso 2, o efeito de eco fica por conta da nasalização em "tão" e "bom", e da aliteração em "ser" e "teu". Nos demais versos, sem exceção, há aliterações mais ou menos notáveis:

- 2 Tão bom que deve ser o teu abraço!  
 4 E, como uma raiz, sereno e forte.
- 6 Não há triste destino nem má sorte  
 9 Dona Morte dos de/dos de veludo,  
 10 Fecha-me os olhos que já viram tudo!  
 11 Prende-me as asas que voaram tanto!
- 12 Vim da Mourama, sou filha de rei,  
 13 Má fada me encantou e a/qui fiquei  
 14 À tua espera... quebra-me o encanto!

Ainda que a pronúncia considerada seja a do português de Portugal, as aliterações mantêm-se. Com tal frequência, elas sugerem uma série de ecos que fazem da conversa com

a "Morte" uma conversa gritada (eis a razão por que este soneto é dos que mais se destacam em Reliquiae).

Temos aqui, portanto, uma nova impostura com fins estratégicos: uma máscara que é marcada por olhos cansados ("olhos que já viram tudo") e que logra, muito mais que comover o leitor, aproximar a poetisa do panteão de todos os "velhos precoces", de todos os poetas que ousaram, como ela, conversar com a morte.

\* \* \*

Dissemos que no Livro de Mágoas também há poemas em que o arquétipo da Velhice se manifesta claramente. Isto indica que o arquétipo modulador de Reliquiae existia já, potencialmente, no livro de 1919. É exemplar, a este respeito, o seguinte soneto:

#### Pior velhice

- 1 Sou velha e triste. Nunca o alvorecer
- 2 Dum riso são andou na minha boca!
- 3 Gritando que me acudam, em voz rouca,
- 4 Eu, Náufraga da Vida, ando a morrer!
  
- 5 A Vida, que ao nascer enfeita e touca
- 6 D'alvas rosas a fronte da mulher,
- 7 Na minha fronte mística de louca
- 8 Martírios só pousou a emurcheçar!
  
- 9 E dizem que sou nova... A mocidade
- 10 Estará só, então, na nossa idade,
- 11 Ou está em nós e em nosso peito mora?!...
  
- 12 Tenho a pior velhice, a que é mais triste,
- 13 Aquela onde nem sequer existe
- 14 Lembrança de ter sido nova... outrora...

(Sonetos Completos, p. 39)

O poema contrapõe duas opiniões: o que a poetisa pensa a seu próprio respeito e o que dela pensam as outras

pessoas que vivem ao seu redor. Isto se dá através de pequenos motes qualificativos que ela irá glosando e que são marcados, no interior dos versos em que aparecem, por cesuras bem perceptíveis:

- 1 Sou velha e triste. (...)
- 4 Eu, Náufraga da Vida, (...)
- 9 E dizem que sou nova... (...)

O adjetivo "triste" tem a sua justificativa em "Nunca o alvorecer/Dum riso são andou na minha boca!", ao passo que "velha" se explica pelo "ando a morrer" (verso 4) e por certas características como a "voz rouca" (verso 3) e a morbidez sugerida pela ausência de um "riso são" (verso 2).

Já "Náufraga da Vida" é um designativo que será glosado ao longo de toda a 2ª quadra: a flor passiflorácea chamada martírio (ou flor-da-paixão) é a responsável pelo "naufrágio" da poetisa, pela "loucura" (verso 7) que a distingue de todas as outras mulheres e que faz dela uma marginalizada, uma excluída da "Vida". Também nesta estrofe a velhice fica sugerida pelo semantema "emurcheçar" (verso 8).

O terceiro dos motes a que nos referimos dá início a uma segunda parte do poema, constituída pelos tercetos. Aí será exposta e contestada a opinião alheia à da poetisa: o argumento com que tentam "desmascará-la" ("E dizem que sou nova...") é rebatido com o contra-argumento segundo o qual a moçidade é determinada antes pelo interior (pela vida psíquica) de cada indivíduo do que pelo seu aspecto exterior. Para terminar, o 2º terceto introduz uma hipérbole que tenta refutar definitivamente o argumento da idade real.

Mas, dentre todos os esforços da poetisa para impor a sua máscara de velha, o que mais chama a nossa atenção são mesmo os recursos de pontuação, sobretudo a frequência de vírgulas e de reticências que marcam, no interior da maioria dos versos, pausas significativas das quais podemos deduzir algo como uma falta de fôlego que se reflete no ritmo do poema:

- 1 Sou velha e triste. Nunca o alvorecer
- 3 Gritando que me acudam, em voz rouca,
- 4 Eu, Náufraga da Vida, ando a morrer!
- 5 A Vida, que ao nascer enfeita e touca
- 6 D'alvas rosas a fronte da mulher,

- 9 E dizem que sou nova... A mocidade  
 10 Estará só, então, na nossa idade,  
 12 Tenho a pior velhice, a que é mais triste,  
 14 Lembrança de ter sido nova... outrora...

Comovidos pela astenia, pela falta de fôlego que o excesso de pausas do soneto nos sugere, quase nos esquecemos de que, mais uma vez, estamos diante de uma máscara, de uma impostura. Quase nos esquecemos de que no Livro de Mágoas, tal como em Reliquiae, a intenção da poetisa é retomar uma vertente do decadentismo finissecular em que se destaca, no cenário português, o nome de António Nobre. Nessa sua retomada, nessa empenhada "conversação" com Anto e com outros poetas mortos, ela procura superar uma condição que lhe foi imposta — a ela e a outras escritoras talentosas, suas contemporâneas — pela elite letrada do seu tempo e que, no Diário do Último Ano, ficou pateticamente registrada: "— Está escrito que hei-de ser sempre a mesma eterna i solada... Por quê?"<sup>(7)</sup>

Baldados todos os seus esforços para romper o "isolamento", Florbela Espanca podia ainda levar às últimas conseqüências a sua ficção: com o suicídio ela realizaria, em si própria, a tragicidade dos arquétipos que conformaram as máscaras ostentadas pela sua personagem lírica. Esta seria a sua cartada decisiva em busca do reconhecimento literário — certamente, a cartada mais embaraçosa para os seus críticos e biógrafos porque, com a morte, ela se transforma em mito, personagem lendária tão atraente quanto aquela que habita a sua obra lírica. "A minha Alma é o túmulo profundo/Ônde dormem, sorrindo, os deuses mortos!". Foi destes versos do soneto "Panteísmo", de Charneca em Flor, que Natália Correia tirou a chave de ouro com que encerrou o prefácio ao Diário de Florbela: "Bela abre, na morte, a sua alma em que os deuses nela tumultados lhe pedem, sorrindo, que os acorde. Despertos, ela vê que são seus semelhantes. É a certeza do caminho para a casa da sua imortalidade."<sup>(8)</sup>

(7) ESPANCA, Florbela - Diário do Último Ano. 2<sup>a</sup> ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1982, p. 57.

(8) A citação está à p. 30 de CORREIA, Natália - "Prefácio". In: Diário do Último Ano, op. cit., pp. 9-30.

VIII — RECAPITULAÇÃO

"(...)

São assim ocios, rudes, os meus versos:  
Rimas perdidas, vendavais dispersos,  
Com que eu iludo os outros, com que minto!

(...)"

Florbela Espanca  
("Tortura". Sonetos Completos)

Florbela Espanca viveu e escreveu num tempo em que, em Portugal, muitas outras mulheres, atraídas e estimuladas pelos ideais do movimento feminista consolidado pela instauração da República, em 1910, desfrutavam do privilégio de se adentraram, de roldão, no mundo das letras. Virgínia Victorino, Ludovina Frias de Matos, Marta Mesquita da Câmara, Alice Ogando, Oliva Guerra, Fernanda de Castro, Maria de Carvalho e Laura Chaves são apenas alguns nomes de mulheres que compunham poemas (o soneto era a forma predileta de muitas delas) e que, sobretudo nas décadas de 1910 e 1920, obtiveram um notório êxito editorial. Algumas eram, é verdade, poetisas talentosas, mas muitas pecavam freqüentemente por uma afetação lírica que levou António Ferro a rotulá-las como "poetisas da colmeia, (...) cigarras do nosso lirismo inofensivo, de 'palcos e salas'...".<sup>(1)</sup> Ora, Florbela, ainda que superasse, em talento, qualquer uma das suas contemporâneas, sofreria necessariamente as conseqüências do nivelamento ao qual, a priori, os críticos literários — e mesmo os mais idôneos — procediam quando pensavam nas "poetisas da colmeia". O tipo de tratamento que, durante muito tempo, as inteligências portuguesas lhe dispensaram — a ela e, vale repetir, a outras boas escritoras, que certamente não o mereciam — é coerente com o fato de que os principais órgãos expressivos de movimentos literários das primeiras décadas do século XX em Portugal (revistas como A Águia, Orpheu e Presença, entre algumas outras) não congregam mulheres ao seu redor. À exceção de Violante de Cisneiros, episódico pseudônimo do poeta Armando Côrtes-Rodrigues, os nomes femininos raramente ecoavam nos espaços reservados à elite intelectual.

Tal contexto justifica os conceitos que utilizamos ao longo da nossa análise da poesia de Florbela. A partir da identificação de um movimento dialético que expressa, em diversos sonetos florbelianos, o conflito da quimera com a rea-

---

(1) FERRO, António - "Uma grande poetisa portuguesa". In: Diário de Notícias, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1931, p. 1.

lidade, adotamos a concepção fryeana do "patético" para caracterizar o indivíduo que se encontra "dividido por um conflito entre o mundo interior e o exterior, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecido por um consenso social". O phátos, tal como Northrop Frye o definiu, interessou-nos sobretudo porque a sua "idéia essencial (...) é a exclusão de um indivíduo, de nosso próprio nível, de um grupo social ao qual ele está buscando pertencer".<sup>(2)</sup> (Em Florbela, a expressão do phátos mais sintomática do contexto histórico-social a que acima nos referimos está no conflito do "Sonho que sou a Poetisa eleita" com o "Acordo do meu sonho... E não sou nada!...", no Livro de Mágoas.<sup>(3)</sup>) Mas interessou-nos também porque Frye o associa a outros conceitos muito convenientes à nossa interpretação da poesia em questão.

Num primeiro momento, o conceito de phátos associa-se ao de tragédia: phátos é, na verdade, a palavra usada pelo autor da Anatomia da Crítica para nos fazer entender o tipo de tragédia que ele chama de imitativa baixa ou doméstica e que é a que "apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que fala à nossa simpatia porque se situa em nosso plano de experiência".<sup>(4)</sup> Acresce que a personagem típica da tragédia doméstica é a que se designa pela palavra grega alazón, que significa "impostor, alguém que finge ou procura ser alguma coisa mais do que é".<sup>(5)</sup> Temos, portanto, a associação de três conceitos — o de phátos, o de tragédia doméstica e o de alazón — que nos permitem distinguir e compreender importantes aspectos da poesia de Florbela:<sup>(6)</sup> primeiro, a necessidade

(2) As citações encontram-se à p. 45 de FRYE, Northrop - "Crítica Histórica: Teoria dos Modos". Anatomia da Crítica, 9ª ed., São Paulo, Cultrix, 1979, trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos, pp. 35-72.

(3) Leia-se o soneto "Vaidade", à p. 22 dos Sonetos Completos, op. cit..

(4) FRYE, Northrop - "Crítica Histórica: Teoria dos Modos", op. cit., p. 44.

(5) Id., ibid., p. 45.

(6) Aplicar a noção de "tragédia" a uma obra lírica poderia ser um disparate se "tragédia" não fosse aqui uma concepção fryeana. Já explicamos que, para Frye, uma obra literária pode ser romanesca, trágica, cômica ou irônica de acordo com a

que a sua heroína lírica tem de chamar as atenções alheias , de dar nas vistas da elite intelectual que a subestima; segundo, o caráter trágico dos padrões míticos conformadores dessa poesia (ou, noutros termos, o caráter trágico das máscaras que a heroína veste para dar nas vistas e que trazem em si, sem exceção, a marca da solidão); terceiro, a impostura dessa heroína "mascarada", desse sujeito lírico dramático (teatral será, talvez, o termo mais adequado) que se empenha, a todo momento, em comover, seduzir, conquistar o seu leitor.

Estas considerações apontaram para um quarto conceito fryeano: o conceito de "arquétipo" no sentido de um "símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária".<sup>(7)</sup> Através dos arquétipos que explora — o da Princesa Encantada, o da Madre Enclausurada, o da Feiticeira Amorosa e o da Velhice —, a nossa poetisa tenta ligar-se à tradição literária, tenta manter um diálogo com os poetas mortos, com a literatura do passado. Esse empenho visa, em última análise, encontrar uma identidade literária aceitável, prontamente reconhecível no interior do grupo constituído pela elite letrada do seu tempo.

Deste modo, o tópico da busca de identidade evidenciou-se, em Florbela, sob dois aspectos: enquanto fenômeno literário ele representa o esforço da poetisa para obter o reconhecimento dos chamados homens de letras; enquanto fenômeno psíquico ele aponta para a desorientação de um ego fictício que não consegue integrar-se ao grupo social do qual deseja participar. Contextualizada, essa mesma busca de identidade passou a ser, mais que um tópico da literatura, uma questão de cunho evidentemente social: para Florbela e para as demais escritoras portuguesas suas contemporâneas era urgente buscar uma identidade num momento em que as mulheres, sobretudo as literatas, ainda eram discriminadas por preconceitos que levaram algumas a assinar os seus escritos com pseudônimos masculinos.

---

sua "estrutura" e o seu "estado de espírito", independentemente do gênero ao qual teoricamente pertença (vejam-se as pp. 162-163 de FRYE, Northrop - "Crítica Arquétipica: Teoria dos Mitos". Anatomia da Crítica, op. cit., pp. 131-235).

(7) A citação está à p. 101 de FRYE, Northrop - "Crítica Ética: Teoria dos Símbolos". Anatomia da Crítica, op. cit., pp. 73-129.

Em meio a estas reflexões pudemos compreender a ânsia de sedução em Florbela Espanca, a necessidade, transmitida à sua heroína lírica, de fazer sortilégios ao longo da trajetória estabelecida nos Sonetos Completos. Vimos finalmente que, como num sortilégio apoteótico, Florbela se tornou vítima da sua própria ficção, realizando em si mesma — através do suicídio — a tragicidade dos arquétipos que conformaram as máscaras ostentadas pela sua personagem lírica. Transformando-se assim em mito, ela deixou enfeitiçados e, algumas vezes, até confusos muitos dos seus críticos e biógrafos.

IX — BIBLIOGRAFIA

## 1 - DE FLORBELA ESPANCA

### 1.1 - Poesia

Charneca em Flor. 2<sup>a</sup> ed., Coimbra, Livraria Gonçalves, 1931.

Sonetos Completos. 7<sup>a</sup> ed., Coimbra, Livraria Gonçalves, 1946.

Sonetos. 3<sup>a</sup> ed., São Paulo, DIFEL, 1982.

### 1.2 - Contos

O Dominó Preto. Amadora, Livraria Bertrand, 1982.

As Máscaras do Destino. 4<sup>a</sup> ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1982.

### 1.3 - Cartas

"Cartas (1906-1922)". In: Obras Completas de Florbela Espanca, vol. V. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, organização de Rui Guedes.

"Cartas (1923-1930)". In: Obras Completas de Florbela Espanca, vol. VI, 1986.

"Carta da Herdade". In: Obras Completas de Florbela Espanca, vol. IV, 1985, pp. 115-119.

### 1.4 - Outros

Diário do Último Ano, seguido de um poema sem título . 2<sup>a</sup> ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1982.

## 2 - SOBRE FLORBELA ESPANCA

ABELHO, Azilael e AMARO, José Emídio - "Evocação lírica de Florbela". In: Cartas de Florbela Espanca. Lisboa, s. ed., s.d. (1951 ou 52), pp. 137-194.

AGUIAR, Maria Alice Pires Cardoso de - Eros e Thánatos, focos luminosos no discurso poético de Florbela Espanca. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 1978, inédita.

ALEGRIA, José Augusto - A Poetisa Florbela Espanca. O processo duma causa. Évora, Edição do Centro de Estudos "D. Manuel Mendes da Conceição Santos", 1956.

- ALEXANDRINA, Maria - "Da vida e poesia de Florbela Espanca (I). A tua voz na primavera. (O livro 'Tântalo' e a promessa do poeta Américo Durão.)" In: Ela - Donas de Casa, nº 285, ano 15. Lisboa, 1<sup>a</sup> quinzena de Maio de 1976, pp. 16-18.
- 
- \_\_\_\_\_ - "Da vida e poesia de Florbela Espanca (II). Irmã Sórora Saudade. ('Diálogo' entre Florbela e Américo Durão.)" In: Ela - Donas de Casa, nº 286, ano 15. Lisboa, 2<sup>a</sup> quinzena de Maio de 1976, pp. 27-29.
- 
- \_\_\_\_\_ - "Da vida e poesia de Florbela Espanca (III). Um protesto, uma apresentação, uma surpresa. (Encontro com o segundo marido de Florbela.)" In: Ela - Donas de Casa, nº 287, ano 15. Lisboa, 1<sup>a</sup> quinzena de Junho de 1976, pp. 61-63.
- 
- \_\_\_\_\_ - "Da vida e poesia de Florbela Espanca (IV). A primeira carta." In: Ela - Donas de Casa, nº 288, ano 15. Lisboa, 2<sup>a</sup> quinzena de Junho de 1976, pp. 70-72.
- ALMEIDA, Hortense de - "Florbela Espanca". In: Boletim do Gabinete Português de Leitura, nº 14. Porto Alegre, Gabinete Português de Leitura, 1969, pp. 15-29.
- AMARO, José Emídio - "Florbela Espanca e o Estado Novo". In: Notícias do Alentejo. Vila Viçosa, 13 de Setembro de 1936, p. 6.
- BATOQUE, António - "Florbela Espanca: algumas notas pessoais e familiares". In: O Eco. Pombal, 9 de Fevereiro de 1939, p. 8.
- BATTELLI, Guido - "O Alentejo na poesia de Florbela Espanca". In: A Cidade de Évora, nºs 25-26, ano VIII. Évora, Setembro-Dezembro de 1951, pp. 289-298.
- BERNARDINO, Teresa - "A crítica social em Florbela Espanca". In: Diário de Notícias. Lisboa, 26 de Outubro de 1982, p. 7.
- BESSA-LUÍS, Agustina - Florbela Espanca: a vida e a obra. Lisboa, Arcádia, 1979.
- 
- \_\_\_\_\_ - "Prefácio". In: As Máscaras do Destino. 4<sup>a</sup> ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1982, pp. 9-25.
- BORGES, Aurélia - Florbela Espanca e a sua Obra. Lisboa, Edições Expansão, 1946.
- BRAGA, Thomas J. - "Florbela Espanca: the limbs of a passion". In: Hispania, vol. 73, number 4. Los Angeles, University of Southern California, December 1990, pages 978-982.

- CENTENO, Yvette K. - "Prefácio". In: O Dominó Preto. Amadora, Livraria Bertrand, 1982, pp. 9-21.
- CORREIA, Natália - "Prefácio". In: Diário do Último Ano. 2<sup>a</sup> ed., Amadora, Livraria Bertrand, 1982, pp. 9-30.
- COSTA, Emília de Sousa - "Florbelas Espanca". In: Vida Mundial Ilustrada, nº 165, ano IV. Lisboa, 13 de Julho de 1944, p. 16.
- COSTA LEAO, António da - Poetas do Sul: Bernardo de Passos e Florbelas Espanca. Lisboa, Portugal, s.d..
- DAL FARRA, Maria Lúcia - "Florbelas: os sortilégios de um arquétipo". In: Estudos Portugueses e Africanos, nº 2. Campinas, UNICAMP/IEL, Novembro de 1983, pp. 53-66.
- \_\_\_\_\_ - "A condição feminina na obra de Florbelas Espanca". In: Estudos Portugueses e Africanos, nº 5. Campinas, UNICAMP/IEL, Janeiro a Junho de 1985, pp. 111-122.
- \_\_\_\_\_ - "O amor na poesia de Florbelas Espanca". In: O Estado de São Paulo, de 21 de Junho de 1986, pp. 10-11 do Suplemento Cultura.
- \_\_\_\_\_ - "Recensão crítica". In: Colóquio-Letras, nº 92. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Julho de 1986, pp. 87-90.
- \_\_\_\_\_ - "Recensão crítica". In: Colóquio-Letras, nº 99. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro-Outubro de 1987, pp. 109-113.
- \_\_\_\_\_ - "A primeira edição do manuscrito TROCANDO OLHARES". In: Cadernos de Teoria e Crítica Literária, nº 15 (Homenagem a Florbelas Espanca). Araraquara, UNESP/ILCSE, 1988, pp. 93-105.
- DAVID, Celestino - "O Romance de Florbelas Espanca". In: A Cidade de Évora, nºs 15/16 e 17/18, vol. VI. Évora, Comissão Municipal de Turismo, 1948-49, pp. 41-100 e 353-435.
- FERREIRA, José Gomes - "Encontro com Florbelas". A memória das palavras ou O gosto de falar de mim. 2<sup>a</sup> ed., Lisboa, Portugal, 1966, pp. 233-240.
- FERRO, António - "Uma grande poetisa portuguesa". In: Diário de Notícias. Lisboa, 28 de Fevereiro de 1931, p. 1.
- FREIRE, António - O Destino em Florbelas Espanca. Porto, Edições Salesianas, 1977.
- GALHOZ, Maria Aliete - "Sobre Florbelas Espanca". In: Colóquio-Artes, nº 37. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro de 1966, pp. 52-53.

- GUEDES, Rui - Fotobiografia de Florbela Espanca. Lisboa/Rio de Janeiro, Publicações Dom Quixote/Livraria Paisagem, 1985.
- \_\_\_\_\_ - "Acerca de Florbela", vol. VII de Obras Completas de Florbela Espanca. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.
- JARDIM, Aurora - "Florbela Espanca". In: Eva. Lisboa, Novembro de 1944, p. 42.
- LEITE, Maria de Lourdes Barreiros - A Poetisa Florbela Espanca. Dissertação para licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1945, inédita.
- LOPES, Norberto - "Florbela, escolar de Direito". In: Diário de Notícias. Lisboa, 14 de Novembro de 1981, pp. 2 e 9.
- LOPES, Silvina Rodrigues - "Recensão crítica". In: Colóquio-Letras, nº 92. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Julho de 1986, pp. 86-87.
- MACHADO, Alsácia Fontes - "Sobre Florbela". In: Pensamento, ano IX, nº 108, vol. VII. Porto, 15 de Dezembro de 1938, pp. 229-230.
- NEMÉSIO, Vitorino - "Florbela". Conhecimento de Poesia. Salvador, Livraria Progresso/Universidade da Bahia, 1958, pp. 227-232.
- NUNES, Maria Manuela Moreira - Florbela Espanca. Sarça ardente de fogos-fátuos. Dissertação para licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1959, inédita.
- OSAKABE, Haquira - "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". In: Estudos Portugueses e Africanos, nº 2. Campinas, UNICAMP/IEL, Novembro de 1983, pp. 67-77.
- RÉGIO, José - "Continua o triste folhetim de Florbela Espanca". In: Jornal de Notícias. Porto, 25 de Setembro de 1944, p. 1.
- \_\_\_\_\_ - "Estudo Crítico". In: Sonetos de Florbela Espanca. 3ª ed., São Paulo, DIFEL, 1982, pp. 9-31.
- ROCHA, André - "À procura de Florbela...". In: Jornal de Letras, Artes e Idéias, nº 23, ano I. Lisboa, de 5 a 18 de Janeiro de 1982, pp. 2-3.
- ROCHA, Clara - "Recensão crítica". In: Colóquio-Letras, nº 69. Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, Setembro de 1982, pp. 79-80.

- RODRIGUES, Lopes - "Nótulas Florbelianas". In: Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos, nº 3, Agosto de 1956, pp. 3-53.
- SANTOS, Victor - A paisagem alentejana em Florbela Espanca, Mário Beirão e Monsaraz. Lisboa, s. ed., 1936.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos - "No trilho de um sítio incerto". In: Obras Completas de Florbela Espanca (Org. Rui Guedes), vol. I. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, pp. III-XXVII.
- 
- "De rastros, com asas (evolução neo-romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca)". In: Obras Completas de Florbela Espanca, vol. II. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, pp. III-XLIII.
- 
- "A águia e o milhafre (derrota passional e malogro do Eu absoluto na prosa literária de Florbela Espanca: dos contos ao diário)". In: Obras Completas de Florbela Espanca, vol. III. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, pp. III-XXXV.
- SENA, Jorge de - Florbela Espanca ou A expressão do feminino na poesia portuguesa. Porto, Biblioteca Fenianos, 1947. (Conferência lida na sessão de homenagem do Clube Fenianos Portuenses, na noite de 28 de Janeiro de 1946.)
- SILVA, Maria de Fátima Passos da - Florbela Espanca. Do sonho à morte. Dissertação para licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1966, inédita.
- SILVA, Zina Bellodi da - Florbela Espanca: Discurso do Outro e Imagem de Si. Tese de Livre-Docência, Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação da UNESP, campus de Araraquara, 1987, inédita.
- SIMDES, João Gaspar - "O caso poético de Florbela Espanca". In: Diário de Notícias. Lisboa, 1 de Setembro de 1985, Suplemento Cultura.
- SOMBRIÓ, Carlos - Florbela Espanca. Lisboa, Edições Homo, 1948.
- SUSSEKIND, Flora - "Fotografia como sedução". In: Isto é, nº 472, de 8 de Janeiro de 1986, pp. 38-39.
- VILAR, Amélia - O Drama de Florbela Espanca. Porto, Costa Carregal, 1947.

## 3 - SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL-CULTURAL PORTUGUÊS

- FERREIRA, Cândida Florinda - "A mulher portuguesa contemporânea". In: Modas & Bordados. Lisboa, Sociedade Nacional de Tipografia, 1935, pp. 9-48.
- GODINHO, Alexandra Kolontai "et alii" - "Alguns aspectos da produção cultural feminina - 1908/1912". In: Boletim da Comissão da Condição Feminina, nºs 1, 2/3 e 4, ano IX. Lisboa, Comissão da Condição Feminina, 1983, pp. 21-31, 21-38 e 14-43 respectivamente.
- GUIMARÃES, Elina - Mulheres portuguesas ontem e hoje. Lisboa, Comissão da Condição Feminina, 1979.
- LAMAS, Maria - "A mulher em Portugal". A mulher no mundo II. Rio de Janeiro/Lisboa, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952, pp. 629-632.
- LOPES, Teresa Rita - "O Regionalismo do Sexo na Literatura Portuguesa". In: Boletim da Comissão da Condição Feminina, nºs 1/2, ano X. Lisboa, Comissão da Condição Feminina, Janeiro/Junho de 1984, pp. 110-120.
- MARQUES, A.H. de Oliveira - "A primeira República". História de Portugal (Desde os tempos mais antigos até ao governo do Sr. Marcelo Caetano), vol. II, cap. 12. Lisboa, Palas Editora, s.d., pp. 183-288.
- SANTOS, Luísa Esmeralda Sarreira - "O Primeiro Congresso Feminista em Portugal". In: Boletim da Comissão da Condição Feminina, nº 2, ano VIII. Lisboa, Comissão da Condição Feminina, Abril/Junho de 1982, pp. 26-38.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos - "Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)". In: Análise Social, vol. XIX, nºs 77/78/79. Lisboa, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica/Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, pp. 845-873.
- TAVARES DA SILVA, Maria Regina - Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX. Lisboa, Edição da Comissão da Condição Feminina, 1982.

## 4 - DE ALGUMAS ESCRITORAS CONTEMPORÂNEAS A FLORBELA ESPANCA

- CASTRO, Fernanda de - Trinta e Nove Poemas. Lisboa, Edições Ocidente, 1942.

- CASTRO, Fernanda de - Exílio (poemas). Lisboa, Livraria Bertrand, 1952.
- \_\_\_\_\_ - Asa no Espaço. Lisboa, Edições Ática, 1955.
- LISBOA, Irene - Um dia e outro dia. (Poemas assinados com o pseudônimo de João Falco.) Lisboa, Seara Nova, 1936.
- MATOS, Ludovina Frias de - Sombras e clarões. Sonetos. Porto, Livraria Civilização, 1940.
- OGANDO, Alice - Rumo (sonetos). Porto, Livraria Civilização, 1936.
- VICTORINO, Virgínia - Namorados (sonetos). 10<sup>a</sup> ed., Lisboa, s. ed., 1925.
- \_\_\_\_\_ - Renúncia (sonetos). 2<sup>a</sup> ed., Lisboa, s. ed., 1926.
- \_\_\_\_\_ - Apaixonadamente (poesia). 6<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Edições Dois Mundos, 1945.

##### 5 - SOBRE CRÍTICA LITERÁRIA E TEORIA DA POESIA

- CAMPOS, Agostinho de - Estudos sobre o Soneto (Separata de Cursos e Conferências da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol. IV, 1936).
- CÂNDIDO, Antônio - Na sala de aula. Caderno de análise literária. São Paulo, Ática, 1985.
- COHEN, Jean - Estrutura da Linguagem Poética. 2<sup>a</sup> ed., São Paulo, Cultrix, 1978, trad. de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand.
- ELIOT, T.S.- Ensaio de Doutrina Crítica. Lisboa, Guimarães Editores, 1962, trad. de Fernando de Mello Moser, prefácio, seleção e notas de J. Monteiro-Grillo.
- FRYE, Northrop - Anatomia da Crítica. 9<sup>a</sup> ed., São Paulo, Cultrix, 1979, trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos.
- KAYSER, Wolfgang - "Conceitos fundamentais da análise literária". Análise e Interpretação da Obra Literária. 6<sup>a</sup> edição portuguesa totalmente revista pela 16<sup>a</sup> alemã por Paulo Quintela. Coimbra, Arménio Amado Editor, 1976, pp. 47-195.
- LEITE, Dante Moreira - Psicologia e Literatura. São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1965.

- MUKAROVSKY, Jan - "A personalidade do artista". Escritos sobre estética e semiótica da arte. Lisboa, Editorial Estampa, 1981, trad. de Manuel Ruas, pp. 273-290.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e - "Lírica, Narrativa e Drama". Teoria da Literatura. Coimbra, Livraria Almedina, 1973, pp. 231-251.
- STAIGER, Emil - "Estilo Lírico: A Recordação". Conceitos Fundamentais da Poética. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, trad. de Celeste Aída Galeão, pp. 19-75.
- WELLEK, René e WARREN, Austin - "Literatura e Psicologia". Teoria da Literatura. 4<sup>a</sup> ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, s.d., trad. de José Palla e Carmo, pp. 95-111.
- WILSON, Edmund - O Castelo de Axel (Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930). São Paulo, Cultrix, 1985, trad. de José Paulo Paes.
- WIMSATT JR., William K. e BROOKS, Cleanth - "Mito e Arquétipo". Crítica Literária: Breve História. 2<sup>a</sup> ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, trad. de Yvette K. Centeno, pp. 829-853.

## 6 - DE C.G. JUNG E DE PSICÓLOGOS JUNGUIANOS

- HARDING, M. Esther - Os mistérios da mulher. São Paulo, Edições Paulinas, 1985, trad. de Maria Elci Sbaccacherche Barbosa e Vilma Hissako Tanaka.
- JUNG, C.G.- "La mujer en Europa". Realidad del alma. 4<sup>a</sup> ed, Buenos Aires, Editorial Losada, 1940, pp. 151-171.
- JUNG, C.G. "et alii" - O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964, trad. de Maria Lúcia Pinho.
- JUNG, C.G.- Fundamentos de Psicologia Analítica. Petrópolis, Vozes, 1983.
- \_\_\_\_\_ - Psicologia do Inconsciente. Petrópolis, Vozes, 1983, trad. de Maria Luiza Appy.
- \_\_\_\_\_ - O Eu e o Inconsciente. 2<sup>a</sup> ed., Petrópolis, Vozes, 1982, trad. de Dora Ferreira da Silva.
- \_\_\_\_\_ - A Natureza da Psique. Petrópolis, Vozes, 1984.
- \_\_\_\_\_ - O Espírito na Arte e na Ciência. Petrópolis, Vozes, 1985, trad. de Maria de Moraes Barros.
- SEABRA, Zelita e MUSKAT, Malvina - Identidade Feminina. 2<sup>a</sup> ed., Petrópolis, Vozes, 1985.
- VON FRANZ, Marie-Louise - O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fada. São Paulo, Cultrix, 1985.

## 7 - OUTRAS OBRAS

- GUIMARAES, Ruth - Dicionário da Mitologia Grega. São Paulo, Cultrix, 1983.
- NOBRE, António - Só. 4<sup>a</sup> ed., Porto, Edição de Augusto Nobre, 1921.
- PASCOAIS, Teixeira de - "Renascença". In: A Águia, vol. I, 2<sup>a</sup> série, nº 1. Porto, Janeiro de 1912, pp. 1-3.
- SPALDING, Tassilo Orpheu - Dicionário da Mitologia Latina. São Paulo, Cultrix, 1982.