

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG

CLÊUMA DE CARVALHO MAGALHÃES

Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva

RIO GRANDE - RS

2018

CLÊUMA DE CARVALHO MAGALHÃES

Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva

Tese apresentada à Universidade Federal do Rio Grande como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de Doutor em História da Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Raquel Rolando Sousa

RIO GRANDE - RS

2018

Ficha catalográfica

M188d Magalhães, Clêuma de Carvalho.
 Diálogos com a obra de Florbela Espanca : a recepção produtiva
 / Clêuma de Carvalho Magalhães. – 2018.
 249 f.

 Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande –
 FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS,
 2018.

 Orientadora: Dra. Raquel Rolando Sousa.

 1. Florbela Espanca 2. Helder Macedo 3. Adília Lopes 4. Hélia
 Correia 5. Estética da recepção I. Sousa, Raquel Rolando II. Título.

CDU 82-1.09

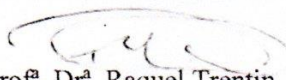
Clêuma de Carvalho Magalhães

“Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva”

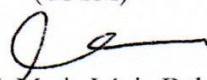
Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



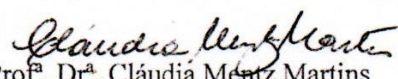
Prof.ª Dr.ª Raquel Rolando Souza
(FURG) – Orientadora



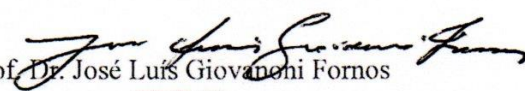
Prof.ª Dr.ª Raquel Trentin
(UFSM)



Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Dal Farra
(UFS)



Prof.ª Dr.ª Cláudia Mentz Martins
(FURG)



Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos
(FURG)

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Maria Lúcia Dal Farra, musa inspiradora deste trabalho, a quem devo grande parte de minha formação como pesquisadora.

À professora doutora Raquel Rolando Sousa, minha orientadora, pela interlocução atenta e segura que me ajudou a encontrar o caminho mais claro e objetivo para a elaboração desta tese.

À professora doutora Michelle Nascimento, que me incentivou e acolheu como só uma grande amiga é capaz de fazer.

Aos amigos do grupo de pesquisa no CNPq, *Figurações do feminino*: Florbela Espanca *et alii*, pelo constante apoio e partilha de informações.

À FURG e todos os professores com quem tive o prazer e privilégio de ter aulas que foram fundamentais para meu crescimento acadêmico.

Aos colegas de turma na FURG, em especial Patrícia Ramos, Marcelo França, Carolina Kersting, Juliana da Silva e Cecília Borba, cuja amizade foi fundamental para suportar as adversidades nesta etapa de minha vida.

A minha família, meu refúgio e fortaleza, e a meu esposo em particular.

Aos amigos e interlocutores sobre questões literárias.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí, por permitir o meu afastamento para a realização dos estudos.

São assim ocos, rudes, os meus versos:
Rimas perdidas, vendavais dispersos,
Com que eu iludo os outros, com que minto!
("Tortura" (ESPANCA, 1999, p. 135))

RESUMO

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho. *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva*. 2018. 249 f. Tese (Doutorado em História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande – RS, 2018.

Esta tese procura reconstituir a história da recepção e do efeito da obra de Florbela Espanca, focalizando especialmente sua *recepção produtiva*. Essa vertente dos estudos de recepção refere-se à experiência de leitura que resulta numa nova produção artística. Propomo-nos, pois, a abordar a leitura dos textos de Florbela Espanca por parte de outros escritores, analisando o diálogo que a obra de tais escritores mantém com a produção literária da poetisa. Dirigimos nossa atenção especialmente a três obras da atualidade: *Natália* (2009), romance de Helder Macedo; *Florbela* (1991), texto teatral de Hélia Correia; e os livros de poesia de Adília Lopes: *Clube da poetisa morta* (1997) e *Florbela Espanca espanca* (1999), cujo diálogo com a poetisa alentejana revela o potencial artístico da escrita florbeliana e sua importância na literatura contemporânea. A comunicação estabelecida entre os textos em questão e a obra de Florbela Espanca é aqui examinada sob a perspectiva da Estética da Recepção, com base nas teorias de Hans Robert Jauss (1994), Wolfgang Iser (1979, 1996, 1999) e Hannelore Link (1980).

Palavras-chave: Florbela Espanca. Helder Macedo. Adília Lopes. Hélia Correia. Estética da Recepção.

ABSTRACT

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho. *Dialogues with the writings of Florbela Espanca: the productive reception*. 2018. 249 f. Tese (Doutorado em História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande – RS, 2018.

This thesis intends to reassemble the history of the reception and effect of Florbela Espanca's work, its *productive reception* mostly. This aspect of the reception studies refers to the reading experience that results in a new artistic production. We propose to approach the reading of the texts of Florbela Espanca by other writers, analyzing the dialogue that the work of such writers maintains with the literary production of the poetess. We concentrated our attention especially to three works of the present time: *Natália* (2009), novel by Helder Macedo; *Florbela* (1991), the theatrical text of Hélia Correia; and the poetry books of Adília Lopes: *The Dead Poet's Club* (1997) and *Florbela Espanca Spanca* (1999), whose dialogue with the Alentejo poetess reveals the artistic potential of the Florbelian writer and its importance in contemporary literature. The communication established between texts in evidence and the work of Florbela Espanca is examined here from the perspective of the Aesthetics of Reception, according to the theories of Hans Robert Jauss (1994), Wolfgang Iser (1996, 1999) and Hannelore Link (1980).

Key-words: Florbela Espanca. Helder Macedo. Adília Lopes. Hélia Correia. Aesthetics of Reception.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 A OBRA DE FLORBELA ESPANCA NA PERSPECTIVA DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	17
1.1 Estética da Recepção: o enfoque sobre o leitor	17
1.1.1 Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção	18
1.1.2 Wolfgang Iser e a Teoria do Efeito.....	24
1.1.3 Hannelore Link e a Recepção Produtiva.....	30
1.2 A trajetória histórica da obra de Florbela Espanca.....	35
1.2.1 A recepção crítica da obra de Florbela Espanca	36
1.2.1.1 A associação entre a vida e a obra da poetisa	44
1.2.1.2 Novos olhares sobre a obra de Florbela Espanca.....	50
1.2.2 A recepção produtiva da obra de Florbela Espanca.....	56
2 HELDER MACEDO: LEITOR DE FLORBELA ESPANCA	69
2.1 Algumas palavras sobre Helder Macedo e sua obra	69
2.2 Um breve relato da história de Natália.....	73
2.3 Natália e Florbela: a escrita do autodesconhecimento	77
2.3.1 O <i>Diário do último ano</i>	77
2.3.2 O diário/romance de Natália	81
2.3.3 Florbela: a crise de identidade do sujeito lírico	84
2.3.4 Natália: as múltiplas personas.....	92
2.4 Reflexos narcísicos em <i>Natália</i> e na obra de Florbela.....	97
2.5 Natália e Florbela: a importância da imagem materna.....	108
3 ADÍLIA LOPES: O DIÁLOGO COM A POESIA DE FLORBELA ESPANCA	115
3.1 A poética de Adília Lopes.....	115
3.2 Uma leitura de (des)construção da obra de Florbela.....	118
3.2.1 <i>Clube da poetisa morta</i> : uma alusão silenciosa à autora de <i>Charneca em flor</i>	119
3.2.2 <i>Florbela Espanca espanca</i> : a quebra de expectativa de um diálogo intertextual....	128
3.3 A questão do feminino nas obras de Adília Lopes e Florbela Espanca	137
3.3.1 Florbela e as escritoras da primeira metade do século XX.....	137
3.3.2 Adília Lopes e as <i>Novas Cartas Portuguesas</i> : de Mariana às Marias	145
3.3.3 Florbela: a expressão do desejo feminino.....	153
3.3.4 Adília Lopes: “Poetisa-fêmea”	157
3.4 Narcisismo, autobiografia e autoficção nos escritos de Florbela e Adília Lopes	165

4	HÉLIA CORREIA E FLORBELA ESPANCA: O TEATRO E A POESIA.....	180
4.1	O percurso literário de Hélia Correia	182
4.2	<i>Florbela</i> : uma metáfora da leitura da vida e da obra de Florbela Espanca.....	185
4.3	A teatralidade em Florbela Espanca.....	197
4.3.1	As múltiplas faces do sujeito feminino na obra de Florbela	198
4.4	Teatralidade e narcisismo: traços de uma angustiante busca de identidade da personagem Bela.....	209
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	223
	REFERÊNCIAS	229

INTRODUÇÃO

Nesta tese procuramos traçar uma história da “recepção” e do “efeito”¹ da obra da poetisa portuguesa Florbela Espanca, com especial atenção à “recepção produtiva”. Essa vertente dos estudos de recepção diz respeito aos textos que dialogam com determinada obra, mantendo com ela uma relação intertextual. Propomo-nos a realizar, pois, uma análise dos elementos dialógicos entre a produção florbeliana e algumas obras da atualidade. São elas: *Natália* (2010)², romance de Helder Macedo; *Florbela* (1991), texto teatral de Hélia Correia; e os livros de poesia de Adília Lopes: *Clube da poetisa morta* (1997) e *Florbela Espanca espanca*³ (1999). Para o desenvolvimento da pesquisa, tomamos como base teórica a Estética da Recepção, especialmente as ideias formuladas pelos estudiosos Hans Robert Jauss (1994); Wolfgang Iser (1979, 1996, 1999) e Hannelore Link (1980).

Inicialmente, gostaríamos de justificar a escolha de Florbela como sujeito central deste trabalho, bem como a eleição de Helder Macedo, Adília Lopes e Hélia Correia como objetos de um estudo comparativo relativamente à obra florbeliana, sobretudo porque, à primeira vista, são escritores que possuem estilos literários muito distintos uns dos outros. Queremos, pois, em primeiro lugar, explicar um pouco do percurso até a produção de uma tese dedicada à análise de suas obras.

O encontro com Florbela foi impactante. Ocorreu a partir de um convite para dar aulas de literatura portuguesa na Universidade Estadual do Piauí, em 2003. Em meio aos escritores do Modernismo, ela encontrava-se incomodamente situada no Interregno⁴ (intervalo entre o Orfismo e o Presencismo). Apesar de notarmos em sua poética certa relação com a angústia existencial de Mário de Sá-Carneiro, o que nos permitia discordar da opinião de autores que afirmavam não haver qualquer aproximação da poetisa com o movimento literário do qual fora contemporânea, a questão que mais chamou nossa atenção nos versos de Florbela foi a presença de um ser feminino que destoava do modelo historicamente imposto pelo poder patriarcal.

O interesse pela obra da poetisa portuguesa cresceu. Tendo lido toda a sua produção, inclusive o *Diário do último ano*, surpreendia-nos o fato do aspecto estético-literário dos seus textos ser apenas brevemente abordado em muitos estudos críticos, os quais insistiam em

¹ As palavras ou pequenas expressões colocadas entre aspas, presentes ao longo do texto, estão assim destacadas por pertencerem ao domínio da Estética da Recepção ou de teorias afins.

² A primeira edição do romance *Natália* é de 2009.

³ Título posteriormente alterado para *Versos verdes*.

⁴ Classificação utilizada, por exemplo, por Massaud Moisés (2001, p. 252) em *A literatura portuguesa*, na qual inclui Florbela e Aquilino Ribeiro.

análises guiadas pelo biografismo tradicional. Surgia, assim, o interesse pela recepção dos escritos de Florbela. Durante o mestrado, dedicamo-nos a reconstituir a trajetória histórica da obra da escritora, recuperando algumas leituras da sua poesia registradas pela crítica em diferentes momentos, procurando compreender e expor a diversidade de interpretações e recepções dessa poesia ao longo do tempo. O resultado desse trabalho de investigação pode ser conhecido no livro *A obra de Florbela Espanca na perspectiva da estética da recepção*, o qual publicamos em 2010.

Demos prosseguimento ao estudo da obra de Florbela atuando no grupo de pesquisa *Figurações do feminino: Florbela Espanca et alii* no CNPq, sob a orientação da professora doutora Maria Lúcia Dal Farra. Paralelamente, nosso interesse literário dirigia-se também aos textos de autores contemporâneos e que produzem gêneros diversos: romance, drama, poesia. Assim, conhecemos a obra de Helder Macedo, Hélia Correia e Adília Lopes. Se a relação destas duas escritoras com a poetisa alentejana foi de imediato sugerida pelos títulos de suas obras – a peça teatral *Florbela* e o livro de poesias *Florbela Espanca espanca* – a descoberta do diálogo de Helder Macedo, em seu romance *Natália*, com a autora do *Diário do último ano*, deu-se a partir da leitura do artigo “No desfiladeiro de incertezas: *Natália*, de Helder Macedo”, escrito por Maria Lúcia Dal Farra (2010).

O desejo de investigar a “recepção produtiva” da obra de Florbela teve sua gênese ainda em dezembro de 2011, durante a participação no Colóquio Internacional em Homenagem a Florbela Espanca: *Florbela Espanca. O espólio de um mito*. Nesse evento, participamos de uma mesa-redonda integrada pelos membros do grupo de pesquisa do CNPq, coordenado por Maria Lúcia Dal Farra, e apresentamos o artigo “O diálogo entre a obra de Florbela Espanca e o leitor”⁵. Tivemos a oportunidade de manter contato com diversos pesquisadores da escrita da poetisa, dentre eles, José Carlos Seabra Pereira, Nuno Júdice e António Cândido Franco. Este, autor do drama *A primeira morte de Florbela Espanca*. O evento contou ainda com o pré-lançamento do filme *Florbela*⁶, dirigido por Vicente Alves do Ó. Tornou-se evidente para nós o vivo interesse pela obra da poetisa alentejana e sua capacidade de manter-se em contínuo diálogo com o leitor, o que nos permitiu reconhecer não só a existência de estudos que revelam uma nova perspectiva crítica em relação à poética florbeliana⁷, como um importante fenômeno envolvendo Florbela: o da “recepção produtiva”.

⁵ Publicado no número 21 – 2012 (número especial) da *Callipole* – Revista de Cultura.

⁶ Livrentemente inspirado na vida da escritora, como é anunciado no cartaz do filme.

⁷ Discutimos essa questão no artigo “Novos olhares sobre a obra de Florbela Espanca”, que apresentamos na 7ª Internacional Conferenc from the series Iberian and Slavonic Cultures in Contact and Comparison “*Interfaces within Gender Studies*”, realizado na Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, em 2013. O texto pode ser

Seus textos (e, inevitavelmente, sua vida) passam a ser motivo literário, a estarem associados ao surgimento de diversos trabalhos artísticos.

A decisão de estudar a relação dialógica entre a produção de Florbela e as demais obras que constituem o *corpus* deste trabalho foi estimulada pelas reflexões que nos assaltaram durante a elaboração do texto a ser apresentado na mesa-redonda dedicada ao tópico *Florbela Espanca, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska et. Al.: Interfaces within Gender Studies: Overview and Perspectives*, durante a 7ª Internacional Conferenc from the series Iberian and Slavonic Cultures in Contact and Comparison “*Interfaces within Gender Studies*”, na Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, em 2013. O texto em questão, intitulado “A recepção produtiva da obra de Florbela Espanca”⁸, deu origem ao projeto de doutorado, cujo resultado é apresentado nesta tese.

Dedicarmo-nos à pesquisa da obra de Florbela, que por si só já nos convida a enveredar por diversos e complexos caminhos, não é tarefa das mais fáceis. Acrescentar ainda três grandes escritores, cujas obras apresentam-se em gêneros diferentes (romance, drama e poesia), certamente é um trabalho ousado. Contudo, a abordagem da produção literária dos autores em questão é relevante uma vez que nosso objetivo é apresentar um panorama da “recepção produtiva” da poetisa alentejana, documentando e analisando como a leitura da escrita literária de Florbela pode ter motivado e estimulado os autores na criação de seus próprios trabalhos. Obviamente, seria tarefa demasiadamente árdua arrolar todas as possíveis relações intertextuais com a produção de Florbela e correríamos também o risco de sermos muito superficiais na análise de um número excessivo de obras. Mas entendemos que é necessário construir uma amostra significativa de textos pertencentes a gêneros diferentes, dotados de qualidade estético-literária, além de escritos por autores com estilos literários bem particulares. Razão pela qual elegemos as quatro obras já apresentadas, que julgamos ter uma importância significativa concernente à temática abordada nesta pesquisa.

Em *Natália* (2010), a presença de Florbela faz-se notar já numa epígrafe que reproduz o soneto da poetisa intitulado “À Morte”, o qual adquire especial relevância ao longo da narrativa. Além da referência explícita aos versos da escritora portuguesa, diversos outros detalhes do romance de Helder Macedo evidenciam o diálogo com a obra florbeliana. Aproxima-os, por exemplo, a questão da busca de identidade. Helder Macedo constrói uma

consultado na revista *Odisseia* (Rio Grande do Norte, n. 12, 2014. p. 01-13). Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/viewFile/10278/7255>>.

⁸ O trabalho apresentado no evento trazia como texto teatral o drama *A primeira morte de Florbela Espanca* (1999) de António Cândido Franco, e não a peça *Florbela*, de autoria de Hélia Correia, que integra a presente tese.

narrativa diarística em que a protagonista, Natália, encontra-se totalmente envolvida num processo de autodesconhecimento. A obra de Florbela (seus poemas, seus contos e até mesmo seu *Diário*) também revela um ser dominado por uma perturbação interior, por uma crise de identidade que o arrasta pelo caminho caótico e dispersivo do autodesconhecimento. O conflito do sujeito poético de Florbela (1999) é evidente em versos como “Eu sou a que no mundo anda perdida,” (“Eu...”, p. 133); “A que não se encontra!...” (“Mais alto”, p. 240); “Queria tanto saber porque sou eu.” (“Quem sabe?...”, p. 247).

Adília Lopes realiza um diálogo perturbadoramente diferente com a obra de Florbela, um complexo diálogo de “desconstrução”, marcado por uma força e dureza chocantes. A impressão que temos é que Adília Lopes coloca-se numa relação de confronto com Florbela. Uma relação que nos permite reconhecer alguns pontos de contato, mas aponta igualmente para um distanciamento ou mesmo uma subversão consciente e determinada tanto da forma como da temática. A ligação entre as duas escritoras dá-se especialmente pela abordagem da questão do feminino. Cada uma à sua maneira, e Adília Lopes a distorcer e, por vezes, negar a voz de Florbela, elas constroem uma imagem feminina que foge aos padrões impostos pela sociedade portuguesa. O primeiro poema de *Florbela Espanca espanca* (1999) deixa clara essa ligação. Adília Lopes toma, dos versos de Florbela (1999, p. 232): “Eu quero amar, amar perdidamente!/ Amar só por amar: aqui... além.../ Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente.../Amar! Amar! E não amar ninguém!”, como bem observa Maria Lúcia Dal Farra (2008, p. 238), “apenas a tonalidade maior para proclamar a declaração de cio que testa as conquistas e os limites da revolução, revolução que se faz, segundo tais versos, no banheiro da casa, da escola e do trabalho.” Adília Lopes (2014, p. 374) declara: “Eu quero foder, foder/ Achadamente/ Se esta revolução/ Não me deixa/ Foder até morrer/ É por que/ Não é revolução/ [...]”.

O texto de Hélia Correia apresenta-nos uma Florbela habitada por múltiplos “eus”, diversos personagens; capaz de assumir uma série de máscaras profundamente marcadas pela ambiguidade; uma Florbela que atua como atriz de si própria. A peça *Florbela* (1991) explora aspectos marcantes da vida e da obra da poetisa: a sua teatralidade, o narcisismo e o donjuanismo, traços da sua angustiante busca de identidade; bem como a relação com os leitores, revelada por meio da personagem Guia, que divide o palco com Bela (estas as únicas personagens da peça) e funciona como um *alter ego* da dramaturga. Guia dirige-se a Bela incorporando “a voz dos detratores da poesia florbeliana”. O palco onde interagem as duas personagens, destaca Rodrigues (2007, p. 61):

funciona assim como uma espécie de justiça dramática de pendor avaliativo ou judicativo que, apesar de tardia em relação à vida da personagem retratada, assume quase a feição de um tribunal literário, onde os espectadores finalmente ditarão o julgamento de Bela, tal como os leitores de *Florbela Espanca* continuam a ditá-lo a cada leitura que empreendem, no mais íntimo palco do texto.

Uma leitura atenta dos livros *Natália* (2010), *Florbela* (1991), *Clube da poetisa morta* (1997) e *Florbela Espanca espanca* (1999) permite-nos verificar um traço comum entre esses textos e que também se mostra uma conexão temática relevante com a obra de Florbela: o narcisismo. Nos livros em questão, de modo semelhante ao que observamos na escrita de Florbela, o narcisismo configura-se como um procedimento estético que evidencia a problemática da crise de identidade.

A análise do diálogo intertextual que Helder Macedo, Adília Lopes e Hélia Correia estabelecem com Florbela, resulta numa espécie de “mosaico infinito”⁹, cujas peças permitem outras formas de encaixe, dando origem a novas composições, a imagens diversas. Desse modo, cada peça abre a possibilidade de constituição de um novo mosaico, num movimento que pode seguir ininterruptamente. Isso decorre da complexidade que naturalmente caracteriza um trabalho dessa envergadura, como também da riqueza literária que cada uma das obras apresenta. Este estudo constitui-se, portanto, como uma via de interpretação, uma tentativa de propor uma “ordem” à multiplicidade de conexões possíveis envolvendo as obras em questão, sem pretensão de ser esta a ordem única ou incontestável.

A tese está estruturada em quatro capítulos, além da Introdução e das Considerações finais. No primeiro – nomeado “A obra de Florbela Espanca sob a perspectiva da Estética da Recepção” – retomamos o título da nossa dissertação de mestrado exatamente por apresentarmos uma síntese desse primeiro estudo, agora enriquecida por novas pesquisas. Na parte inicial do capítulo (“Estética da Recepção: o enfoque sobre o leitor”), realizamos uma breve abordagem da fundamentação teórica deste trabalho. Sem a pretensão de efetuar uma exposição exaustiva, o que extrapolaria os contornos desta tese, detemo-nos na explanação dos conceitos fundamentais que compõem a Estética da Recepção, apresentados por estudiosos como Hans Robert Jauss (1994), Wolfgang Iser (1979, 1996, 1999) e Hannelore Link (1980).

Hans Robert Jauss (1994) expõe, por exemplo, conceitos como o de “horizonte de expectativas” e de “distância estética”, que auxiliam nossas análises da relação entre a obra de Florbela e seus leitores em determinados momentos históricos. De Wolfgang Iser (1979,

⁹ A expressão é empregada por Sherry Morgana Justino de Almeida (2013, p. 12) em sua tese intitulada *Do drama estático de Fernando Pessoa à prosa do êxtase de Hilda Hilst: Uma escritura teatral*.

1996, 1999) adotamos especialmente a noção sobre os “lugares vazios” do texto literário para refletir sobre a leitura da obra de Florbela e a diversidade de interpretações que ela suscita. Relativamente a Hannelore Link (1980), tomamos de empréstimo as noções sobre as três categorias de recepção de uma obra literária: “recepção passiva”, “recepção reprodutiva” e “recepção produtiva”. Munidos desse alicerce teórico, examinamos a recepção que os leitores dirigem à obra de Florbela e o efeito que esta desencadeia sobre os leitores, particularmente aqueles que se fazem também autores, produzindo seus textos a partir de um diálogo com a escrita florbeliana.

Na sequência do capítulo um, apresentamos “A trajetória histórica da obra de Florbela Espanca”, que condensa informações sobre a “recepção” e o “efeito” da obra da escritora ao longo do tempo. De início, esboçamos um breve panorama da recepção crítica da produção florbeliana, acompanhado de uma análise sobre os principais fatores que interferem nesse processo, com destaque para a indiscriminada associação entre a vida e a obra da poetisa. Procuramos também abordar os novos olhares sobre os escritos de Florbela, os quais revelam a riqueza do seu horizonte literário. Ainda na segunda parte do capítulo, já introduzimos algumas considerações a respeito da “recepção produtiva” com relação à escritora, que envolve os textos literários (ou outros trabalhos artísticos) construídos em diálogo com Florbela. Detemo-nos especialmente na análise dos poemas da Geração de 50 que elege a poetisa alentejana como um de seus “poetas de culto”, dedicando-lhe o volume *Poemas para Florbela*.

Nos capítulos seguintes, privilegiamos o estudo do diálogo intertextual dos três escritores contemporâneos com a produção literária de Florbela: Helder Macedo, Adília Lopes e Hélia Correia. O objetivo é apresentar um panorama da “recepção” da obra de Florbela no contexto literário português da atualidade e o “efeito” produzido por tal obra sobre os textos de autores dedicados a diversos gêneros, ou seja, a “recepção produtiva”. Cada um desses capítulos inicia-se com um breve relato biográfico e uma abordagem da produção e do estilo literário do (a) autor (a) em questão. Em seguida, procedemos à análise da obra, acentuando o aspecto de sua vinculação com a escrita de Florbela.

Em “Helder Macedo: leitor de Florbela Espanca”, abordamos a conexão do romance *Natália* com a poética de Florbela, com seus contos e com o *Diário do último ano* (1989)¹⁰. Definimos o procedimento literário que marca a autoria do diário da protagonista Natália e dos textos florbelianos como uma *escrita de autodesconhecimento* e percorremos o *corpus* em

¹⁰ Publicado pela primeira vez em 1981.

questão analisando a crise de identidade que assola o sujeito autoral dessas produções. A busca de identidade, a multiplicidade de personas, os reflexos narcísicos são alguns aspectos sobre os quais nos detemos em nossa leitura.

O capítulo três – “Adília Lopes: o diálogo com a poesia de Florbela Espanca” – constituiu o maior desafio da nossa pesquisa, visto o procedimento de Adília Lopes tratar-se de um diálogo de (des)construção da obra da poetisa alentejana. Acreditamos, no entanto, que o resultado é bastante satisfatório, uma vez que exploramos, além da produção de Florbela, dois livros de poemas de Adília Lopes: *Clube da poetisa morta* e *Florbela Espanca espanca*, tendo também a oportunidade de examinar, embora de forma breve, obras que representam a riqueza literária da produção escrita das mulheres. Ganham destaque *Cartas Portuguesas*, obra originalmente publicada em 1669, que ostenta a autoria de Sórora Mariana Alcoforado; e *Novas Cartas Portuguesas* (1972), com textos diversos escritos pelas “três Marias”: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Ao dirigirmos nosso olhar para a questão do feminino na obra de Florbela e de Adília Lopes e abordarmos os diferentes contextos histórico-literários em que se inserem, apresentamos esclarecimentos sobre o “horizonte de expectativas” do público português em relação à literatura produzida por mulheres.

A quarta parte da tese traz o título “Hélia Correia e Florbela Espanca: o teatro e a poesia”. A teatralidade de Florbela, a adoção de múltiplas “máscaras”, o narcisismo, o donjuanismo são alguns dos aspectos priorizados na análise da obra florbeliana, bem como no exame da personagem Bela, de Hélia Correia. A peça apresenta-se como uma espécie de biografia teatral da autora de *Charneca em flor*, oferecendo-nos informações sobre a vida e a obra da poetisa, permitindo-nos inclusive a possibilidade de refletir sobre a recepção crítica dirigida aos textos de Florbela. Recepção que se faz majoritariamente marcada pelo biografismo tradicional, sem considerar o devido distanciamento entre o eu lírico e o sujeito empírico da poetisa.

O estudo da “recepção produtiva” da obra de Florbela demonstra que os autores, por mais distantes que estejam no tempo da escritura dos textos e cultivem gêneros diferentes (romance, drama, poesia), criam aproximações e diálogos com a produção de outros escritores. E se considerarmos que a recorrência direta ou indireta a textos do passado implica em reconhecê-los como consagrados, o que funciona como um artifício para que uma obra mais recente seja validada pelo público, podemos afirmar que Florbela ocupa um lugar de destaque no panorama literário da atualidade.

A recepção crítica da obra de Florbela já mereceu atenção especial de pesquisadores de renome como Maria Lúcia Dal Farra¹¹ e Cláudia Pazos Alonso¹². A pesquisa de mestrado, publicada sob o título *A obra de Florbela Espanca na perspectiva da estética da recepção* (2010), assim como o artigo “O diálogo entre a poesia florbeliana e o leitor”, que integra a *Callipole – Revista de Cultura* (2012), representam também nossa contribuição em relação a essa temática. No entanto, no que se refere à “recepção produtiva”, nota-se relativa escassez de análises mais detidas e cuidadosas, o que justifica a realização deste estudo.

A pesquisa em questão é importante no sentido de promover uma reflexão sobre as relações intertextuais entre as obras do romancista Helder Macedo, da teatróloga Hélia Correia e da poetisa Adília Lopes e a produção literária de Florbela. Desse modo, podemos restabelecer o elo entre o passado e o presente, avaliando a atualidade da obra florbeliana. É importante ressaltar ainda que, ao estudarmos a relação dos escritores ante os textos de Florbela, compreendemos melhor alguns aspectos relevantes da produção literária de tais escritores. Desse modo, nosso conhecimento tanto sobre Florbela como sobre Helder Macedo, Adília Lopes e Hélia Correia é enriquecido com a análise da “recepção produtiva” da escrita florbeliana e oferece novas perspectivas acerca dessa relação.

¹¹ Referimo-nos especialmente ao capítulo um (“O affaire Florbela Espanca”) do estudo crítico “Florbela: um caso feminino e poético” (In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. IX-XXVI) e “Florbela, a institucional” (In: ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto*: (contos, cartas, diário). São Paulo: Iluminuras, 2002a, p. 9-19).

¹² Cláudia Pazos Alonso trata da recepção crítica de Florbela em: *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca* (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997a) e em “Alguns apontamentos sobre a recepção crítica de Florbela Espanca: os poetas têm sexo?” (In: LOPES, Oscar, et. al. *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997b. p. 183-194).

1 A OBRA DE FLORBELA ESPANCA NA PERSPECTIVA DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

O objetivo principal do estudo *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: uma recepção produtiva* é reconstituir a história da “recepção” e do “efeito”¹³ do trabalho literário da escritora portuguesa Florbela Espanca, analisando especialmente a leitura de seus textos por parte de outros autores. Leitura essa que se reflete no diálogo que a obra de tais autores mantém com a produção da poetisa, revelando o potencial artístico da escrita florbeliana e a sua importância na literatura contemporânea.

A comunicação estabelecida pelos textos de Helder Macedo, Hélia Correia e Adília Lopes com a obra de Florbela é aqui abordada sob a perspectiva da Estética da Recepção, conforme as teorias de Hans Robert Jauss (1994), Wolfgang Iser (1979, 1996, 1999) e Hannelore Link (1980).

1.1 Estética da Recepção: o enfoque sobre o leitor

A Estética da Recepção dirige sua atenção para a “recepção” e o “efeito” da obra literária, analisando a diversidade de leituras de que o texto foi alvo tanto na época de sua publicação quanto em períodos posteriores, considerando o impacto provocado nos receptores ao longo do tempo. A realização dessa tarefa dá-se por meio da reconstrução do “horizonte de expectativas” de diferentes tipos de leitores.

A abordagem estético-recepcional, que considera o leitor no contexto autor-obra-público, efetuada no âmbito da literatura causou uma mudança de paradigma nas ciências literárias. Desenvolvida na Universidade de Constança, na Alemanha, nos anos 60, a Estética da Recepção caracteriza-se pela exigência do reconhecimento do leitor como uma terceira instância, mediadora da história da literatura. O desenvolvimento dessa teoria deve-se especialmente a Hans Robert Jauss (1921-1997), com suas pesquisas de cunho histórico-sociológico, com destaque para os “horizontes de expectativas do leitor” (“Estética da

¹³ Na tentativa de distinguir as duas modalidades de relacionamento entre texto e leitor: “efeito” e “recepção”, Zilberman (1989, p. 64) afirma que “de um lado, ao ser consumida, a obra provoca determinado efeito [*Wirkung*] sobre o destinatário; de outro, ela passa por um processo histórico, sendo ao longo do tempo recebida e interpretada de maneiras diferentes – esta é sua recepção [*Rezeption*]. Seguindo o pensamento de Jauss, Zilberman (1989, p. 65) declara que o efeito “é condicionado pela obra que transmite orientações prévias e, de certo modo, imutáveis, porque o texto conserva-se o mesmo, ao leitor”. A recepção, por sua vez, “é condicionada pelo leitor, que contribui com suas vivências pessoais e códigos coletivos para dar vida à obra e dialogar com ela”. “Sobre essa base, de mão dupla”, afirma a pesquisadora, “acontece a fusão de horizontes, equivalente à concretização do sentido”.

Recepção”), e seu colega, Wolfgang Iser (1926-2007), que ressaltou os “espaços vazios” da obra a serem preenchidos pelo leitor, isto é, um processo de interação dialética cuja análise dá-se por meio de um método teórico-textual (“Estética do Efeito”).

Muitos outros teóricos desenvolveram estudos expressivos no campo da Estética da Recepção. Relativamente ao objetivo deste trabalho, destacamos a importância de Hannelore Link (1940-1977) e suas concepções sobre a “recepção produtiva”, que diz respeito à criação de uma nova obra de arte a partir do diálogo com obra(s) anterior(es), ou seja, à própria produção artística (“Estética da Produção”¹⁴).

1.1.1 Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção

Hans Robert Jauss¹⁵ apresenta, na Universidade de Constança, na Alemanha, no dia 13 de abril de 1967, a conferência com o título *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?* (*O que é e com que fim se estuda História da Literatura?*¹⁶), que vem a causar um forte impacto no âmbito da teoria literária alemã por discutir a necessidade da reabilitação da história da literatura partindo de critérios da recepção da obra. O teórico considera que a história literária não consegue abarcar o aspecto histórico tal como ele o compreende, ou seja, diferentemente de um mero encadeamento cronológico de obras e autores.

Jauss (1994, p. 06-07) aponta dois modelos de história da literatura: o atual, que organiza “seu material segundo tendências gerais, gêneros e ‘outras categorias’, para então, sob tais rubricas, abordar as obras individualmente, em sequência cronológica”. O segundo “ordena seu material de forma unilinear, seguindo a cronologia dos grandes autores e apreciando-os conforme o esquema de ‘vida e obra’”.

Negando esses modelos, uma vez que não abordam de fato a historicidade e desconsideram totalmente o aspecto estético, Jauss propõe uma história da literatura que

¹⁴ Diferentemente da Estética da Produção que, por muito tempo, concentrou sua atenção apenas no papel do autor, compreendendo a literatura como mero produto da genialidade do escritor, a Estética da Produção defendida por Hannelore Link concebe a literatura como um processo de comunicação que envolve autor, texto e leitor, atribuindo ao último uma participação ativa, de modo que este pode inclusive vir a atuar como autor de uma nova obra afetada pelo diálogo com o texto lido.

¹⁵ Além de Jauss, devemos mencionar o importante papel de estudiosos como Wolfgang Iser, Rainer Warning, Wolf-Dieter Stempel, Karlheinz Stierle e Hans Ulrich Gumbrecht na formulação, sobretudo, das linhas teóricas e abstratas que assentaram as linhas mestras da Estética da Recepção.

¹⁶ A conferência da aula inaugural de Jauss (consideravelmente ampliada em função do desenvolvimento das teses do teórico) está incluída numa antologia do autor com o significativo título *História da Literatura como provocação* (1970), que reúne ensaios sobre a relação entre tradição e modernidade. Sempre que nos referimos à obra em questão, estamos utilizando a edição brasileira *A História da Literatura como provocação à teoria literária*, publicada pela editora Ática em 1994.

reconheça e incorpore a dimensão de “recepção” e “efeito” do texto literário. Assim, tanto o caráter estético quanto o papel social da arte serão considerados, uma vez que “ambos se concretizam na relação da obra com o leitor.” (ZILBERMAN, 1989, p. 33). Jauss propõe uma história da literatura mediada via “horizonte de expectativas” do leitor.

A recuperação da historicidade da literatura efetuada pela Estética da Recepção, fundada na participação ativa do leitor, restabelece a importante conexão entre o passado e o presente. Esse feito é fundamental para o estudo de obras não contemporâneas, cuja trajetória ao longo do tempo merece uma análise especial. Por essa razão, a Estética da Recepção norteia este trabalho que procura reconstituir a história da “recepção” e do “efeito” da obra de Florbela, ao tempo em que investiga especialmente sua “recepção produtiva” na atualidade.

Jauss apresenta críticas à corrente formalista, que acredita na literariedade do texto e defende a configuração autônoma da obra de arte literária frente à sucessão temporal; e à corrente marxista, a qual reduz a literatura a mero reflexo das estruturas sociais¹⁷. Para o autor, nenhuma das duas correntes consegue oferecer uma resposta satisfatória à questão da historicidade característica da obra literária, uma vez que ambas concebem o fato literário nos quadros de uma estética da produção e da representação, ignorando uma instância essencial para o conhecimento estético e, igualmente, para o histórico: o *leitor*.

Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta – há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexo entre as obras literárias. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. (JAUSS, 1994, p. 23).

Para Jauss, na dimensão do público a que se dirige uma obra é que se encontram as bases metodológicas para que se verifique tanto o valor estético quanto o nexo que liga as obras numa sucessão histórica. Jauss defende, portanto, que o caráter histórico da literatura pressupõe um diálogo entre a obra e o público, na forma de uma lógica da pergunta e da resposta¹⁸.

¹⁷ No texto *Os horizontes do ler*, originalmente publicado em agosto de 1987, no jornal alemão *Frankfurter Allgemeine*, e anexado à edição brasileira de *A História da Literatura como provocação à teoria literária*, em 1994, Jauss (1994, p. 74) afirma que “acolheu criticamente” os pontos de vista dos formalistas e dos marxistas, tentando, porém, “vencer o abismo entre a contemplação histórica (cega para a forma) e a contemplação estética (cega para a história) da literatura.

¹⁸ Princípio adotado de George Gadamer (*Verdade e método (Wahrheit und Methode)*, 1960).

Após apresentar suas ideias sobre como unir história e estética, Jauss propõe-se a fundamentar essa nova metodologia de reformulação da história literária. Com esse objetivo, o autor apresenta sete teses, onde expõe os conceitos básicos de sua teoria.

A primeira tese de Jauss defende que a historicidade da literatura constrói-se na dinâmica da obra literária com o leitor, considerando a experiência e efeito estéticos. Assim, a atualização efetivada pelo leitor na sua relação dialógica com o texto é o que define a historicidade da literatura.

Criticando a concepção positivista da história, pretensamente objetiva, Jauss (1994, p. 25, grifo nosso) explica que: “[A] obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador, em cada época um mesmo aspecto”. Na verdade, a obra literária possui uma natureza essencialmente dialógica, o que lhe permite uma constante renovação de sua ressonância por meio da leitura. O teórico afirma ainda que: “A história da literatura é um *processo de recepção e produção estética* que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”.

Diferentemente do acontecimento histórico, o acontecimento literário só tem consequências se a recepção de uma obra se propagar para públicos posteriores ou se for por eles retomada, ou na medida “em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la”¹⁹ (JAUSS, 1994, p. 26). Portanto, a compreensão e apresentação da história da literatura em sua historicidade própria só são possíveis se efetuarmos, com certa objetividade, a reconstrução do “horizonte de expectativas” dos leitores, dos críticos e dos autores; o que possibilita a reconstituição do processo de atualização da obra ao longo do tempo.

Tais reflexões estão diretamente relacionadas à gênese desta pesquisa que empreendemos sobre a obra de Florbela, buscando reconstituir sua trajetória histórica, observando sua capacidade de renovação refletida no diálogo que resulta em sua recepção crítica e, principalmente, em sua “recepção produtiva”.

Em sua segunda tese, Jauss apresenta a noção de “horizonte de expectativas”, o qual, da forma como é tratado pelo teórico alemão, evita que a análise da experiência literária do leitor seja limitada ao psicologismo. O “horizonte de expectativas” do leitor resulta “do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre linguagem poética e linguagem prática” (JAUSS, 1994, p. 27). Quando a obra

¹⁹ Está contida nessa explicação a ideia da “recepção produtiva” que norteia este trabalho.

apresenta-se ao público, ela não surge como novidade absoluta, pois já apresenta algumas características que são reconhecidas pelo leitor e confrontadas com sua experiência. Isso significa que, embora a Estética da Recepção confira uma grande importância ao leitor, ela não nega o fato de que a análise da recepção de uma obra não deve ser voltada exclusivamente para ele, ignorando a importância do texto. Este oferece elementos que predeterminam a recepção, ou seja, a obra evoca o “horizonte de expectativas” e as normas do sistema que integram o universo de conhecimento do leitor. O horizonte apresentado pela obra pode adaptar-se harmoniosamente ao horizonte do público, pode até mesmo vir a reforçá-lo, ou ainda se chocar contra este, oferecendo uma experiência de “estranhamento”²⁰ com a possibilidade de resultar numa evolução do horizonte do leitor. Essa relação entre o “horizonte de expectativas da obra” e o “horizonte de expectativas do leitor” comprova, segundo o teórico, a possibilidade de, por meios empíricos, averiguar-se uma disposição específica do público, “disposição esta que antecede tanto a reação psíquica quanto a compreensão subjetiva do leitor.” (JAUSS, 1994, p. 28).

A objetivação do “horizonte de expectativas”, afirma Jauss (1994, p. 29), pode ser possível, mesmo na ausência de sinais explícitos, considerando-se três fatores: primeiro, as normas comuns ou a poética imanente ao gênero; segundo, a relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; terceiro, os contrastes entre ficção e realidade, entre função poética e função prática da linguagem.

A terceira tese ocupa-se da reconstituição do “horizonte de expectativas”, o que permite avaliar o valor estético de uma obra na forma como atua sobre determinado público. Na abordagem desta tese, Jauss apresenta mais uma noção fundamental para o estudo das obras literárias: a “distância estética”. Ela corresponde ao intervalo entre o horizonte da obra e o horizonte de expectativas dos leitores, que pode sofrer variações, aumentar, diminuir ou mesmo desaparecer. Está expressa nesse conceito, a ideia de mudança de “horizonte de expectativas” do público leitor, o que permite compreender a razão das diferentes recepções de uma obra ao longo de sua trajetória histórica. A análise desse fenômeno facilita o restabelecimento do elo entre o passado e o futuro, ação que empreendemos concernente à obra de Florbela.

²⁰ Conceito utilizado pela escola formalista (Cf. CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio (org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976).

Jauss defende que a “distância estética” determina, do ponto de vista da Estética da Recepção, o caráter artístico de uma obra literária²¹: “A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico da sua aparição, atende, supera, decepçiona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético.” (JAUSS, 1994, p. 32). À medida que essa distância diminui, ou seja, que é reduzida a capacidade da obra de oferecer ao leitor uma experiência nova, a obra aproxima-se da arte “culinária”²², visando o simples entretenimento, como a literatura de massa. Seguindo a visão estético-recepcional de Jauss, podemos afirmar que produções literárias como a de Florbela, que continuam a manter certa “distância estética” frente às expectativas dos leitores, são consideradas como especialmente valiosas.

Jauss (1994, p. 32-33) adverte que as relações entre a obra e o público nem sempre podem ser comprovadas a partir dos critérios fornecidos pela Sociologia da Literatura. Há obras que, no momento de seu aparecimento, não podem ser relacionadas a um público específico e ultrapassam totalmente o horizonte familiar de expectativa literária, de modo que seu público somente começa a formar-se aos poucos. Quando esse novo horizonte conseguir impor-se, poderá haver mudanças no cânone estético: o público passará a sentir como envelhecidas as produções até então de sucesso e negar-lhes-á o seu valor. “É somente tendo em vista essa mudança de horizonte que a análise do efeito literário adentra a dimensão de uma história da literatura escrita pelo leitor, e as curvas estatísticas dos *best sellers* proporcionam conhecimento histórico.” (JAUSS, 1994, p. 33).

Na tese de número quatro, Jauss (1994, p. 35) explica que a reconstrução do “horizonte de expectativas” sob o qual a obra foi criada e recebida no passado implica, necessariamente, o reconhecimento desta enquanto resposta a determinadas perguntas, “o que significa descobrir como o leitor da época pôde percebê-la e compreendê-la, recuperando o processo de comunicação que se instalou” (ZILBERMAN, 1989, p. 36). Essa tese reflete um comprometimento maior com os princípios da hermenêutica e busca conhecer a “história do efeito”, que corresponde à diversidade de interpretações e recepções de uma obra ao longo da história.

A reconstrução do horizonte de expectativas pode oferecer resposta à questão sobre como uma obra foi recebida pelos leitores no momento inicial de sua publicação e por que foi entendida de diferentes formas em épocas posteriores. Essa reconstrução é, portanto,

²¹ Tal concepção aproxima-se da *estética do desvio* concebida pelos formalistas russos, segundo a qual toda obra precisa ser vista como um desvio em relação a um determinado modelo ou a uma escola predecessora.

²² No sentido de arte de fácil “consumo”, ou seja, que não desafia o horizonte do leitor.

imprescindível para a compreensão da relação entre o texto e o público, além de contribuir para a recuperação da história da recepção de determinada obra, o que, por sua vez, possibilita perceber a variação da “distância estética” que tal obra apresenta atinente ao horizonte do público.

Jauss retoma a crítica de George Gadamer (1960) ao objetivismo histórico que afirma a possibilidade de alcançar o sentido definitivo da obra literária, sem considerar a história da sua recepção. Em *Verdade e método (Wahrheit und Methode)*, Gadamer descreve “o princípio da história do efeito – que busca evidenciar a realidade da história no próprio ato da sua compreensão – como uma aplicação da lógica da pergunta e da resposta à tradição histórica” (JAUSS, 1994, p. 37). Metodologia que permite articular a interpretação atual com a interpretação do passado, evitando o equívoco de considerar que a obra possui um sentido objetivo e imutável, igualmente acessível ao leitor de qualquer época. Gadamer, no entanto, adverte que a reconstituição da pergunta a que o texto apresenta-se como resposta, não se dá no horizonte original, uma vez que este já foi englobado pelo horizonte da atualidade. O entendimento efetua-se no processo de fusão desses horizontes.

Uma análise que parta desse princípio permite perceber que o texto foi “incorporando as interpretações e recepções acumuladas no tempo, equivalentes à ‘história dos efeitos’, ou ao potencial de significados que, nesse percurso, foram trazidos à luz.” (ZILBERMAN, 1989, p. 37).

Essas quatro primeiras teses têm caráter de premissas, servindo de base para o projeto estético-recepcional de uma história da literatura. Jauss apresenta então o seu programa metodológico que investiga a historicidade da literatura sob três aspectos, respectivamente, na quinta, sexta e sétima teses: a) o diacrônico, referente à recepção das obras literárias ao longo do tempo; b) o sincrônico, mostrando o sistema de relações da literatura numa dada época e a sucessão desses sistemas; c) o relacionamento entre literatura e vida prática. (Cf. ZILBERMAN, 1989, p. 33-37)²³.

Reafirmando sua oposição à história positivista da literatura que fixa a obra isolada numa série cronológica, reduzindo-a a um mero fato, Jauss apresenta a quinta tese, na qual defende a adoção do aspecto diacrônico de recepção dos textos, o que implica uma apreciação da obra no âmbito da história da literatura. Isso significa considerar a experiência literária proporcionada ao leitor, ou seja, a “história dos efeitos”.

²³ Em certa medida, é essa a metodologia adotada neste trabalho.

A aplicação da diacronia evidencia a mutabilidade das recepções da obra no percurso temporal que esta realiza. A história dos efeitos pode demonstrar o crescimento ou redução da importância dessa obra ao longo da história. Com base nessas ideias, Jauss acredita na possibilidade de renovação da historiografia literária.

A sincronia é o critério que fundamenta a sexta tese. Considerá-la pressupõe a efetuação de um corte sincrônico atravessando um momento da sequência literária, dividindo a multiplicidade heterogênea de obras contemporâneas em estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas, revelando, assim, um vasto sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico.

A sétima tese volta-se para o relacionamento entre a literatura e a vida prática. Com esta última tese, Jauss pretende responder à pergunta sobre a influência social da arte. Negando a postura marxista para quem o papel da arte consiste na mera reprodução ou reflexo das questões sociais, Jauss (1994, p. 50) acredita que a atividade artística contribui para a construção da história, pois desempenha ativamente uma função social.

A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativas de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social.

Para Jauss, além da função estética, a arte possui um caráter formador, uma função social, não necessariamente no sentido de reafirmar o já convencionalizado, mas de romper com as expectativas, com o horizonte comum que os receptores têm da vida e do mundo, possibilitando a experiência da emancipação em relação aos laços naturais, religiosos e sociais.

1.1.2 Wolfgang Iser e a Teoria do Efeito

A essência da Teoria do Efeito Estético, formulada por Wolfgang Iser, está contida na afirmação, compartilhada com Jauss, de que a obra literária só existe a partir da atuação do leitor. As reflexões de Wolfgang Iser são publicadas em 1970, na obra *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung Literarischer Prosa* [*A estrutura apelativa do texto: indeterminação como condição de efeito na prosa literária*], o segundo grande texto inicial das reflexões teóricas que dão origem à Estética da Recepção. As ideias são

amadurecidas e novamente levadas a público no ano de 1976, na obra *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* [O Ato da Leitura: uma Teoria do Efeito Estético²⁴].

A concepção teórica elaborada por Wolfgang Iser, a Estética do Efeito [“Wirkungsästhetik”], tem sua origem na Teoria da Indeterminação do polonês Roman Ingarden (1893-1970) e, como o próprio nome diz, analisa os efeitos da obra literária provocados no leitor por meio da leitura.

Os estudos de Roman Ingarden, publicados em *A obra de arte literária*²⁵ (1979), consideram o texto como uma estrutura potencial, com indeterminações que devem ser concretizadas “corretamente” pelo leitor. As *indeterminações*, ou seja, as lacunas existentes no texto necessitam da intervenção do leitor para completá-las. A tarefa de “concretização” como formulada por Roman Ingarden, no entanto, limita a atividade do leitor e o papel deste restringe-se ao de mero preenchedor, ou seguidor de instruções. Assim, Wolfgang Iser (1999, p. 112) considera que o conceito de “concretização” proposto por Roman Ingarden não designa uma interação efetiva entre o leitor e o texto, mas simplesmente “o fato de os aspectos apresentados pelo texto serem atualizados durante a leitura”. Para Wolfgang Iser (1996, p. 123), “o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica”.

Buscando superar as limitações das concepções de Roman Ingarden, Wolfgang Iser parte do conceito de “lugares indeterminados” e propõe a noção de “vazios”, termo que utiliza para definir as indeterminações surgidas no ato da leitura e que provocam no leitor o efeito estético em decorrência de sua interação com a obra literária. Os “vazios” do texto permitem a intromissão do leitor que os complementa, conferindo sentido ao lido.

Conforme ressalta Karlheinz Stierle (1979, p. 163-164):

A constituição do sentido pelo leitor é, para Iser, fundamentalmente, uma atividade criadora, que consiste no preenchimento dos vazios e das indeterminações produzidas pelo texto, das quais se apodera a capacidade imaginativa do leitor. À medida que o leitor atualiza a possibilidade de tais preenchimentos, em constelações sempre novas, torna-se envolvido na própria ficção e a experimenta como uma “realidade” peculiar.

A proposta de Wolfgang Iser, centrada na comunicação, na interação entre texto e leitor, concede a este uma participação mais ativa, na medida em que preenche os “vazios” do texto mediante suas projeções, concretizando a obra por meio de várias interpretações. Não obstante esse enfoque sobre o leitor, as ideias do teórico conduzem-nos à conclusão de que as

²⁴ Adotamos a edição brasileira, composta pelos volumes 1 e 2, lançada pela editora 34, respectivamente nos anos de 1996 e 1999.

²⁵ A primeira edição, lançada na Alemanha, data de 1930. Neste trabalho, utilizamos a segunda edição da tradução portuguesa, publicada em Lisboa, em 1979.

projeções do leitor não devem ser totalmente independentes do texto ou movidas apenas pelo imaginário ou pelas expectativas do receptor. Wolfgang Iser (1979, p. 89) refere-se às “múltiplas possibilidades de comunicação”, resultantes da “assimetria entre texto e leitor”, ressaltando que tais possibilidades dependem da existência, no texto, de “complexos de controle”, pois, segundo ele, “a comunicação entre texto e leitor só tem êxito quando ela se submete a certas condições”.

Sobre essa questão Luiz Costa Lima (1979, p. 23) explicita o pensamento de Wolfgang Iser, esclarecendo que “a comunicação entre o texto e o leitor fracassará quando tais projeções se impuserem independentes do texto”, ou seja, “fomentadas que serão pela própria fantasia ou pelas expectativas estereotipadas do leitor”. Dito de outro modo, o texto literário permite e até mesmo estimula a inserção das projeções do receptor, mas regula essas projeções. Assim, a liberdade do leitor de preencher os vazios do texto está sujeita à perspectiva interna deste. Ao atribuir uma parcela da responsabilidade pela orientação da recepção ao texto e também ao autor, a teoria de Wolfgang Iser impõe limites ao psicologismo, restabelecendo o equilíbrio comunicativo (Cf. SARTINGEN, 1998, p. 19).

Para Wolfgang Iser (1979, p. 88), “a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor”. Isso implica dizer que a perspectiva deste pode divergir da perspectiva interna do texto, ocasionando uma fusão dos horizontes de ambos, que conduz o leitor a refletir sobre seu repertório literário e até mesmo sobre sua visão de mundo. Isso faz com que a leitura resulte numa comunicação efetiva, um diálogo a partir do qual o leitor exerce sua atividade produtiva, uma vez que o texto o força a uma tomada de posição. Por meio da “experiência estética” resultante da interação com o texto, o leitor emancipa-se de uma visão, de uma compreensão cotidiana e cristalizada do real: “A leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades.” (ISER, 1999, p. 10).

Terry Eagleton (2001, p. 108-109) afirma que, na concepção de Wolfgang Iser, “a obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais”. De modo que, “a função da leitura é, para um crítico como Iser, levar-nos a uma autoconsciência mais profunda, catalisar uma visão mais crítica de nossas próprias identidades”. Nesse sentido, consideramos que a ideia de emancipação do leitor presente nas formulações de Wolfgang Iser mantém, em certa medida, uma sintonia com as ideias de Jauss que apontam para a possibilidade de evolução do horizonte do leitor, reconhecendo o papel social da arte.

Há, de fato, alguns importantes pontos em comum entre as ideias de Wolfgang Iser e Jauss. No entanto, como bem salienta Luiz Costa Lima (1979, p. 25, grifo do autor), as posições dos dois teóricos “não são, nem nunca foram, totalmente homólogas”. Enquanto Jauss interessa-se pela “*recepção* da obra, na maneira como ela é (ou deveria ser) recebida”, atendo-se à dimensão histórica da “recepção”, apoiando-se nos juízos da época (“juízo histórico dos leitores”) e centralizando seus estudos na fenomenologia da resposta pública ao texto; Wolfgang Iser preocupa-se com o processo fenomenológico da leitura, priorizando o “efeito” que a obra exerce sobre o leitor e o papel deste na construção da obra literária. Sua atenção volta-se para o ato individual da leitura, enfocando o diálogo entre texto e leitor, uma relação recíproca que Wolfgang Iser (1999, p. 97) denomina “*interação*”²⁶ e que provoca o efeito estético. A preocupação do teórico é especialmente respectiva às atividades imaginativas e perceptivas do leitor frente ao texto literário.

Ressaltamos, pois, a importância dos princípios teóricos formulados por Jauss para o trabalho de reconstituição da trajetória histórica da obra de Florbela, com enfoque sobre o conjunto de recepções que hoje compõe a fortuna crítica de tal obra; bem como a relevância das concepções defendidas por Wolfgang Iser, que embasam nossas análises relativas ao efeito da produção literária da poetisa sobre os leitores (sendo estes limitados aos críticos, pesquisadores acadêmicos e escritores).

Ao expor sua tese a respeito do efeito do texto literário sobre o leitor, Wolfgang Iser (1996, p. 98) afirma:

Só quando o leitor produz na leitura o sentido do texto sob condições que não lhe são familiares (*analogizing*), mas sim estranhas, algo se formula nele que traz à luz uma camada de sua personalidade que sua consciência desconhecia. Tal tomada de consciência, no entanto, se realiza através da interação entre texto e leitor; é por isso que sua análise ganha a primazia.

Para Jauss importa estudar a relação entre o “horizonte de expectativa” da obra e o “horizonte de expectativa” do leitor, considerando a influência do fator histórico no momento da recepção. Wolfgang Iser trabalha com as “estruturas de apelo” do texto literário. Segundo este teórico, a obra apresenta pontos de indeterminação, “lugares vazios, os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidas pelo leitor” (ISER, 1999, p. 107). Para Wolfgang Iser (1999, p. 106), a leitura é “um processo dinâmico”

²⁶ Remetemos o leitor mais especificamente à exposição que Wolfgang Iser realiza em “A interação do texto com o leitor” (In: JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132).

em que se dá o “enlace entre texto e leitor”, tendo este o papel de construtor ativo do sentido final do texto.

Ao defender a ideia dos “lugares vazios”, Wolfgang Iser procura “confirmar um dos principais postulados da estética da recepção: a obra literária é comunicativa desde sua estrutura; logo, depende do leitor para a constituição de seu sentido” (ZILBERMAN, 1989, p. 64). O teórico preocupa-se em mostrar como uma obra organiza e dirige a leitura e o modo como o indivíduo reage no plano cognitivo aos percursos impostos pelo texto (Cf. JOUVE, 2002, p. 14). Assim, Wolfgang Iser constrói uma teoria do “efeito estético” e sua consequente teorização do “leitor implícito”.

O “leitor implícito”²⁷, conforme a concepção de Wolfgang Iser (1996, p. 73), é uma estrutura textual que antecipa a presença do “leitor empírico”²⁸, uma vez que todo texto literário oferece determinados papéis aos receptores que são previstos já no momento de sua escritura. O “leitor implícito” possibilita a produção do(s) sentido(s) do texto “na consciência receptiva do leitor”. Segundo Wolfgang Iser (1996, p. 73), “o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis.”. O leitor implícito, portanto, emerge das estruturas textuais, na medida em que essas preveem e solicitam sua atuação durante o processo de leitura. Seguindo esse princípio, é possível afirmar que, uma vez que o texto só adquire sua realidade a partir do ato da leitura, consequentemente, as condições para a sua atualização são nele inscritas no momento de sua criação.

O conceito de “leitor implícito” parece um tanto determinista, na medida em que considerar o leitor como uma estrutura textual implica em admitir uma concepção de interpretação que é prevista pelo próprio texto. É, de fato, o que aparentemente sugere a ideia de Wolfgang Iser (1979, p. 89) a respeito dos “complexos de controle” que orientam a conexão entre texto e leitor. Mas, como destaca Luiz Costa Lima (1979, p. 25), o próprio Wolfgang Iser esclarece “que tais complexos de controle não expulsam o leitor, muito ao

²⁷ Vários estudiosos apontam a aproximação entre a teoria de “leitor implícito” de Wolfgang Iser e a ideia do “leitor-modelo” de Umberto Eco, tendo em vista que ambos consideram a presença do leitor no ato da criação do texto. Umberto Eco (1986, p. 39) considera que para organizar sua “estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências [...] que conferem conteúdo às expressões que usa”. Tais competências vão além do “conhecimento dos códigos”, correspondendo também ao conjunto de competências do próprio leitor. Por conseguinte, o autor deve prever um leitor-modelo capaz de cooperar na “atualização do texto” como ele autor pensava, e de mover-se interpretativamente conforme ele moveu-se generativamente.

²⁸ O leitor empírico é o ser real, biográfico que, por meio do seu repertório, interage com o texto no processo da leitura.

contrário, exigem sua entrada”. Ao explicar a função dos meios de controle, Wolfgang Iser (1979, p. 89) afirma:

A eles, portanto, cabe levar a interação entre texto e leitor, a um processo de comunicação, no fim do qual aparece um sentido constituído pelo leitor, dificilmente referenciável, que, no entanto, contesta o significado de estruturas de sentido anteriores e possibilita a alteração de experiências passadas.

Apesar dos limites metodológicos do conceito de “leitor implícito”, Jauss também opera com ele, embora procure focalizar esse leitor em seu contexto sócio-histórico.

É preciso ressaltar que, ao apresentar a figura do “leitor implícito”, Wolfgang Iser (assim como Jauss) não ignora a existência do “leitor empírico”, dotado de certa liberdade de interpretação e possuidor de um repertório de ordem social, histórico e cultural. A interpretação de determinada obra ocorre a partir do diálogo entre esse repertório do “leitor empírico” e o repertório do texto, isto é, o “leitor implícito”.

A liberdade de interpretação do leitor, no entanto, é controlada pela perspectiva interna do texto (conforme já ressaltamos). Nesse sentido, tanto Wolfgang Iser quanto Jauss enfatizam a complexidade da leitura do texto literário e defendem que nem toda interpretação é válida. A interpretação parte do que é dado pela obra e da capacidade dialógica do leitor com as vozes presentes no texto. Tal concepção é alvo de críticas por parte de teóricos, como Stanley Fish, que defendem uma maior liberdade do leitor. Eles criticam a Estética da Recepção por voltar sub-repticiamente ao autor como norma, ou como instância que define as áreas de jogo no texto. Como registra Compagnon (2006, p. 156), Stanley Fish lamenta que a pluralidade de sentido reconhecida no texto não seja infinita ou ainda que a obra não esteja realmente aberta, mas simplesmente entreaberta.

Embora o conceito de “leitor implícito” possa gerar muitas discussões no campo das ciências literárias, é fato que a proposta da Teoria do Efeito Estético, diferentemente de outras em que o texto é objeto exclusivo de investigação, volta-se para o exame das percepções do leitor em contato com a obra. Razão pela qual as ideias de Wolfgang Iser fundamentam nossa análise particular das obras literárias que compõem o *corpus* deste trabalho. É com tais ideias que operamos também na análise da possível leitura que Helder Macedo, Adília Lopes e Hélia Correia empreendem da obra de Florbela.

As reflexões de Wolfgang Iser seguramente apresentam um aspecto interessante para o estudo da “recepção” e do “efeito” da produção literária de Florbela: ao partir da

indeterminação de uma obra ficcional, esse teórico aponta para o espaço interpretativo que um texto oferece aos seus leitores, abrindo novas perspectivas de interpretação, que podem conduzir a diversas espécies de recepção e de atualização. É o que procuramos demonstrar por meio deste trabalho ao abordarmos os novos olhares sobre a obra de Florbela, no que se refere à sua recepção crítica, mas especialmente no tocante à sua “recepção produtiva”.

1.1.3 Hannelore Link e a Recepção Produtiva

O estudo da “recepção produtiva” da obra de Florbela constitui um ponto fundamental na pesquisa sobre a história da “recepção” e do “efeito” dessa obra. No âmbito da Estética da Recepção, as concepções essenciais sobre a “recepção produtiva” são apresentadas por Hannelore Link (1940-1977), docente no Institut für Deutsche Philologie [Instituto de Filologia Alemã], em Munique. Na obra *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme* [*Pesquisa da recepção: uma introdução nos métodos e problemas*], publicada em 1976²⁹, Hannelore Link (1980, p. 86) defende a tese de que a “recepção produtiva” documenta a “criação de um novo objeto de arte”.

Conforme apuramos, a obra de Hannelore Link não tem tradução para o português, o que talvez explique o número consideravelmente pequeno de trabalhos fundamentados nas ideias apresentadas pela autora³⁰. Embora o uso da terminologia “recepção produtiva” faça-se presente em diversos textos acadêmicos, as referências a Hannelore Link são raras. É preciso destacar, porém, trabalhos como os de Kathrin Saringen: *Über Brecht hinaus...: Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht*, publicado em 1994 na Alemanha e lançado no Brasil em 1998 com o título *Brecht no teatro brasileiro*; e de Denise Rocha (2004): *Arte sem fronteiras: Londres, Berlim, São Paulo e Rio de Janeiro: olhares estéticos e capitalistas sobre as células do poder lícito e ilícito (séculos XVIII e XX)*. Ambos resultantes de suas teses de doutoramento, nas quais as autoras expõem de forma clara e objetiva as principais concepções de Hannelore Link. Os textos de Kathrin Saringen e Denise Rocha são, portanto, de grande auxílio para a melhor compreensão das ideias da pesquisadora alemã, especialmente no que concerne à “recepção produtiva”, conceito que constitui um dos pilares teóricos deste trabalho.

²⁹ Utilizamos a edição de 1980.

³⁰ Nosso estudo a respeito da obra de Hannelore Link contou com o auxílio da leitura efetuada por Leda Marana Bim, brasileira radicada na Alemanha, onde desenvolve seus estudos acadêmicos.

“A literatura é um caso especial de comunicação” (LINK, 1980, p. 15), afirma a teórica alemã. Assim como Wolfgang Iser e Jauss, Hannelore Link (1980, p. 25) considera a interação entre autor, texto e leitor como um processo de comunicação, o qual abrange tanto o nível externo do texto quanto o nível interno. O primeiro nível evidencia a presença real de um autor e de um leitor/receptor; “o segundo pressupõe um grau mais elevado de abstração, ou seja, um autor e um leitor detectáveis no interior do próprio texto” (SARTINGEN, 1998, p. 18). A definição do segundo nível aponta para as noções de autor e leitor implícitos, operadas tanto por Wolfgang Iser quanto por Jauss.

Pelo que compreendemos do estudo de Hannelore Link, a teórica dialoga com as ideias de Jauss e Wolfgang Iser. No entanto, embora este defenda que somente no “ato de leitura” ocorra verdadeiramente a recepção de uma obra literária, podendo o leitor preencher os “vazios” do texto e, assim, a obra alcançar diversos níveis de conotação; ele deixa escapar a perspectiva do leitor produtor. É nesse ponto que as concepções de Hannelore Link excedem os estudos de Wolfgang Iser, uma vez que considera que o “ato de leitura” pode estimular novas produções, isto é, o processo de leitura pode levar ao processo de produção de uma nova obra.

No tocante a Jauss, por conceber a história da literatura como *um processo de recepção e produção estética*, suas ideias servem de fundamento para a teoria de Hannelore Link relativa à “recepção produtiva”. Jauss (1994, p. 41) afirma que a história da literatura:

[...] revela-se um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor – ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas.

Apesar de sugerir a ideia da “recepção produtiva” do texto literário, Jauss não prioriza essa discussão, antes dirigindo sua atenção ao processo de recepção histórica da obra sem abordar detidamente a noção do “efeito” desta sobre o leitor (ou sobre o leitor-autor). Fica a cargo de Hannelore Link o desenvolvimento de um pensamento teórico que esclarece essa vertente da relação dialógica entre texto e leitor, que envolve tanto a “recepção” quanto o “efeito”: a Recepção Produtiva.

Partindo do esquema de comunicação receptiva que abrange o nível interno e o nível externo do texto literário, Hannelore Link defende que para a análise da “recepção” e do “efeito” de uma obra, convém diferenciar os diversos tipos de receptores e as diversas formas de recepção, sendo que a primeira tipificação depende diretamente da segunda. Hannelore

Link (1980, p. 86-99) apresenta, então, três categorias instrumentais de recepção estética literária: a “recepção passiva”, a “recepção reprodutiva” e a “recepção produtiva”.

A “recepção passiva” refere-se à realizada pela ampla massa de leitores anônimos cujas experiências de leitura não são comunicadas à opinião pública e, na maioria dos casos, só pode ser verificada sociologicamente. A “recepção passiva” contribui para a formação estética do leitor, integrando o seu “horizonte de expectativas”.

Apesar das dificuldades para identificar a reação dos leitores comuns ante a obra de Florbela (bem como de outros autores, especialmente os do passado), a descrição da sociedade portuguesa, dos seus interesses e valores, da imagem que se faz da mulher escritora, enfim, do contexto histórico-literário em que se dá a recepção de tal obra, oferece uma ideia de como o público a recebeu.

Como “recepção reprodutiva”, Hannelore Link (1980, p. 89) compreende todas as atividades que têm como fim a mediação de um objeto primário da recepção. Constituem exemplos de tais atividades os diversos tipos de crítica literária, teatral, musical, cinematográfica etc.; as encenações teatrais; as adaptações de obras literárias em rádio, cinema e televisão³¹; entre outras.

Esta tese elenca e reflete sobre um grande número de registros da “recepção reprodutiva” da obra de Florbela: artigos críticos, trabalhos acadêmicos, etc. Os quais constituem um valioso testemunho a cerca da recepção literária da escritora. Nesse sentido, o presente trabalho, por tratar-se de um estudo crítico sobre a produção de Florbela, também apresenta um caráter de “recepção reprodutiva”.

A “recepção produtiva”, segundo Link (1980, p. 86), documenta a “criação de um novo objeto de arte”. Apoiando-se nas concepções de Jauss (1994), a autora esclarece que a “recepção produtiva” vai além da exposição de opiniões críticas de autores, resultando numa mudança de recepção passiva em ativa, ou seja, a experiência da leitura é esteticamente transformada na própria produção artística. Esse tipo de recepção envolve, portanto, os literatos e poetas que, estimulados e influenciados por determinadas produções, desenvolvem um processo crítico e criativo que resulta na criação de uma nova obra de arte³².

Segundo Kathrin Saringen (1998, p. 128, grifo da autora), esse novo modo de ver o autor não pretende recuar “um passo atrás, abandonando a estética da recepção em favor de

³¹ É necessário destacar que Link (1980, p. 89-90) pontua que as distintas encenações teatrais e as adaptações de obras literárias para o rádio, o cinema e a televisão podem ser consideradas atos de “recepção produtiva” ou de “recepção reprodutiva”, conforme a formação intelectual do “adaptador”, sua compreensão e a técnica utilizada.

³² Embora a noção de *intertextualidade* revele-se aqui uma categoria pertinente, optamos por trabalhar com o conceito de “recepção produtiva”, mantendo um vínculo mais estreito com a Estética da Recepção.

uma estética da produção” (tradicionalmente centrada no autor). “Ao contrário, seu objetivo é ajudar tão-somente na análise das *influências* como possível pressuposto para o surgimento de uma produção literária”.

Com base nas ideias de Hannelore Link, uma análise comparativa das obras de alguns autores contemporâneos de Florbela, bem como de outros cuja produção ocorre em períodos posteriores, chegando mesmo aos dias atuais, comprova que eles foram estimulados no sentido de uma “recepção produtiva” da obra florbeliana, o que assinala o importante papel que esta exerce no cenário literário português.

Na esfera da “recepção produtiva”, Hannelore Link (1980, p. 87) destaca o papel do autor enquanto leitor. Ao abordar a assimilação e a incorporação da Tradição, ou seja, da Antiguidade Clássica, na criação literária europeia desde o Renascimento, no século XVI, a pesquisadora demonstra que, para a criação de obras literárias que assimilem e incorporem a Tradição, é necessário que haja determinadas disposições por parte de leitores-autores. A recepção não é casual, mas ligada a certos pressupostos e instituições históricas e sociais. Tais questões refletem que o redescobrimento ou renascimento de certas tradições em algumas épocas não é resultado de uma inclinação individual, é mais uma questão que envolve um grupo, o qual em circunstâncias específicas coloca um determinado autor novamente em evidência, tornando-o expoente de suas análises.

Concernente ao processo de “recepção produtiva”, Hannelore Link (1980, p. 87) enfatiza que a história do efeito de um texto só se torna palpável quando ocorre “uma disposição de recepção” por parte de vários autores. Estes, por sua vez, descobrem determinadas tradições e padrões básicos (que são deduzidos a partir da leitura das obras), sendo estimulados a refletir e, depois, a produzir o resultado de suas percepções. Ocorre, assim, a “descoberta” de uma determinada obra ou autor, a partir de um processo de “reflexões retrospectivas” envolvendo aspectos intraliterários e extraliterários com resultados produtivos. As reflexões de Hannelore Link referem-se a uma relação especial de intercâmbio, entre autor/leitor e autor/produtor.

Ao contemplarmos a assimilação literária como um ato individual ou concebermos cada influência singular como parte de todo um leque de influências literárias e extraliterárias que há de ser considerado em seu entrelaçamento, é importante levarmos em conta as seguintes questões: “o que fez o autor-receptor com seu modelo, como o reconfigurou, como o subordinou a suas próprias intenções artísticas e que nova função poética concedeu a ele” (KOPPEN, 1971, p. 56 apud MOOG-GRÜNEWALD, 2016, p. 15). É necessário ainda refletirmos sobre as condições e pressupostos da recepção individual, o que pode muito

facilmente aproximá-la de determinadas tradições e convenções. São algumas dessas questões que levamos em consideração na análise da relação que os escritores Helder Macedo, Adília Lopes e Hélia Correia estabelecem com a obra de Florbela.

Procurando demonstrar a aplicabilidade das suas concepções teóricas, Hannelore Link detém-se na exposição de algumas considerações a respeito da “história do efeito” da lírica de Friedrich Hölderlin (1770-1843). A obra do poeta alemão, que permaneceu praticamente ignorada até metade do século XIX, é citada como um exemplo de “recepção produtiva”, cujo impacto posterior sobre escritores como Norbert von Hellingrath, Georg Heym (1887-1912), Georg Trakl (1887-1914) e Rainer Maria Rilke (1875-1926) reflete o diálogo destes com a poética de Friedrich Hölderlin, resultando em novas criações literárias. “A simultaneidade dessas distintas ‘reflexões retrospectivas’ [‘Rückbesinnungen’] sobre Hölderlin leva a pensar que a história do efeito de um texto ou da obra geral se torna evidente como história de sua recepção produtiva.” (ROCHA, 2004, p. 43).

São diversos os exemplos de “reflexões retrospectivas” que resultam na “recepção produtiva” de textos e mesmo da obra completa de autores incompreendidos ou até ignorados na época da sua publicação. No caso da literatura portuguesa, o exemplo mais expressivo é, sem dúvidas, Luís Vaz de Camões. O impacto da obra de Camões é notável especialmente no período do Arcadismo, mas o diálogo com a sua produção lírica e mesmo com a épica é ainda observado entre os escritores contemporâneos. Como ressalta Sérgio Paulo G. de Sousa (1998, p. 43-44), a obra de Camões há muito deixou de pertencer às estreitas fronteiras de Portugal, “Camões é património da humanidade, ao lado de Cervantes, Dante ... e poucos mais”.

A poesia da própria Florbela constitui um exemplo de “recepção produtiva” da lírica de Camões. Aproxima-os, de pronto, a preferência pela forma do soneto para expressar uma carga emocional que envolve amor, angústia e dor. É no tocante à temática da *dor* que podemos notar o primeiro sinal do diálogo de Florbela com a poesia camoniana. No soneto “Este livro...”, que abre o *Livro de mágoas*, vislumbramos “uma lógica de estirpe camoniana” (ALONSO, 2013, p. 18). Se nos versos de “Pois meus olhos não cansam de chorar”, Camões (1980, p. 161, apud ALONSO, 2013, p. 18) afirma: “e curem sua dor com minha dor; / que grandes mágoas podem curar mágoas”; em “Este livro...” Florbela (1999, p. 131)³³ exclama: “[...] Ó Desventurados/ Que a vossa imensa dor se acalme ao vê-lo”, e mais adiante: “Irmãos

³³ Todos os poemas de Florbela citados neste trabalho se encontram no livro *Poemas – Florbela Espanca*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Para maior fluidez da leitura, as próximas citações dos poemas serão seguidas apenas do título destes e da indicação da(s) página(s), exceto quando a ausência dos demais dados possa gerar equívocos.

na Dor, os olhos rasos de água,/ Chorai comigo a minha imensa mágoa,/ Lendo o meu livro só de mágoas cheio!...”

No estudo “Uma Poeta Forte: a re-visão como manifestação de engenho e arte”, Cláudia Pazos Alonso (2013, p. 18) faz uma detida análise do diálogo que Florbela estabelece com a obra de Camões. Segundo a pesquisadora, embora seja possível identificar traços da conexão com a poesia camoniana ainda nos primeiros textos da poetisa, é preciso aguardar a publicação de “*Charneca em Flor*, uma obra de invulgar maturidade artística, para este diálogo, inicialmente desenvolvido sob o signo da ‘angústia da influência’, revelar plenamente todas as características de uma ‘poeta forte’”.

A presença de Camões no terceiro livro de Florbela faz-se anunciar com a epígrafe: “He hum não querer mais que bem querer” (apud ESPANCA, 1999, p. 255) que introduz o conjunto de dez poemas que encerra o *Charneca em flor*, quase todos versando sobre a temática do amor, a qual oscila entre o sentimento platônico e o desejo erótico. No entanto, é na primeira metade da obra que nos deparamos “com um momento incontornável, que convoca o grande poeta renascentista: o soneto «Ser Poeta», soneto esse que apropria de forma magistral a estrutura anafórica de «Amor é fogo que arde sem se ver», como a crítica tem frequentemente referido” (ALONSO, 2013, p. 19-20).

Não pretendemos aprofundar a análise da relação da poesia de Florbela com a lírica camoniana, uma vez que isso nos afastaria do cerne da nossa pesquisa que consiste no estudo da “recepção produtiva” da obra de Florbela; além do que, o texto de Cláudia Pazos Alonso já o faz de forma magistral. Ao abordarmos o diálogo da produção florbeliana com o poeta renascentista, buscamos simplesmente apresentar a “história do efeito” da obra de Camões como um exemplo de “recepção produtiva” em Portugal.

1.2 A trajetória histórica da obra de Florbela Espanca

O nome de Florbela é atualmente consolidado como de uma das mais importantes escritoras da literatura portuguesa. Sua obra ultrapassa as fronteiras geográficas sendo publicada em diferentes línguas, além de constituir-se como objeto de estudo acadêmico nas mais diversas universidades, especialmente no Brasil. A fortuna crítica da poetisa não se limita a estudos hermenêuticos, é integrada também por trabalhos que elegem Florbela (sua vida e sua obra) como motivo literário. Fatos que, em certa medida, autorizam-nos a afirmar que a poetisa integra o cânone literário.

Ao olharmos para o passado, no entanto, deparamo-nos com uma nítida indiferença relativa à produção literária de Florbela. Suas primeiras obras, *Livro de mágoas* (1919) e *Livro de “Soror Saudade”* (1923), foram quase completamente ignoradas pelo público leitor e pelo seletivo grupo de literatos da época. Somente após a publicação de *Charneca em flor*, em janeiro de 1931, pouco depois da morte da poetisa, ocorrida em oito de dezembro de 1930, rompe-se o silêncio da crítica portuguesa em relação a Florbela.

1.2.1 A recepção crítica³⁴ da obra de Florbela Espanca

O grande sucesso editorial de *Charneca em flor* motiva o interesse pela poética de Florbela e, a partir de então, o nome da escritora passa a ser frequentemente referido pela crítica literária. Florbela, no entanto, divide opiniões e tanto sua vida quanto sua obra são alvos de visões muito divergentes. O incrível abismo que distancia essas recepções inquieta-nos a buscar as razões que geram essas diferentes posturas em resposta à obra da poetisa. Com esse objetivo (adotando alguns dos principais conceitos da Estética da Recepção), realizamos uma análise dos textos que refletem a reação da crítica, em diversos momentos históricos, diante da poesia dessa autora.

Antes de dedicarmos atenção especial ao estudo da obra de Florbela, é importante apresentarmos algumas informações sobre a poetisa.

Florbela d’Alma da Conceição Espanca nasce em Vila Viçosa, na província do Alentejo (Portugal) em oito de dezembro de 1894. Seu primeiro poema data ainda de 1903, quando conta apenas oito anos de idade³⁵. Sua atividade poética intensifica-se em 1915, com a organização do caderno *Trocando olhares* (publicado somente em 1985³⁶), manuscrito que contém os primeiros projetos poéticos da escritora (“Trocando olhares”, “Alma de Portugal”, “O livro d’Ele” e “Minha terra, meu amor”) e as antologias *Primeiros passos* e *Primeiros versos*. O caderno é a “matriz de onde irradiam poemas para a formulação de *Livro de mágoas*

³⁴ Embora os textos críticos sobre uma obra literária integrem o que Hannelore Link (1980, p. 89) nomeia como “recepção reprodutiva”, optamos pelo uso do termo “recepção crítica” por este refletir uma definição mais específica.

³⁵ Trata-se do poema “A vida e a morte”, cujos versos já expressam uma atitude reflexiva do sujeito lírico em relação à existência humana.

³⁶ O manuscrito *Trocando olhares* é composto por oitenta e oito poemas e três contos, produzidos entre 1915 e 1917. O caderno integra a série de *Obras Completas de Florbela Espanca*, constituindo o primeiro dos oito volumes, sob o rótulo de Poesia (1903-1917), editado em Lisboa, pelas Publicações Dom Quixote, com prefácio de José Carlos Seabra Pereira. A responsabilidade da recolha dos textos, leitura e notas é do empresário português Rui Guedes.

e *Livro de 'Sóror Saudade'*, e cuja temática vai atravessar toda a sua produção futura.” (DAL FARRA, 1999, p. XXVII).

Embora Florbela dedique-se desde cedo à produção literária, ela tem grande dificuldade de levar a público sua obra, especialmente em razão de questões financeiras. Grande parte do trabalho da poetisa, principalmente os contos, é publicada apenas após a sua morte.

Florbela tem uma existência atribulada, cheia de episódios nada convencionais. Nasce de uma relação extraconjugal: seu pai, João Maria Espanca, embora casado com Mariana do Carmo Inglesa Espanca, relaciona-se com uma jovem humilde chamada Antónia da Conceição Lobo, com quem tem uma menina. Batizada Flor Bela Lobo, ela não recebe o nome do pai, o que só ocorre em 1949, passados quase vinte anos de sua morte³⁷. No entanto, é criada por este e pela madrastra (sua madrinha de batismo), sem que lhe falte o carinho que uma filha legítima receberia.

Florbela tem um irmão mais novo, Apeles Espanca, também fruto do relacionamento de João Maria Espanca com Antónia da Conceição Lobo. A poetisa mantém uma forte ligação com Apeles. Em 1927, essa relação é bruscamente interrompida com o falecimento do jovem num desastre com um hidroavião³⁸, o que abala profundamente a autora. O grande amor pelo irmão, assim como quase tudo em sua vida, é alvo de incompreensão e preconceito. A imprensa da época levanta inclusive a suspeita de uma relação incestuosa entre eles, diante das extremadas manifestações de amor que a poetisa dedica a Apeles³⁹.

Em oito de dezembro de 1913, ao completar dezenove anos, Florbela casa-se com Alberto de Jesus Silva Moutinho, antigo colega de escola. Em 1917, passa a residir em Lisboa e matricula-se no Curso de Direito, o qual não chega a concluir. Nessa época, Florbela conhece Américo Durão, João Botto de Carvalho e outros escritores de seu tempo. Em 1918, Florbela e o esposo recolhem-se em Quelfes para que ela se recupere das consequências de um aborto involuntário. Cinco anos depois, já no segundo casamento, a poetisa enfrenta novamente esse problema.

Em abril de 1921, a união com Alberto Moutinho é oficialmente encerrada. Em 29 de junho do mesmo ano, dá-se o segundo casamento da poetisa, agora com o alferes de Artilharia

³⁷ Segundo Maria Lúcia Dal Farra (1999, p. XXII), João Maria Espanca (aos oitenta e três anos de idade) “convencido de que a ilegitimidade de Florbela se constituísse num dos entraves para o reconhecimento literário da filha, acaba por pateticamente perfilhá-la em cartório[...]”, no dia 13 de junho de 1949.

³⁸ Apeles teria cometido suicídio em razão do falecimento de sua noiva.

³⁹ Mesmo nos dias atuais, a ideia do incesto não foi de todo afastada de algumas “avaliações” da vida de Florbela. Fato que pode ser comprovado, por exemplo, pela análise da tônica que impera no filme *Florbela* lançado em 2012.

da Guarda Republicana, António José Marques Guimarães⁴⁰. A união dura apenas dois anos, os quais Florbela (2012, p. 262), em carta ao irmão datada de 29 de dezembro de 1923, define como os piores de sua vida:

[...] a minha vida há 2 anos foi um calvário que me dá direito a ter razão e a não me envergonhar de mim. Sofri todas as humilhações, suportei todas as brutalidades e grosserias, resignei-me a viver no maior dos abandonos morais, na mais fria das indiferenças; mas um dia chegou em que eu me lembrei que a vida passa, que a minha bela e ardente mocidade se apagava, que eu estava a transformar-me na mais vulgar das mulheres [...]

Florbela (2012, p. 262) prossegue revelando uma personalidade forte e pouco afeita às imposições dos códigos vigentes:

[...] e por orgulho, e mais ainda por dignidade, olhei para frente, sem covardias nem fraquezas, o que aquele homem estava a fazer da minha vida, e resolvi liquidar tudo simplesmente, sem um remorso, sem a mais pequena mágoa. Estou a divorciar-me e para me casar novamente, se a lei mo permitir, ou para viver assim, se a moralidade do Código o exigir.

A conturbada união encerra-se em junho de 1925, com um divórcio litigioso. Florbela é acusada pelo marido de abandono do lar. Sem aguardar até o ano seguinte, em 15 de outubro Florbela assume matrimônio ainda uma terceira vez. O esposo é o médico Mário Pereira Lage, com quem vive desde 1924 e com quem a poetisa permanece até o dia de sua morte.

Mesmo casada com Mário Lage, Florbela teria vivido outras paixões. De acordo com Agustina Bessa-Luís (1997, p. 170-171), o advogado Ângelo César é o último amor da poetisa, a quem ela dedica um soneto de *Charneca em flor* intitulado “Quem sabe?...”.

Fragilizada pela morte de Apeles, a poetisa mergulha num estado de depressão profunda e termina por ingerir uma *overdose* de Veronal, calmante que usava para dormir, suicidando-se ritualisticamente na madrugada de oito de dezembro de 1930, exatamente no dia em que completa trinta e seis anos de idade. No entanto, a certidão de óbito atesta a morte por edema pulmonar às vinte e duas horas do dia sete de dezembro. Estranhamente o atestado de óbito de Florbela foi lavrado com base nas informações do carpinteiro Manuel Alves de Sousa e não do Dr. Mário Lage, marido da poetisa, que era médico.

A vida particular de Florbela, sem dúvidas, não segue o padrão moral que impera nas primeiras décadas do século XX. Talvez por isso a poetisa seja vista com tanta reserva pela Igreja e por grande parte da sociedade portuguesa da época, sendo tratada com excessiva crueldade. Tratamento, aliás, que continua mesmo após sua morte e rompe as fronteiras da vida pessoal, atingindo sua produção artística.

⁴⁰ As cartas de Florbela a António Guimarães foram publicadas em 2008, sob organização de Maria Lúcia Dal Farra, com o título *Perdidamente* (Correspondência Amorosa 1920-1925). Uma nova edição intitulada *Sempre tua*, foi lançada em 2012.

Essa confusão entre vida e obra remete ao ponto fundamental do nosso trabalho: a recepção da obra de Florbela ao longo do tempo. Mas, por hora, deixemos em suspenso essa relação para abordar algumas questões voltadas especificamente para a obra da autora.

Florbela publica seu primeiro livro em 1919, em Lisboa, pela Tipografia Maurício. Trata-se do *Livro de mágoas*, coletânea de 32 poemas carregados, como já sugere o título, de muita dor e tristeza. A obra é dedicada ao irmão e ao pai. Este, aliás, franqueia a publicação dos duzentos exemplares.

O reduzido número de recensões surgidas em resposta a essa obra quando da sua primeira publicação demonstra que a recepção de *Livro de mágoas* por parte da crítica literária da época não é muito favorável. O testemunho do poeta José Gomes Ferreira (1965, p. 235)⁴¹ reforça essa afirmação: “[...] os senhores nem supõem a rudeza com que o comum das gentes reagiu ante a estréia (*sic*) poética de Florbela. Com verdadeira hostilidade de unhas de cardos [...]”. Ainda segundo esse autor, o *Livro de mágoas* é visto como um livro “licoroso para homens”, escrito por “um António Nobre de saias, de dor imaginária”.

Raras são as vozes que se levantam em homenagem ao início da atividade poética de Florbela. Gastão de Bettencourt (1920, p. 02)⁴², um dos poucos exemplos que podemos citar, referindo-se ao livro como “Bíblia de amor”, ressalta as qualidades literárias de sua autora: “Florbela Espanca não precisa de comparações, que só poderiam enfraquecer o seu justo valor, e não as precisa, não deve tê-las porque tem a sua maneira especial, o seu sentido íntimo, que não deve renegar, nem sujeitar a formas ou escolas.”

Mesmo os aplausos dirigidos ao primeiro livro de Florbela normalmente evidenciam o preconceito que impera na época em relação à produção poética de autoria feminina. Florbela é saudada como mais uma das “cigarras” do “lirismo inofensivo de ‘palcos’ e ‘salas’” (FERRO, 1931, p. 01)⁴³, segundo a definição de António Ferro. Tal fato é apontado por Joaquim José da Conceição (1945, p. 63)⁴⁴ como a razão do não reconhecimento da poetisa logo após a publicação de *Livro de mágoas*:

Porque não apareceu alguém a chamar a atenção para esta poetisa, quando o *Livro de mágoas* saiu dos prelos?
Confundiram-na com um vulgar valor, acharam-na como qualquer banal poetisa. Não viram que havia uma chama mais viva que as outras! O tempo encarregar-se-ia de a colocar no merecido pedestal.

⁴¹ Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

Na seção intitulada “Livros e publicações”⁴⁵ (1919, p. 01, grifo nosso), encontra-se uma referência à primeira obra de Florbela. Apesar dos elogios à escritora, é-nos possível identificar alguns sinais do aludido preconceito contra a poesia feminina:

“LIVRO DE MÁGOAS” – Com este título, tão triste para quem vive ainda em plena mocidade, [...] acaba a sr.^a D. Florbela Espanca de publicar um livro de versos que é um *verdadeiro mimo*. Poucas, bem poucas são as poetisas portuguesas que merecem ser lidas, porque, em geral, não fogem aos versos (?)⁴⁶ que toda a gente faz [...] Vem ainda hesitante, mas, sendo que é seu primeiro livro. Nele se revela já uma verdadeira artista, trabalhando magnificamente o soneto e *imprimindo aos seus versos toda a ternura, todo o sentimento de uma alma de mulher*. Tem inspiração e talento. *Escreve versos simples e n’eles se mostra bem feminina* [...].

A visão expressa nesse texto nos remete à situação da mulher no início do século XX e, especialmente, à sua atuação literária. A imagem da mulher está estreitamente ligada à ideia de ternura e delicadeza, que implica dizer incapacidade e submissão. A poesia escrita por mulheres é vista como um retrato da fragilidade feminina. Simplicidade, beleza, leveza e sentimentalismo caracterizam essa poesia, na opinião de muitos críticos da época.

Já nessa primeira recensão à obra de Florbela, percebemos a leitura da mesma como “poesia confissão”. Leitura que acompanha a produção florbeliana por longo tempo, estando diretamente associada à confusão entre a vida e a obra da escritora, um importante fator de recepção que discutiremos ainda neste capítulo.

No ano de 1923, Florbela consegue publicar o *Livro de “Sóror Saudade”*, coletânea de trinta e seis sonetos. A edição é novamente franqueada pelo pai. A exemplo da primeira obra, também esta é recebida sem grandes aplausos, sendo a escritora enquadrada na legião de poetisas acolhidas com “complacência preconceituosa” (DAL FARRA, 1999, p. X), como demonstram as palavras de Câmara Lima (1923, p. 01-02), em artigo no *Correio da Manhã* saudando o surgimento do segundo livro da poetisa:

Outra poetisa. O contingente das senhoras cresce dia a dia. Sejam sempre bem vinoikl19kdas [*sic*] quando, como esta, saibam versejar.
Mas, meu Deus, todas fazem sonetos. O soneto e a saia curta estão na moda. O pior é que todas ferem a mesma tecla, dizem a mesma coisa. O teu amor já não me serve. Vai-te embora. Vem depressa. Não posso passar sem ti. Aí tens as tuas cartas. Por que não me escreves? Nunca mais. Até amanhã. Que tortura. Que delícia. Dá cá um beijo. Some-te daqui para fora.

Uma visão ainda mais preconceituosa é expressa no jornal lisboeta católico *A Época*, em que J. Fernando de Sousa (1923, p. 02), diretor do jornal e que assina com o pseudônimo

⁴⁵ Não há informações que indiquem a proveniência desse texto. Trata-se de um recorte de jornal que se encontra no espólio da poetisa.

⁴⁶ A palavra está ilegível.

Nemo, acusa o *Livro de Sórora Saudade* de “revoltantemente pagão” e “digno de ser recitado em honra da Vênus impudica”:

Mais valera pedir a Deus [...] que lhe purificasse os lábios literariamente manchados, [...] com um carvão ardente. E peça-lhe perdão do mau emprego que faz de suas incontestáveis aptidões poéticas.
Com pesar afirmo que é um livro mau o seu, um livro desmoralizador.

O tom exaltado dessa crítica revela o choque entre as normas morais que imperam em Portugal no início do século XX (especialmente no que concerne ao papel feminino na sociedade) e o horizonte de uma obra (escrita por mulher) em que o eu lírico feminino afirma-se como sujeito no jogo de sedução.

Consideramos importante observar que os dois críticos comentam um mesmo poema, trata-se do soneto “O nosso mundo” (p. 182). Há, no entanto, uma leitura bem diferente por parte de um e de outro autor. Enquanto Câmara Lima (1923, p. 02) destaca esse soneto como um dos poemas em que Florbela atinge a perfeição, resultado do “belo temperamento poético” da escritora, J. Fernando de Sousa (1923, p. 02) define-o como “absolutamente pagão” e “revoltante”.

O nosso mundo

Eu bebo a Vida, a Vida, a longos tragos
Como um divino vinho de Falerno!
Poisando em ti o meu amor eterno
Como poisam as folhas sobre os lagos...

Os meus sonhos agora são mais vagos...
O teu olhar em mim, hoje, é mais terno...
E a Vida já não é o rubro inferno
Todo fantasmas tristes e pressagos!

A vida, meu Amor, quero vivê-la!
Na mesma taça erguida em tuas mãos,
Bocas unidas hemos de bebê-la!

Que importa o mundo e as ilusões defuntas?...
Que importa o mundo e seus orgulhos vãos?...
O mundo, Amor?... As nossas bocas juntas!...

É difícil supor que a maior parte dos críticos tenha ignorado a intensidade erótica que se expressa nesse poema. O desejo de viver a vida plenamente, entregando-se ao amor sem qualquer preocupação com as convenções, apresenta-se com tal veemência que beira ao escândalo considerando-se os padrões permitidos pela tradição histórico-literária à poesia escrita por mulheres. Parece-nos, pois, curioso que logo a crítica declaradamente moralista tenha sido uma das únicas a perceber a presença nessa obra da imagem de uma mulher sedutora que expressa livremente seu desejo.

Em 1927 a terceira obra de Florbela, *Charneca em flor*, já está concluída, mas não encontra editor. O ano é marcado por uma intensa produção literária da poetisa, que inicia sua colaboração no jornal *D. Nuno* de Vila Viçosa, onde publica alguns poemas do novo livro. A escritora dedica-se a uma coletânea de contos, provavelmente *O dominó preto* (publicado somente em 1982) e trabalha também como tradutora de romances franceses para a editora Civilização do Porto. Em seis de junho, Florbela é surpreendida com a morte do irmão, o que a leva a escrever os contos que compõem *As máscaras do destino*, uma homenagem à memória de Apeles, publicada postumamente em 1931.

Ao longo de 1930, Florbela colabora com poemas e contos na revista *Portugal Feminino*, na *Civilização* e no jornal *Primeiro de Janeiro*. Às vezes se desloca para Évora ou para Lisboa, onde participa das reuniões da *Portugal Feminino*, mas vive normalmente de forma reclusa. Em onze de janeiro, começa a redigir o seu *Diário* (Intitulado *Diário do último ano*, quando da sua publicação em 1981, com o prefácio de Natália Correia), o qual conclui em dois de dezembro com uma única frase: “E não haver gestos novos nem palavras novas!” (ESPANCA, 1989, p. 61), atestando o estado de melancolia⁴⁷ em que ela vive.

Com o falecimento de Florbela, o professor Guido Battelli, a quem a autora confiara a publicação de seu terceiro livro, *Charneca em flor*, apressa o lançamento. O sucesso editorial é surpreendente, como ressalta Maria Lúcia Dal Farra (1999, p. XV-XVI):

O extraordinário *boom* editorial obtido por *Charneca em Flor* é inédito na história da imprensa portuguesa. Em pouco mais de uma semana a edição de janeiro de 1931 se esgota, e outra e mais outra são produzidas a partir de então, insuflado que está o público leitor pelos comentários veiculados pela imprensa – e, sobretudo, pelo extenso e apaixonado editorial de António Ferro, no mais importante periódico português de então, o *Diário de Notícias* de Lisboa. Assim, o entusiasmado Battelli publica, durante os próximos meses, tudo o que encontra de Florbela.

Charneca em flor é uma obra que se mostra mais madura em relação às anteriores. Já não há sinais evidentes da interlocução com outros escritores de forma tão presente como em *Livro de mágoas* e *Livro de “Sóror Saudade”*. Florbela parece encontrar seu próprio caminho, sem necessitar da aceitação de seus pares. A temática ainda gira em torno da dor, do amor e da morte. Mas, agora, o olhar sobre a condição feminina denuncia uma postura de quem sabe que produz uma obra superior, à frente de seu tempo. Nesse livro, o erotismo é ainda mais acentuado, culminando com a livre abordagem da intimidade feminina e a afirmação da mulher enquanto sujeito erótico.

⁴⁷ Sobre a questão da melancolia na obra de Florbela, remetemos o leitor ao texto de Eliana Luiza dos Santos Barros, “Luto e melancolia: dimensões do *Livro de Mágoas*” (estudo introdutório do *Livro de Mágoas* (2012), volume I de Obras completas de Florbela Espanca, pela Editorial Estampa) e ao seu livro *Florbela Espanca: laços de amor e dor* (2014).

O erotismo não passa despercebido às recensões críticas que seguem de imediato a publicação de *Charneca em flor*, sendo uma das razões da condenação moral da escritora, conforme podemos observar nas palavras de Herculano Carvalho (1931, p. 02, grifo nosso)⁴⁸:

Lástima, que tão belos versos – oiro do mais fino quilate – sejam oferenda a um Deus de tão triste fama e maior lástima que *a nevrose que se adivinha nas feições e expressão do retrato de Florbela Espanca* não lhe tivesse dado tempo para encontrar a sua alma que Deus lhe havia dado e, com ela, o próprio Deus que a criara.

O elogio à qualidade poética dos versos de Florbela tem sua importância reduzida em razão da desaprovação moral de seu conteúdo. É relevante também observar que o crítico traça um perfil psicológico da escritora a partir de um mero retrato: “*a nevrose que se adivinha nas feições e expressão do retrato de Florbela Espanca*”, atestando a indiscriminada relação que a crítica constrói entre a vida e a obra da poetisa.

À medida que Florbela é alvo das mais diversas detrações, cresce o número de intelectuais que saem em defesa da poetisa. No entanto, o que observamos é que uma grande parte dos textos dos admiradores de Florbela ocupa-se em repetir os mesmos elogios feitos às obras anteriores, apesar de destacar a superioridade desse livro em relação aos demais:

Todo o talento – *formoso talento*, sem dúvida! – e toda a *sensibilidade*, revelados no *Livro de mágoas* e no *Livro de Sórora Saudade* atingem uma grande altura e uma forte acuidade nas páginas soberbas deste livro póstumo que se lê com *emoção* e se repete com *enternecimento*.
A serena perfeição da forma a engastar *os mais elevados pensamentos* – o *encanto prodigioso* que já anteriormente se encontrara nos versos da poetisa alentejana – sobe de ponto no livro de agora; uma coletânea que é um deslumbramento de cores em que a beleza é constante e a música tem a doçura de um regato límpido que corre. (DAVID, 1931, p. 13, grifo nosso)⁴⁹.

Esse que é, possivelmente, o primeiro registro da publicação de *Charneca em flor* expressa claramente a leitura da poesia florbeliana como obra tipicamente feminina (dentro dos estreitos limites impostos à poesia feminina naquela época), “o mais lindo testamento de mulher” (DAVID, 1931, p. 13), como afirma o autor do texto. A admiração de Celestino David pela poetisa alentejana fica bastante evidente nos trechos que aqui citamos, mas também podemos notar, ao longo desse artigo, os sinais de uma leitura que considera os versos de Florbela como o testemunho de suas vivências pessoais. Essa atitude, aliás, está presente na quase totalidade dos textos que são produzidos em resposta à poesia florbeliana, especialmente no momento em que ela vem inicialmente a público.

Esse tipo de leitura, predominante numa época em que a imagem romântica do poeta é ainda muito viva, é reforçada pela atuação de Guido Battelli que articula a vinculação entre a

⁴⁸ Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

⁴⁹ Idem.

vida e a obra de Florbela como uma espécie de campanha publicitária para o lançamento de *Charneca em flor*, o que de fato surte efeito, tanto que, estimulado pelo grande sucesso do livro, Guido Battelli, num único ano, publica a coletânea *Juvenília: versos inéditos de Florbela Espanca*, composta por poemas esparsos que a poetisa publicara no início de sua produção literária; reedita *Charneca em flor* acrescida de vinte e oito sonetos inéditos que compõem *Reliquiae*; edita *As máscaras do destino* – livro de contos – e publica ainda a correspondência de Florbela com a amiga Júlia Alves e com ele próprio.

Se por um lado a atitude de Guido Battelli ao apresentar a obra de Florbela como reflexo de seu “drama pessoal” resulta no sucesso editorial da mesma, conquistando um grande número de admiradores da poetisa, por outro, dá margem às críticas moralistas de seus detratores.

1.2.1.1 A associação entre a vida e a obra da poetisa

A crítica detecta na poesia de Florbela e mesmo na sua produção em prosa um tom extremamente confessional. A vida da escritora não se adapta à moral que impera nas primeiras décadas do século XX. O repúdio que a sociedade e a Igreja portuguesa desse período manifestam em relação ao seu comportamento nada convencional alcança sua obra e impede sua aceitação. E, por sua vez, a temática do erotismo tão recorrente na poesia florbeliana é vista como uma prova da perversão moral da autora.

A indiscriminada associação entre a existência real e o papel ficcional de Florbela, conforme observamos anteriormente, resulta, em parte, da atuação de Guido Battelli, que engendra uma verdadeira ficção em torno da autora. Demonstrando um conhecimento íntimo com Florbela, que não tem de fato, ele trata de acentuar a relação feita entre a biografia e a produção artística da poetisa, inclusive, para explicar as razões que a teriam levado ao suicídio. Ao tempo em que toda essa exposição de sua figura humana contribui para o sucesso editorial da escritora e para a conquista de alguns admiradores dentro e fora dos meios intelectuais da época, também acirra os ânimos dos detratores.

A crítica portuguesa dá crédito às ideias de Guido Battelli e, por muito tempo, segue a trilha construída pelo professor italiano, como atestam estas palavras de Diogo Ivens Tavares⁵⁰ (1938, p. 80-81):

Florbela para dizer tudo isto teve uma vida atormentada. Os seus sonetos são o produto desse sofrimento.

⁵⁰ Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

E podemos também dizer: “Florbela Espanca não escreveu estes sonetos. A sua tragédia é que os escreveu.” Porque foi necessário que uma espantosa rajada trágica passasse na vida da poetisa lusíada, para ela poder compor esses versos que ainda sentimos encharcados do sangue que a sua alma verteu.

O próprio Guido Battelli (1937, p. 136)⁵¹ dá-se conta dos equívocos gerados a partir da indistinta vinculação entre a pessoa empírica e a pessoa lírica de Florbela. Em resposta à carta de J. Silva Júnior, o editor de *Charneca em flor* nega o que ele define como “ilusão da escola positivista, que busca a fonte de inspiração e gênio nas circunstâncias externas da vida do artista”. Guido Battelli refuta a ideia de que “o conhecimento de detalhes sobre a vida de Florbela poderia servir para explicar o seu trabalho poético”.

A resposta de J. Silva Júnior (1938, p. 114)⁵², no entanto, faz lembrar ao professor italiano, que se autoproclama amigo íntimo de Florbela, o quão a atuação deste contribuiu para a criação de um “romance” em torno da poetisa. Para comprovar o que afirma, J. Silva Júnior cita trechos de autoria do próprio Guido Battelli, constantes em estudos sobre a escritora alentejana:

«A sua poesia desvairada, ululante, raras vezes equilibrada, foi éco (*sic*) sincero da sua alma torturada e crucificada.»
[...]
«... porque ela ocultava zelosamente a tragédia íntima da sua alma, a dor secreta que torturava e amargurava sua vida.»

J. Silva Júnior (1938, p. 114) alude inclusive a contribuição de Guido Battelli para a ventilação das suspeitas do suicídio de Florbela:

E no «Ao Leitor», das Cartas X (para não falarmos em tantas outras referências) V. Ex^a e D. Júlia Mendes depois de dizerem que aquelas eram apenas algumas das cartas da sua inesquecível amiga, referem-se à sua morte com o mistério dumas reticências: «A causa da sua morte foi outra...» E a confirmar tal mistério dizia-se que só em 1941 seria autorizada a leitura das restantes cartas [...]

É preciso esclarecer que a correspondência de Florbela que se encontrava em posse de Guido Battelli e foi legada à Biblioteca de Évora em 1932, com a exigência de ser colocada a disposição do público para consulta somente a partir de sete de dezembro de 1940, não revela nenhum segredo da poetisa, mas sim a manipulação realizada pelo editor de sua obra.

Segundo Maria Lúcia Dal Farra (1999, p. XV), a atitude de Guido Battelli:

[...] que não passa de um mero expediente comercial, acarretará de imediato, para a pessoa e a obra de Florbela, num contexto social onde a moral pudibunda impera, o nariz torcido do bom comportamento salazarista. Este se empenhará então em interditar a obra e o recém-composto busto da

⁵¹ Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

⁵² Idem.

poetisa, enquanto a facção contrária tentava erguê-lo no Jardim Público de Évora, em homenagem àquele símbolo progressista que, sem o saber, Florbela começava então a representar.

Maria Lúcia Dal Farra destaca com muita clareza a contraditória situação de Florbela, resultante das interpretações ditadas por um caráter exclusivamente biográfico. De um lado, os ataques moralistas dos que consideram uma mulher/poetisa (tomadas como equivalentes) como Florbela nociva à sociedade. Do outro, a atitude de idolatria ou de piedosa simpatia dos admiradores da escritora que, muitas vezes, conhecem apenas superficialmente sua obra. Agustina Bessa-Luís (1997, p. 122) descreve sucintamente esse quadro: “O medo do destino e da vida, que ela sexualiza a ponto de transformar o contato com as pessoas em contraditórios impulsos, faz com que em geral a olhem com escândalo ou piedade”.

O maior exemplo da ambiguidade resultante da leitura da obra de Florbela como reflexo da sua vida empírica é a longa polêmica em torno da instalação do busto da poetisa no Jardim Público de Évora, a que se refere a citação de Maria Lúcia Dal Farra. Sugerido por Celestino David, no artigo “Charneca em flor”, publicado no jornal *Diário de Notícias*, em vinte e cinco de janeiro de 1931 e transformado em objeto de campanha por António Ferro⁵³ a partir do texto de vinte e nove de fevereiro do mesmo ano, também no referido jornal, o busto esculpido por Diogo de Macedo só vem a ser instalado em dezoito de junho de 1949, sem o consentimento das autoridades.

Não há como negar que a história de Florbela é um prato cheio para a imprensa, que lhe devasta a vida em busca de fatos que reforcem a teoria autobiográfica. Florbela, depois de morta, alcança a fama, mas, se isso contribui para que seus versos sejam lidos, não impede que eles sejam também alvo das mais diversas apropriações ideológicas.

A obra, assim como a vida de Florbela, destoa dos padrões morais impostos pela sociedade portuguesa regida pelo salazarismo, o que não nos autoriza a tomar uma pela outra como se não fizessem parte de realidades diferentes e com leis próprias. Mas a postura assumida pela crítica da época, que aponta o caráter extremamente confessional da poesia florbeliana, reflete o biografismo tradicional, associando indistintamente autor e eu lírico. Esse tipo de julgamento conduz, entre outras coisas, a uma leitura preconceituosa, ditada por questões morais e não estéticas. Sobre esse tipo de leitura, Maria Lúcia Dal Farra (1999, p. XI) ressalta: “Já se vê que, das críticas recebidas em vida por Florbela, a única veemência que

⁵³ Ironicamente, o mesmo António Ferro, responsável por resgatar do abandono o nome de Florbela, é, posteriormente, um dos principais opositores à causa da poetisa, posicionando-se contra a campanha de sua própria autoria. Maria Lúcia Dal Farra (1999, p. XVI) atribui essa mudança de postura ao fato de Ferro ter sido cooptado pelo Estado Novo, tornando-se Secretário da Instrução Pública em 1936 e, mais tarde, diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, passando, assim, a ser integrante do governo salazarista.

ressoa dentre a pérolas da apatia benevolente, sacramentadora dos preconceitos, é aquela descarnadamente moral e depreciativa, aliás, da mesma natureza que estes...”.

Maria Lúcia Dal Farra faz alusão à já citada recensão ao *Livro de “Sóror Saudade”*, escrita no jornal *A Época*: “Com pesar afirmo que é um livro mau o seu, um livro desmoralizador” (SOUSA, 1923, p. 02). O texto de J. Fernando Sousa (1923, p. 01), acusa Florbela de não descobrir “o tesouro escondido no Evangelho”. Segundo o crítico, a incredulidade, “antecedente lógico do espírito pagão e sensual” da poetisa, manifesta-se em muitos de seus sonetos.

No artigo intitulado “Uma grande poetisa”, publicado no jornal lisboeta *O Libertador* de oito de fevereiro de 1931, passados dois meses da morte de Florbela, encontra-se a denúncia de José Agostinho (1931, p. 04) em relação à maledicência com que é tratada a escritora:

E se alguém se referiu à sua individualidade – perfeitamente nos lembramos – fê-lo com sarcasmo e desdém, visando com a mesma acrimônia a poetisa e a prosadora, a pensadora e a artista. [...] abusando ignobilmente da nossa credulidade e também do pessimismo que facilmente nos invade, quando nos falam de poetisas!

Herculano Carvalho⁵⁴ (1931, p. 02), repete, com outras palavras, e tratando de *Charneca em flor*, a crítica do jornal *A Época*. Para ele o soneto “Quem sabe?...” (p. 247) é “seguro indício de que Deus andou perto dela e que ela o pressentiu. Mas que, enfim, lhe faltou coragem para correr o ferrolho das portas da sua alma, para que nela entrasse o hóspede que tantas vezes se chama e... tão poucas vezes se acolhe”. Versos como: “Queria encontrar Deus! Tanto o procuro!”, ou ainda: “Água da fonte de que estou sedenta!”, e principalmente os do último terceto: “Quem sabe se este anseio de Eternidade,/ A tropeçar na sombra é a Verdade,/ É já a mão de Deus que me acalenta?” são interpretados como uma confissão da poetisa que já pressentia a proximidade da morte.

A morte prematura de Florbela, resultante de suicídio, realmente alimenta esse tipo de leitura que privilegia a poesia florbeliana como reflexo de sua vivência empírica, submetendo a obra da escritora a critérios determinados pela moral religiosa das primeiras décadas do século XX. Fato que Jorge de Sena (1946, p. 117) ataca duramente, expressando seu repúdio ao que denomina de “amor infeliz da imoralidade”, ou seja, o “desejo de moralizar, depois de mortos, os que escaparam em vida”:

E assim como o poeta não se confessou integralmente como ser, tendo-se, no entanto, confessado integralmente como poeta – e é esta a distinção entre *sinceridade poética* e *sinceridade individual*, que aos demagogos tanto apraz

⁵⁴ Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

confundir – não há o direito de exumar perante a sociedade, para seu gáudio, aquilo mesmo que foi, em vida, a cruz que ela impôs ao poeta. Porque a sociedade não merece confiança. A sociedade condena sempre; e, no fundo, não perdoa a fuga pelos caminhos do gênio àqueles que perseguiu nos caminhos da vida, com um olhar hipócrita [...] (SENA, 1946, p. 129, grifo nosso).

O escritor lança luz sobre algumas questões que explicam a recepção negativa da obra de Florbela e, de uma só vez, condena o moralismo burguês, a incapacidade da crítica literária, o preconceito contra a mulher e a equivocada ligação entre a vida e a obra dos poetas. Jorge de Sena (1946, p. 138-139) resume o que afirma ser a tripla infelicidade de Florbela:

O seu mundo não sabia interpretar, com justiça, a feminilidade, que as próprias mulheres procuravam então numa masculinização de costumes que lhes justificasse a livre tentação do homem. Os seus camaradas não estavam aptos a separar, nela e nos seus versos, a má literatura ambiente e os lamentos de mulher submersa. E não havia, quer na crítica racionalista, [...] quer na crítica, digamos irracionalista, [...] ocasião de louvar alguém que se afastava de ambas, na mesma medida em que, afirmando-se Mulher, se distinguia do Homem genérico, que o mesmo é dizer, do sexo masculino tornado abstrato, comum aos dois tipos de crítica.

Segundo o testemunho de Jorge de Sena, as razões da recepção negativa da obra de Florbela estão ligadas à sua condição de mulher e de poetisa. Mais que isso, de poetisa que expressa livremente nos seus versos uma sensualidade que desafia os limites impostos por uma sociedade machista e preconceituosa.

José Régio também toma partido de Florbela, defendendo na imprensa a ideia da instalação do busto em homenagem à poetisa⁵⁵ e consagrando-lhe, em 1946, o ensaio *Sobre o caso e a arte de Florbela Espanca*. José Régio (1983, p. 11, grifo do autor) define a poesia de Florbela como um dos “mais flagrantes exemplos de poesia viva”. Referindo-se às razões que geram a confusão entre a vida e a obra da autora, o crítico afirma que:

[...] da originalidade, da força, do comunicativo e fundo tom que deu Florbela a tantas das suas expansões e *confissões* (originalidade, força e tom que só grosseira e exteriormente podem ser imitados), vem ao leitor a íntima convicção de haver ela vivido o que diz, sentido o que exprime. Convencido do que já parte o leitor de tal certeza – a existência de um *real caso humano* – para explicar e até interpretar a *expressão literária* que lhe é dada. Uma sorte de jogo de vaivém se desenvolve assim entre *sinceridade artística* e, digamos, a *sinceridade humana* de uma criação [...] ou, do seu criador. (RÉGIO, 1983, p. 13, grifo nosso).

A leitura que fazemos do texto de José Régio é de que a produção literária de Florbela mantém uma acentuada relação com a vida pessoal da escritora, o que não implica dizer que

⁵⁵ Encontramos registrados três artigos de José Régio sobre a questão do busto de Florbela, publicados no *Jornal de Notícias* do Porto, entre agosto e setembro de 1944.

se apresente como um registro fiel desta. A experiência biográfica da poetisa é submetida a um trabalho artístico, de modo que as imagens que daí surgem, embora extremamente “vivas”, são na verdade ficcionais, resultado do talento com que a poetisa *expressa-se literariamente*.

Não obstante a crítica portuguesa comece a direcionar o olhar para o valor estético da obra de Florbela, as palavras de Guido Battelli, que fazem confundir o sujeito lírico e o ser empírico da poetisa, ainda servem de fundamento para alguns estudos mais preocupados com o teor autobiográfico dos textos florbelianos. É o que comprovamos a partir da conferência de Narino de Campos (1955, p. 18, grifo nosso), publicada sob o título *A poesia, o drama e a glória de Florbela Espanca*. O autor defende que os críticos não promoveram a aproximação entre “a arte e a vida de Florbela, para, com fria severidade, condenarem as duas”. A própria Florbela seria responsável, segundo ele, por tal aproximação. De modo que, “sua admirável obra poética não pode deixar de incluir, [...], uma questão séria e grave de ordem moral”.

Passados vinte e cinco anos da morte de Florbela, a moral religiosa continua a dar o tom das detratações dirigidas à vida e à obra da poetisa. O texto de Narino de Campos (1955, p. 19), que se faz acompanhar de uma dedicatória à memória de Dom Manuel Mendes da Conceição Santos, arcebispo de Évora, e da “necessária autorização canónica”, expressa o repúdio do autor à homenagem prestada a Florbela com a instalação do busto no Jardim Público de Évora:

Só tenho, portanto, que sublinhar, de novo, a mais firme reprovação, ante a homenagem prestada a Florbela, e isto, resumindo, por duas razões: a primeira é que, queiramos ou não, a lembrança da artista nos aparecerá sempre unida, como o ramo ao fruto, à consagração pública da sua obra; a segunda é que a própria obra poética de Florbela Espanca é, moralmente perniciosa. E isto, mesmo sem tomarmos em consideração a ruína, a miséria, e o péssimo exemplo da sua vida privada. (CAMPOS, 1955, p. 18).

Curioso é que somente em 1979, com a pesquisa de Agustina Bessa-Luís, que publica o livro *Florbela Espanca, a vida e a obra*⁵⁶, é revelada a manipulação de Guido Battelli em relação aos textos e até à correspondência pessoal de Florbela, estimulando a leitura da escrita literária da poetisa como linguagem de pura confiança pessoal⁵⁷. Agustina Bessa-Luís (1997, p. 176) descreve o procedimento de Guido Battelli como “aleivoso e mal-intencionado”.

⁵⁶ A obra é novamente editada em 1984, com o título *Florbela Espanca*, pela Guimarães Editores. Neste trabalho adotamos a terceira edição, que data de 1997.

⁵⁷ Ao partir de Portugal, em 1932, Guido Battelli lega as cartas de Florbela à Biblioteca de Évora, sob a responsabilidade de Celestino David. Por exigência de professor italiano, somente a partir de sete de dezembro de 1940 (passados dez anos da morte da poetisa), as cartas são colocadas à disposição do público para consulta.

Na atualidade, a questão do suposto caráter autobiográfico da produção literária de Florbela não está definitivamente elucidada, uma vez que persistem as posições em defesa da relação entre a vida e a obra dos autores (seja na poesia ou na prosa). Independente disso, cresce o reconhecimento do valor estético do trabalho de Florbela, como atesta o significativo número de estudos que revelam um novo diálogo com a obra da poetisa portuguesa.

1.2.1.2 Novos olhares sobre a obra de Florbela Espanca

A confusa vinculação entre a vida e a arte de Florbela, que reflete a criação de uma imagem de cunho romântico da poetisa, tem interferido significativamente na “recepção” e no “efeito” da sua obra. Nas últimas décadas, no entanto, essa visão vem finalmente sendo substituída por análises que superam os limites impostos pelo biografismo tradicional e dedicam atenção especial ao valor artístico dos textos. Esses novos olhares descortinam perfis até então ignorados na arte da escritora e revelam um horizonte literário muito mais rico na sua obra, compondo o panorama atual de leitura da produção de Florbela. Destacamos a atuação de pesquisadores como Maria Lúcia Dal Farra, Cláudia Pazos Alonso, Renata Junqueira e Fabio Mario da Silva⁵⁸. Esses estudiosos têm ressaltado aspectos da obra de Florbela por longo tempo ignorados ou distorcidos pela crítica, tais como o erotismo, a busca de identidade, o questionamento da condição feminina e a ligação com o Modernismo. Aspectos que se associam, que se interligam no conjunto poético de Florbela, onde o fingimento, o uso de máscaras, a natureza teatral e fictícia, além de uma atitude reflexiva sobre a crise de identidade revelam a complexidade da obra da escritora alentejana.

Maria Lúcia Dal Farra, além dos diversos artigos sobre a produção literária de Florbela, tem contribuído para a riqueza do espólio da poetisa com a publicação da obra florbeliana, realizando o estabelecimento dos textos com um profundo rigor crítico e procurando atender à forma como Florbela desejava ver publicados os seus livros. Tais projetos são acompanhados de importantes estudos introdutórios elaborados pela pesquisadora. A título de exemplo, citamos apenas *Trocando olhares* (1994a), em que Maria Lúcia Dal Farra discorre sobre “A pré-história da poética de Florbela Espanca”,

⁵⁸ Embora com uma atuação ainda bastante discreta, temos procurado contribuir para os estudos florbelianos. A participação no grupo de pesquisa Figurações do feminino: Florbela Espanca *et alii*, no CNPq, tem sido importante nesse sentido. Além da apresentação de trabalhos em eventos acadêmicos e da publicação de artigos que tratam da obra de Florbela, nossa contribuição para a fortuna crítica da escritora conta especialmente com o livro *A obra de Florbela Espanca na perspectiva da estética da recepção* (2010) que apresenta a trajetória da recepção crítica da produção da poetisa desde a publicação inicial até os tempos atuais.

reconstituindo histórica e literariamente cada um dos projetos que compõem o manuscrito da poetisa; *Poemas de Florbela Espanca* (1996), que apresenta a produção lírica florbeliana; *Afinado desconcerto: Florbela Espanca* (contos, cartas, diário) (2002), constituído pela correspondência da escritora, pelos contos publicados em *O dominó preto* e *As máscaras do destino*, além do *Diário do último ano*; *Sempre Tua* (2012), composta pela correspondência amorosa de Florbela, entre 1920 e 1925, com António Marques Guimarães, seu segundo marido⁵⁹.

Cláudia Pazos Alonso, professora em estudos portugueses e brasileiros na Universidade de Oxford, é autora do livro *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca* (1997a), resultante de sua pesquisa de doutoramento. O trabalho aborda questões relacionadas à busca de identidade na obra de Florbela. Seguindo alguns fundamentos da Estética da Recepção, o texto de Cláudia Pazos Alonso (ao lado dos estudos de Maria Lúcia Dal Farra) norteou nossa pesquisa sobre a recepção crítica da produção literária da poetisa alentejana. Em parceria com Fabio Mario da Silva, Cláudia Pazos Alonso é responsável pelo projeto de edição das *Obras Completas de Florbela Espanca*⁶⁰, acompanhadas de estudos introdutórios de diversos pesquisadores da produção florbeliana e de importantes notas explicativas sobre cada um dos textos que compõem o conjunto literário da escritora portuguesa.

Renata Junqueira realiza suas pesquisas de mestrado e doutorado sobre a obra de Florbela. Do primeiro, resulta o trabalho *Sob os sortilégios de Circe* (Ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca), que expõe a trajetória da recepção crítica da autora de *Charneca em flor*, ressalta a persistência com que a lenda de Florbela tem influenciado tal recepção e, principalmente, detém-se na abordagem da poesia florbeliana “no que ela tem de *teatral*, apontando algumas máscaras convencionais com as quais a poetisa procura integrar-se à tradição literária” (JUNQUEIRA, 1992, p. 02, grifo da autora). O doutorado culmina com o texto intitulado *A estética da teatralidade: leitura da prosa de Florbela Espanca*, posteriormente publicado em livro. Essa pesquisa assume um caráter pioneiro primeiramente por abordar a produção em prosa da escritora alentejana, mas especialmente por aproximá-la dos escritores modernistas: Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.

Fabio Mario da Silva, brasileiro com uma notável vida acadêmica em solo português, dedica à autora de *Charneca em flor* o estudo *Da metacrítica à psicanálise: a angústia do*

⁵⁹ Lembramos que em 2008, Maria Lúcia Dal Farra organiza a publicação dessa correspondência sob o título *Perdidamente* (Correspondência Amorosa 1920-1925). A edição de 2012, com o título *Sempre tua*, é acrescida das restantes cartas que compoem o contexto em que se dá a correspondência entre Florbela e o marido, no período de 1920 a 1925.

⁶⁰ O projeto já contou com a publicação do conjunto poético constituído por *Livro de mágoas* (2012), *Livro de “Sóror Saudade”* (2012) e *Charneca em flor* (2013); além do livro de contos *As máscaras do destino* (2015).

“eu” lírico na poesia de Florbela Espanca, seu trabalho de mestrado na Universidade de Évora, editado em 2009. Embora tenha trilhado outros caminhos nas pesquisas de doutorado e pós-doutorado, a contribuição desse pesquisador para a ampliação da fortuna crítica de Florbela mantém-se em evolução, ocorrendo direta e indiretamente, seja por meio da publicação de estudos de sua autoria, da organização de eventos literários como o Colóquio Internacional Florbela Espanca, O Espólio de um Mito (cujos textos encontram-se reunidos no número 21 – 2012 (número especial) da *Callipole* – Revista de Cultura) e especialmente da edição das *Obras Completas de Florbela Espanca*, projeto desenvolvido juntamente com Cláudia Pazos Alonso.

O ano de 1994 constitui um momento particularmente importante com relação ao surgimento de novos olhares sobre a obra de Florbela. Em homenagem ao centenário de nascimento da poetisa, realiza-se na Universidade de Évora, em Portugal, o Congresso sobre Florbela Espanca, com participação de renomados pesquisadores como Oscar Lopes, António Cândido Franco, Ana Luísa Vilela, Anna Klobucka, Maria Lúcia Dal Farra, Cláudia Pazos Alonso, Catherine Dumas, dentre outros. Os estudos apresentados nesse evento podem ser consultados na obra *A planície e o abismo*, publicada pela editora Vega em 1997. No Brasil, a Universidade Federal de Recife, através da Associação de Estudos Portugueses João Emerenciano, publica o número 4 da revista Estudos Portugueses, dedicado ao centenário da poetisa. No mesmo ano, Maria Lúcia Dal Farra lança *Trocando olhares*, uma edição que combina o rigor crítico e uma extrema sensibilidade poética na elaboração do estudo introdutório e no estabelecimento dos textos de Florbela que compõem o manuscrito.

O início da segunda década do século XXI registra outro momento de particular relevância quanto à “recepção” e ao “efeito” da obra de Florbela. Entre os dias 6 e 8 de dezembro de 2011, realiza-se em Vila Viçosa, cidade natal da poetisa, o Colóquio Internacional Florbela Espanca. O Espólio de um Mito, que reúne leitores devotados, escritores, críticos e acadêmicos. A riqueza dos estudos apresentados nesse evento está reunida no número 21 – 2012 (número especial) da *Callipole* – Revista de Cultura⁶¹.

Cumpre-nos destacar que, embora só a partir dos anos oitenta seja possível perceber esse novo horizonte da “recepção” e do “efeito” da obra de Florbela, ainda na década de quarenta a atuação de Jorge de Sena e de José Régio (cujos estudos já foram aqui citados) contesta o discurso crítico que privilegia o lado dramático e emocional (que avalia também a obra com base em critérios morais) e dirige-se à realização de leituras pautadas em critérios

⁶¹ Nessa edição, encontra-se o texto “O diálogo entre a poesia florbeliana e o leitor”, de nossa autoria.

literários para afirmar o valor da produção de Florbela. Jorge de Sena (1946, *passim*) apresenta-nos a poética da autora como a *expressão do feminino*, não uma poesia feminina moldada pelos estreitos limites impostos pelo contexto histórico-literário português do início do século XX, mas uma poesia pulsante, que abala as estruturas tradicionais e revela o poder da mulher.

Note-se que há, em Florbela, dois aspectos de sedução poética: um, mais falível, ligado às imagens súbitas que encontra; outro mais perene, menos sujeito às oscilações do gosto epocal, e proveniente da nua e desassombrada simplicidade com que se queixa ou murmura. É deste último dos seus aspectos, desta pura consciência com que se sabe Mulher, que surgem versos maravilhosos, [...]. Versos surdos, de ritmo descendente, carregados de sentido que transcende as próprias palavras [...]. E versos duma fúria inaldita, [...]. Nesses versos, julgamos ouvir as divindades telúricas, as Fúrias, reafirmando poderosamente a sua existência, tal como, de tempos a tempos o fazem, quer na voz dos poetas, quer no reboar convulso dos povos revoltados. (SENA, 1946, p. 127-128)

A exemplo de Jorge de Sena, José Régio (1983, p. 11-12) ocupa-se da obra de Florbela, conferindo-lhe o título de “poesia viva” e reconhecendo-a como “superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço”. As considerações tecidas por esse autor abrem caminho para análises que exploram a complexidade literária da produção da poetisa. José Régio não ignora o teor erótico dos poemas de Florbela e também identifica uma espécie de crise de identidade do sujeito lírico florbeliano, o que a aproxima dos modernistas, em especial de Mário de Sá-Carneiro.

O outro mal de Florbela foi *ser ela demais para uma só*. Também, lendo a sua poesia, se nos impõe esta impressão de *não caber ela em si*: de transbordar, digamos, dos limites de uma personalidade.

Doença que o talento ou o gênio podem tornar gloriosa, a mesma doença lavra noutros poetas modernos; caracterizadamente em dois dos maiores: Sá-Carneiro e Fernando Pessoa [...].

Ambos muito mais espontâneos; muito mais *ingênuos*, ambos, no supremo significado valorativo que pode ter o termo referido a poetas – é com Mário de Sá-Carneiro que melhor se aparenta Florbela nessa *natural* sensação, não de duplicidade, mas de impessoalidade, despersonalização, dispersão. (RÉGIO, 1983, p. 25-26, grifo do autor).

No tocante ao erotismo na poesia de Florbela, José Régio (1983, p. 19) observa: “Muito poderosos (ou muito violentos) são os instintos pagãos de Florbela. Ainda bem que se não temeu ela de os contar em versos de admirável intensidade!”. Para José Régio (1983, p. 20), o erotismo de Florbela (que ele define como “muito particular poeta do amor”) está associado a uma das incuráveis feridas da poetisa: a sua insaciabilidade (a insatisfação, a ansiedade). Utilizando-se dos versos da poetisa, o crítico demonstra que a insaciabilidade resulta na “impossibilidade do amor” (RÉGIO, 1983, p. 22). O autor cita, dentre outros, um soneto incompleto publicado na segunda edição do *Charneca em flor*.

Eu não sou de ninguém...

.....

Eu não sou de ninguém!... Quem me quiser
 Há de ser luz do sol em tardes quentes;
 Nos olhos de água clara há de trazer
 As fúlgidas pupilas dos videntes!

Há de ser seiva no botão repleto,
 Voz no murmúrio do pequeno inseto,
 Vento que enfuna as velas sobre os mastros!...

Há de ser Outro e Outro num momento!
 Força viva, brutal, em movimento,
 Astro arrastando catadupas de astros! (p. 290)

Enfatizando a efemeridade do amor e exaltando o desejo erótico feminino, os versos delineiam a face de um sujeito lírico que não se enquadra na imagem de mulher pudica e submissa, mero objeto de desejo. O poema expressa nitidamente a insaciabilidade referida por José Régio. Para o crítico, basta “o último terceto para se compreender que quem a quiser há de ser um Deus” (RÉGIO, 1983, p. 24), como, aliás, Florbela afirma enfaticamente no soneto “Ambiciosa” (p. 234): “Um homem? – Quando eu sonho o amor dum Deus!...”

O erotismo constitui hoje um dos principais traços que desperta o interesse de estudiosos cujo olhar é dirigido à obra de Florbela. Inicialmente despercebido pela crítica e, por longo tempo, fator desencadeador de avaliações negativas movidas por preconceitos e falso moralismo, o teor erótico de seus poemas é hoje considerado como um dos traços que ilustra o questionamento da condição feminina. Segundo Maria Lúcia Dal Farra (2002b, p. 33), a poética florbeliana inverte a posição cultural da vassalagem amorosa e “desmascara um mito social: não é a mulher o objeto do serviço amoroso, mas sim o homem”. Assumindo o pensamento de Maria Lúcia Dal Farra, Luzia Noronha (2001, p. 51) reforça essa ideia e afirma que Florbela, em seu desempenho poético, “busca se impor como sujeito autônomo, vivenciando um traço inaugural da condição feminina, que, historicamente, se estratificara como apêndice social do homem”.

Maria Lúcia Dal Farra (1999, p. XXXV, grifo da autora) observa, ainda, que os passos adotados por Florbela “na travessia poético-amorosa têm o pendor de questionar os *papéis culturais*” destinados à mulher. “E, da maneira como são percorridos pela sua poesia a partir do *Livro de Mágoas*, tendem a constituir-se numa via arguta de *busca de identidade*”.

Notemos que o erotismo, o questionamento da condição feminina e a busca de identidade são traços estreitamente ligados na obra de Florbela. A expressão do desejo feminino e a afirmação do poder sobre o amado são questões que conduzem à subversão do papel historicamente imposto à mulher na sociedade portuguesa. A impossibilidade do sujeito poético florbeliano de aceitar o papel que lhe é tradicionalmente atribuído arrasta-o a um destino de errância, a uma trajetória em busca de si mesmo, de sua identidade. Mas o sujeito lírico que não consegue encontrar qualquer conforto ao assumir a identidade que lhe é determinada pela sociedade também não consegue fixar-se como uma imagem outra que seja una e definitiva. Assim, o caminho encontrado por Florbela em sua arte literária é o de inventar a si mesma, o que ela faz, afirma Haquira Osakabe (2003, p. 13-14), “criando-se figura de uma grande convenção que é o teatro dentro do qual são peças de autocaracterização seus sonetos, seus contos e, pasmem, seu próprio diário.”

O aspecto teatralizante da obra de Florbela, evidenciado pela adoção de uma multiplicidade de máscaras, é referido por Renata Junqueira (2003, p. 18, grifo da autora) no estudo sob o título *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*, o qual se detém na análise da prosa literária da escritora (incluindo o *Diário do último ano* que é perspicazmente avaliado sob esse prisma), traçando um paralelo com a produção da tríade do Modernismo português: Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa:

E uma análise cuidadosa do aparato de máscaras, das *poses* e dos artifícios retóricos na obra de Florbela pode mostrar que tanto a sua poesia quanto a sua prosa se revestem daquela mesma *teatralidade* que constitui uma das mais importantes características dos movimentos de vanguarda no princípio do século XX.

É possível concluirmos que o erotismo, a busca de identidade, o questionamento da condição feminina e a ligação com o Modernismo marcam a produção literária de Florbela de modo interligado, expressando muitas vezes um processo de mascaramento do sujeito, resultante da crise de identidade e da impotência frente à realidade do mundo moderno. Assim, podemos reconhecer na obra de Florbela o que Renata Junqueira (2003) define como uma “estética da teatralidade”⁶² e, talvez compartilhar da opinião dessa autora que defende um lugar para a poetisa ao lado dos escritores do século XX.

⁶² Renata Junqueira (2003, p. 18-19) define a *estética da teatralidade* “como um processo literário, e artístico em geral, que tem origem nas últimas décadas do século XIX [...]”. Nesse processo, o “mundo de máscaras em que o escritor se projeta *radicalmente* parece protegê-lo da hostilidade do mundo real que o oprime, ao mesmo tempo que compensa a perda de identidade que lhe advém daquela mesma hostilidade.”

Podemos afirmar, portanto, a existência de uma significativa aproximação entre a obra de Florbela e o Modernismo, na medida em que consideramos a teatralidade dessa obra como o espelhamento de um “eu” fragmentado, tematizando a busca de identidade. Aproxima-os, assim, a reflexão sobre a crise do sujeito, resultante da conflituosa relação entre o “eu” e o mundo.

1.2.2 A recepção produtiva da obra de Florbela Espanca

O propósito maior deste trabalho é expor um estudo da “recepção produtiva” da obra de Florbela, o que consiste em considerar como a leitura dos textos da poetisa portuguesa pode ter motivado outros escritores na produção de suas próprias criações literárias. Abordamos com detida atenção os trabalhos de três autores contemporâneos: Helder Macedo, Adília Lopes e Hélia Correia. Antes, porém, realizamos uma rápida incursão pela trajetória histórica da produção de Florbela, observando alguns textos que a elegem como motivo literário e que demonstram que sua “recepção produtiva” não é um fenômeno recente.

Os primeiros textos literários que dialogam com a poesia de Florbela são dos seus companheiros da Faculdade de Direito de Lisboa: João Botto de Carvalho e Américo Durão. Em 1919, João Botto de Carvalho lança *Sol poente*, no qual se encontra o longo poema “A Princesa incompreendida”, dirigido a Florbela.

A PRINCESA INCOMPREENDIDA

Para a senhora DONA FLORBELA DALMA

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

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

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

[...]

E quente e sensual, nervosa e esteta,
Constantemente irrequieta,
Sensual e ardente.
Tem um bucicho negro impertinente
E sombras de veludo sobre o peito.

Deseja qualquer coisa que não vê
Que não sabe o que é e não conhece.
Faz versos que ela anima e que ela aquece,
E sente os versos que lê.

[...]

Frio e esguio, num de seus pulsos,
Finos, nervosos, convulsos,
Terrível, pequenino e inapagável
O primeiro sinal dum suicídio em vão...
Firme, inalterável,
Como a vontade sublime e acesa
Da Princesa
Desolação.

[...]

E distraída, incompreendida e misteriosa
E dolorida e caprichosa,
A meditar, o olhar vago,
Ao pé dos cisnes e do repuxo
Que orvalha as folhas do buxo...
... Passa o resto da noite ao pé do lago... (In: ALONSO, 1997a, p. 249-250).

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

Princesa Desalento

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

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

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

O luar ouve a minh'alma, ajoelhado,
E vai traçar, fantástico e gelado,
A sombra duma cruz à tua porta... (p. 198)

Também em 1919, Américo Durão dedica a Florbela um soneto em que se refere a ela como “Sóror Saudade”. A poetisa adota a nomeação como título para o seu segundo livro. O poema é publicado na página literária de *O Século*, de Lisboa, acompanhado do soneto “O meu nome”⁶³, escrito por Florbela em resposta ao poeta. Com título alterado para “Sóror Saudade”, este abre o livro de 1923. Em 1921, o soneto de Américo Durão surge (agora nomeado “A uma poetisa”) no seu livro *Tântalo*.

A UMA POETISA

Irmã, Soror Saudade... Ah! se eu pudesse
Tocar de aspiração a nossa vida!
Fazer do mundo a Terra Prometida
Que ainda em sonhos às vezes me aparece!

Mas em vão a tua boca empalidece,
E em teus olhos a sombra dolorida
Alarga mais cavada, mais ungida,
Por um incenso místico de prece...

Tão perto o sonho foi! Bastava erguer
Ao alto as nossas mãos para colher
O fruto dum amor quase intangível!

E, se hoje as nossas mãos erguidas colhem
Apenas rosas mortas, que as desfolhem
As sombras espectrais dum impossível! (In: ALONSO, 1997a, p. 247).⁶⁴

“Sóror Saudade”

A Américo Durão

Irmã, Sóror Saudade me chamaste...
E na minh'alma o nome iluminou-se
Como um vitral ao sol, como se fosse
A luz do próprio sonho que sonhaste.

Numa tarde de outono o murmuraste;
Toda a mágoa do outono ele me trouxe;
Jamais me hão de chamar outro mais doce:
Com ele bem mais triste me tornaste...

E baixinho, na alma da minh'alma,
Como bênção de sol que afaga e acalma,
Nas horas más de febre e de ansiedade,

⁶³ O documento faz parte do acervo de Florbela que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal, podendo ser consultado na internet (Disponível em: <http://purl.pt/272/2/n10/n10_item25/P1.html>. Acesso em: 26 de mar. 2018.).

⁶⁴ Apesar do acesso ao original publicado em 1919, optamos por reproduzir o texto que se encontra nos anexos do livro de Cláudia Pazos Alonso (1997a, p. 247) em razão do mesmo constituir a versão atualizada que consta no livro *Tântalo*. Embora as alterações na segunda versão sejam poucas, parecem-nos bastante significativas.

Como se fossem pétalas caindo
 Digo as palavras desse nome lindo
 Que tu me deste: “Irmã, Sórora Saudade”... (ESPANCA, 1999, p. 167-168).⁶⁵

Os poemas de João Botto de Carvalho e de Américo Durão elegem como motivo literário uma figura feminina comumente associada ao sujeito empírico de Florbela: a de uma mulher melancólica, distante e inacessível. Imagem que coincide com a que se apresenta nos versos da poetisa, especialmente no *Livro de mágoas*. Nesse livro, o procedimento poético impregnado de dor, de mágoa, resultado da ausência de sentido da vida e do mundo, está vinculado à melancolia, “atestando uma alma de luto” (BARROS, 2012, p. 30), refletindo um sujeito que declara: “Sou a crucificada... a dolorida...” (“Eu...”, p. 133).

Como pondera Cláudia Pazos Alonso (1997a, p. 90, grifo nosso), é difícil concluir “se o auto-retrato de Florbela como monja ou princesa é uma causa ou consequência dos poemas de seus colegas.⁶⁶” Mas o certo é que “este retrato, se por um lado mostra a maneira como Florbela queria ser vista, por outro lado não deixa de reflectir em maior ou menor escala a maneira como os colegas a encaravam, isto é, *como figura poética e material poético*.”

Devemos ressaltar que a interlocução de Florbela com João Botto de Carvalho e Américo Durão⁶⁷ apresenta sinais mais evidentes de que os dois escritores constituem modelos literários para a poetisa. No tocante a Américo Durão, Florbela assume abertamente essa interlocução dedicando-lhe, em *Trocando olhares*, os sonetos: “Desalento”⁶⁸, “A um livro”, “A Maior Tortura”, “Cegueira Bendita” e “Noivado Estranho” – dos quais os três primeiros surgem refundidos no *Livro de mágoas*. Em carta de 5 de janeiro de 1920, Florbela (2002, p. 233) confessa a estima que há tempos nutre pelos versos do poeta. E afirma: “Do seu livro veio o meu livro./ Obrigado, Amigo meu!”. Ela refere-se ao *Livro de mágoas*, cujo subjetivismo doloroso encontra sua fonte no volume de poesias do escritor publicado em 1917 sob o título *Vitral da minha dor*.⁶⁹

⁶⁵ Optamos por reproduzir a versão atual do soneto de Florbela, mantendo o critério de adotar como fonte para as citações dos poemas o livro *Poemas – Florbela Espanca*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁶⁶ A publicação do *Livro de mágoas* antecede a publicação do poema de Américo Durão, mas não o de João Botto de Carvalho.

⁶⁷ Para melhor compreensão da relação entre as poéticas de Florbela Espanca e Américo Durão, remetemos o leitor ao texto de Maria Lúcia Dal Farra, “A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão”. *Colóquio/Letras*, n. 132/133, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994b, p. 99-110.

⁶⁸ Em *Livro de mágoas*, esse soneto recebe o título “A minha Tragédia”.

⁶⁹ Na edição de *Obras Completas de Florbela Espanca* (vol. V), organizada por Rui Guedes (1986, p. 272), consta a informação de que os livros em questão são *Tântalo* (publicado por Durão em 1921) e *Livro de Sórora Saudade* (que a autora lança em 1923). A confusão deve-se ao título dessa segunda obra de Florbela, que adota o nome com o qual a batiza Durão num poema que lhe dedica. Maria Lúcia Dal Farra (1994b, p. 101-102) esclarece a questão, analisando a interlocução entre *Livro de mágoas* e *Vitral da minha dor*, e

Não obstante esses primeiros sinais de diálogo com a obra de Florbela, a poetisa conhece uma passagem discreta até a publicação de *Charneca em flor*, que se dá logo em seguida a seu suicídio. O nome de Florbela (sua vida e sua obra), conforme já destacamos, é então envolvido numa polêmica que se arrasta por décadas, sendo alvo de detrações por parte de uns e de defesa e até louvor por parte de outros. De modo que a “recepção produtiva” da obra de Florbela faz-se inicialmente muito atrelada à aura mítica criada em torno da poetisa e que reflete, em certa medida, a vinculação indiferenciada entre a mulher real e a figura feminina que habita o universo ficcional constituído por seus textos. Florbela, como bem destaca Vitorino Nemésio (1949, p. 05), passa a ser vista como “poetisa musa”:

A rapidez com que a lenda se apoderou de Florbela mostra bem como estamos em presença – creio que pela primeira vez na literatura portuguesa – de uma poetisa musa. Mais do que isso: de uma deidade ou de um duende, um ser mitológico de que já alguns poetas (Manuel da Fonseca, por exemplo) se apoderaram para dele fazerem a alma da planície alentejana, *genius loci* errante entre o piorno e as estevas.

Seguindo a trajetória histórica da obra de Florbela, vemos comprovadas as palavras de Nemésio. Em 1941, Manuel da Fonseca (1969, p. 121-135) – poeta, contista e romancista alentejano – publica “Para um poema a Florbela”, texto expressivo em que o autor destaca todo o poder encantatório da poetisa alentejana. Nesse poema, como sublinha Maria Luísa Leal (1997, p. 35), dá-se a transposição da figura de Florbela para o universo poético.

Florbela, que é retratada ao mesmo tempo como alguém próxima às pessoas mais simples (ceifeiros, cavadores, malteses e moças do monte) e um ser superior, esbanja vida, mas conhece também o abandono e o desprezo:

Senhora numa cidade,
a cidade a abandonou...
– porque lá ninguém a queria...

Jogou-se às estradas da vida,
caminhos do Alentejo,
esbanjando braços cheios
da grande vida que tinha!

E os campaniços leais
que bem a compreendiam!
Raparigas de olhos pretos
o modo como a olhavam!
[...]

E Florbela, de negro,
esguia como quem era,
seus longos braços abria
esbanjando braços cheios

lembrando que a data da carta de Florbela é de 1920, portanto, anterior à publicação de *Tântalo* e *Livro de Sórora Saudade*.

da grande vida que tinha!

Cansada, Florbela entrega-se à Senhora Dona Morte. A gente simples toma consciência do misterioso poder que emana da poetisa:

Florbela não aparece
a levar-nos à Courela
onde há a fonte a moça,
que são nossas!...,
onde há a água e o pão
e o amor que prometeu!...

O desequilíbrio inicial provocado pela ausência de Florbela cede lugar ao encanto e inspiração que sua figura mítica assume. “Esta figura, emanando erotismo e tranquilidade, propiciará a harmonia e a fecundidade que deixam entrever a possibilidade de futuro.” (LEAL, 1997, p. 36):

O calor que vem da terra
ondulando como asas
de subtilíssima chama,
não é do lume do sol:

– é cio que treme, solto
dos alvos seios de Florbela.

A calma que cai do céu
quando a noite principia
e eu tombo de cansado
faminto de a procurar
não é frescura da noite:

– é a mão de Florbela
tocando na minha fronte.

Os versos de Manuel da Fonseca, como ressalta Maria Lúcia Dal Farra (2002a, p. 18), registram “precisamente o flagrante de transformação da mulher em mito”, como, aliás, já sugerira Nemésio. Notamos ainda que a construção da figura mítica de Florbela no poema toma como fundamento particularmente a biografia da poetisa, deixando em segundo plano sua obra.

Além de Manuel da Fonseca, outros poetas produziram obras em diálogo com a figura de Florbela. Mesmo ao longo dos anos trinta e quarenta, em meio aos artigos que ilustram a recepção crítica da poetisa, encontram-se alguns poemas em sua homenagem. O volume *Cartas de Florbela Espanca*, publicado por Azinhal Abelho e José Emídio Amaro em 1949 (apud MARTINHO, 1997, p. 45), define essa nova postura em relação à obra da poetisa alentejana. Segundo esses autores, Florbela cria “um lugar à parte na nossa literatura, não seguindo escolas, mas criando escola, sem subordinação das suas faculdades a influências

estranhas”. E prosseguem: “Atualmente, como disse a poetisa Natércia Freire, há uma poesia ‘Florbeliana’. Os sonetos de Florbela são dos mais lidos em Portugal e andam nas mãos da gente nova, desde os liceus às escolas superiores”.

Natércia Freire estava a par das mudanças na recepção da obra de Florbela, uma vez que ela própria integrava a Geração de Cinquenta, a qual dedica verdadeiro culto à autora de *Charneca em flor*. O diálogo com Florbela efetuado por muitos escritores desse período é principalmente de natureza intertextual. A poesia florbeliana apresenta-se como resposta aos anseios literários dessa que é definida como segunda geração neo-realista. Tal afirmação é feita especialmente com base nos textos que compõem o volume *Poemas para Florbela*, da Coleção “Germinal”, publicado em 1950, onde figuram produções de Pinheiro Torres, Alfredo Azevedo, Altino Carlos Olímpio (Albano Martins), Armando Ranito, Carlos Gabriel, Egito Gonçalves, Fernando Guedes, Florentino (Goulart Nogueira), Leonor de Almeida, Luís Ribeira Seca, Natércia Freire, Paulo António, Taborda de Vasconcelos e Vasco de Lima Couto. A publicação dá-se em comemoração à recente instalação do busto da escritora no Jardim Público de Évora.

Conforme observa Fernando J. B. Martinho (1997, p. 48), a “imagem de Florbela que, em termos gerais, ressalta dos poemas coligidos na antologia é a da ‘mulher rebelde, boêmia, insatisfeita’, inquieta, da ‘eterna desesperada’, do poeta sofredor e mártir”. A construção desse perfil leva-nos a concluir que o mito do poeta maldito, bem ao estilo romântico, permanece como uma imagem fortemente presente na leitura da obra de Florbela, o que não impede que novos escritores, formados num momento em que o Modernismo encontra-se firmado, identifiquem-se com a obra dessa poetisa e prestem-lhe homenagem. A leitura, por exemplo, dos versos de “Carta a Florbela”, escrito por Alfredo Azevedo (1950, p. 13-16, grifo nosso), autoriza-nos essas reflexões. Nestes, é apresentada a figura da mulher insurrecta que se constrói na poesia de Florbela:

Pediste a Morte com tamanho anseio,
Com tanta súplica na tua voz suprema,
Que ela por fim compadecida veio
Descer o pano sobre o teu poema...

[...]

Hoje dentro dos muros de Sendim
Quem te procura só encontra a lousa
Porque na Terra não há sono ou fim
E por isso a tua alma não repousa!

[...]

Por isso estás no lúbrico perfil
 Da nossa alma entregue aos desvarios
 Dos instintos que na sua dança vil
 Abrem caminhos novos... mas sombrios!

Por isso és o fantasma que abençoa
 A febre do artista que se curva
 No poço descoberto entre as estrelas
 Passeiam na fundura da água turva...

*Por isso nós os jovens te saudamos
 Assim rebelde, boémia e insatisfeita
 Que eras na Terra voz dos mistérios graves,
 Gesto de Deus... da sua mão direita!*

Cláudia Pazos Alonso (1997a, p. 220) apresenta-nos outra interpretação para a imagem simbólica de Florbela construída nos poemas da antologia em questão: “tendo em conta o funcionamento da censura, talvez possamos interpretá-lo [a] antes como um elogio do não-conformismo e, por conseguinte como uma crítica indireta a um regime e uma sociedade que tentavam limitar a autoexpressão.”

Por diversas vezes referimos neste trabalho os ataques moralistas dirigidos tanto à vida quanto à obra de Florbela, os quais não impediram que a poetisa permitisse o transbordamento do erotismo feminino em seus poemas. A “violenta” condenação da poetisa e o sofrimento advindo de tal atitude marcam particularmente o poema de Alexandre Pinheiro Torres (1950, p. 11), intitulado “Quarteto para instrumentos”, em que cada uma das quatro partes refere-se a um dos livros de poesia de Florbela. É na última delas que se expõe de forma mais evidente a verdadeira perseguição de que fora vítima a poetisa alentejana:

4

(RELIQUAE)

Quando a voz solitária foi ecoar, com punhadas, nos portões,
 A turba precipitou-se, escalando a lama,
 Aonde vivia cultivando as flores de papel das convenções,
 E, subiu atraída pela chama!

A turba sangrava pelas punhaladas de luz
 E os seus olhos choravam: de que raiva?
 Ah! Levantaram no morro o escarro duma cruz
 Que ainda agora de sangue fresco se enlaiva!

Filha da Lei de Lynch, a turba castigou
 Esse crime tramado e enterrado na cela:
 O crime de sonhar que um dia perpretou (*sic*)
 A Loucura de Florbela!

O poema faz referência ao que Maria Lúcia Dal Farra (2002b, p. 20) define como um “processo disciplinar” comandado pelo reacionarismo português, “não apenas contra Florbela,

mas contra o modelo de mulher que, da sua poesia e biografia se irradiava”. Na obra da qual tratamos, é exatamente o texto da também poetisa Natércia Freire (1950, p. 50-52) que refere o efeito dos versos de Florbela (e do modelo feminino que nele se apresenta) sobre as mulheres:

POEMA PARA FLORBELA

Os versos que gotejavam
do telhado, sob o escuro,
por entre o escuro vogavam.

E os repetiam donzelas,
donas senhoras, a medo
do sol que ficava nelas,

do espanto a correr-lhe as veias
e nelas pondo a fluir
sementes e marés cheias...

[...]

De orgulhos toda e de lenda
De olhos de vento e cristal,
Fria chuva, fina renda,
Sereia, luz, *Flor do Mal*,
[...]

E o sino ao morrer do dia
casava som e saudade
por sobre a vila sombria,
– pecado, amor, claridade,
virgindade e poesia...

É notável a sensibilidade e a perspicácia de Natércia Freire ao expor o efeito dos versos de Florbela sobre suas leitoras. Notemos que na segunda e terceira estrofes, a poetisa refere-se às sensações novas, surpreendentes, profundas e avassaladoras que tais versos despertam. Apesar da delicadeza e até mesmo de certa discrição, Natércia Freire consegue captar a complexidade da poesia florbelina. Paradoxalmente, essa poesia é relacionada à sombra e à luz, à pureza e ao pecado. A associação da obra de Florbela aos versos de *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire (“Sereia, luz, *Flor do Mal*,”), reforça a ideia do seu caráter subversivo, uma vez que sugere a sensualidade, o decadentismo e perversão que a crítica moralista acusa como traços dos escritos de Florbela.

Essa breve análise do diálogo que alguns escritores estabeleceram com a obra de Florbela, muito embora ainda sob o peso da biografia da poetisa, é importante na medida em que nos ajuda a compor o quadro da “recepção produtiva” de Florbela, passados vinte anos da sua morte. Embora ainda sem alcançar a “verdadeira glória” a que alude Jorge de Sena (1946,

p. 116), Florbela é já uma escritora de renome. A afirmação de José Régio (1983, p. 31), ao encerrar seu estudo crítico sobre a autora, reforça essa ideia: “O seu nome é hoje glorioso, e a sua glória não é das que duram o dia em que nascem”.

As palavras de José Régio revelam-se certas, pois a importância atribuída à obra de Florbela cresceu expressivamente. Embora a polémica em torno da vida e da obra da poetisa e a condenação motivada pelos valores morais ditados pelo regime salazarista e pela Igreja católica arrastem-se pela década de sessenta sem desaparecer de todo mesmo após a queda do regime em 1974, ocorrem significativas mudanças no “horizonte de expectativas” dos leitores, de modo a determinar uma identificação com a poesia florbeliana. Em se tratando da “recepção produtiva”, merecem destaque os textos de Mário Mota, poeta que publicara em 1939 a coletânea *Dom Alentejo*, dedicada à memória de Florbela. Decorridos quarenta anos, ele novamente homenageia a poetisa ao lançar, em 1979, *Poemas para Florbela D’Alma*, fascículo do *Cadernos de Poesia*, composto por cinco poemas que estabelecem um franco diálogo com Florbela.

No primeiro, o poeta expressa além da admiração, uma espécie de irmandade com a poetisa. Notemos que ele sente-se à vontade para tratá-la por “Tu”, dada à íntima ligação com a sua poesia: “Tratar por Tu um Poeta/ será conviver de perto com a sua ansiedade e vida;/ será entender o mistério da sua Poesia” (MOTA, 1979, p. 05). O escritor ressalta o influxo da poesia de Florbela sobre sua atividade poética, tratando-a como um seu par:

A partir de então, Florbela d’Alma,
as palavras da distância,
todo o teu inesperado, do éco (*sic*) da planície,
rebrilharam em mim a anunciar-me a tua fala
numa voz-viva de pureza feito alvoroço,
esse alvoroço no tempo que agora te dirijo,
este meu falar de vocação aberta
de Poeta para Poeta! (MOTA, 1979, p. 05, grifo nosso).

Os poemas prosseguem numa alusão à leitura dos livros de poesia de Florbela, os quais são referidos como um reflexo do ser íntimo da poetisa:

O «Livro de Sórora Saudade»,
tem essas lembranças...

É bem um livro de amor!

É bem um livro só teu, na emoção
e na tua intimidade...

Tua alma que se desencanta! (MOTA, 1979, p. 10).

Ao longo dos poemas, a imagem da poetisa é constantemente associada ao Alentejo e a sua gente simples, aproximando-se talvez da figura mitológica que emerge dos versos de

Manuel da Fonseca: “E vejo-te vestida de mondadeira,/ no montado além, em festa,/ junto dos ceifeiros...” (MOTA, 1979, p. 10). Mas a leitura que fazemos é que o poeta exalta a ligação de Florbela com o Alentejo como algo essencialmente poético:

És o Sol da Charneca em lume
a cantar dentro do peito!

És o teu Alentejo iluminado
na sua realidade mais bela...

A Charneca no amanho da terra,
indo até às raízes... (MOTA, 1979, p. 11).

Mário Mota (1979, p. 13) dedica o último poema à memória do poeta e amigo Azinhal Abelho, “grande florbelista”, “e a todos os outros «Poetas de Florbela»”. A dedicatória deixa clara a importância que o nome de Florbela assume no meio literário da época e a existência de um diálogo intertextual com a obra da poetisa, de modo que sua fortuna crítica passa a ser integrada também por textos que compõem sua “recepção produtiva”.

Data também de 1979 o *Florbela Espanca, a vida e a obra*, biografia da poetisa escrita por Agustina Bessa-Luís e publicada pela Arcádia⁷⁰. Não se trata da primeira obra a retratar a vida da autora de *Charneca em flor*. Em 1947, Carlos Sombrio lançara o *Florbela Espanca*, volume em que detalha a trajetória existencial da poetisa, recorrendo constantemente a seus poemas e cartas, além de reproduzir algumas fotografias de Florbela.

A crítica tem ressaltado o caráter ficcional dessa obra de Agustina Bessa-Luís, aproximando-a dos outros tantos romances da escritora. As opiniões sobre o método adotado pela romancista divergem. Numa recensão crítica ao livro, Eugénio Lisboa (1981, p. 92), citando Norman Mailer, romancista americano que produzira a biografia de Marilyn Monroe, ressalta os perigos de ceder-se à tentação de “escrever um «romance» para captar a natureza fugidia dum personagem «real»”. O grande risco, segundo ele, consiste exatamente em “fazer demasiado romance e insuficiente biografia”.

Para Eugénio Lisboa (1981, p. 92), Agustina Bessa-Luís viola “todas as regras do jogo, quando aceita escrever um livro que se insere numa coleção que tem características especiais e específicas”. Segundo ele, a escritora, “no seu *approach* impressionista, anárquico, escorregadio e cronologicamente desenvolto – quando não mesmo *à la diable* – totalmente ignora ou despreza” as características do texto biográfico.

A obra de Agustina Bessa-Luís parece incomodar bastante Eugénio Lisboa (1981, p. 93) em razão da ausência do rigor metodológico que este considera indispensável à produção

⁷⁰ No mesmo ano, dá-se a publicação da segunda edição de *As Máscaras do Destino*, livro de contos de Florbela, cujo prefácio é de autoria de Agustina Bessa-Luís.

biográfica. O recenseador critica, por exemplo, o fato da autora apresentar para um mesmo acontecimento (o casamento de Florbela), “três explicações diferentes e que mutuamente se liquidam”.

Em “A Florbela de Agustina”, Maria Lúcia Dal Farra (2007a, p. 12) faz uma profunda análise da obra de Agustina Bessa-Luís (o que dispensa aqui, portanto, um estudo mais detido da mesma), sob uma perspectiva bem diferente da que norteia o texto de Eugénio Lisboa. Sobre a divergência de explicações para um mesmo fato, por exemplo, a pesquisadora florbeliana apresenta uma explicação que lhe parece bem simples:

[...] como Agustina se recuse a enregelar Florbela numa única imagem ou ponto-de-vista, já que todo o ser humano é incapturável (e Agustina, como romancista, é quem mais sabe disso), ela vai testando, sobre o mesmo fato, diferentes hipóteses, até as mais estapafúrdias, porque sempre uma ou outra podem resvalar na verdade pessoal da poetisa. E o que você tem ao final do livro é, como afiancei, uma biografada extremamente viva e surpreendente, porque não é apenas uma, mas um feixe de hipóteses móveis, erráticas. Não será, pois, esta - a mais exata imagem de Florbela Espanca?

O artigo de Maria Lúcia Dal Farra (2007a, p. 12) refere o caráter subjetivo que acompanha a obra biográfica em questão, ressaltando a cumplicidade que vai sendo construída no transcorrer da escrita, mas também dá ênfase à riqueza de informações colhidas e apresentadas pela autora, bem como aos esclarecimentos advindos da pesquisa empreendida por esta: “Agustina não deixa de exercer a sua justiça poética, e bota em pratos limpos as coisas em torno de Florbela. [...] Indica, por exemplo, as adulterações e omissões efetuadas por Guido Battelli na publicação das cartas da poetisa [...]” (DAL FARRA, 2007a, p. 04).

O texto de Agustina Bessa-Luís chama-nos a atenção por suas ponderações a respeito de questões que interferem diretamente na recepção crítica da produção literária de Florbela. A escritora censura o peso que a biografia nada convencional da poetisa (“os seus amores, os casamentos, os divórcios, os versos ardentes e reveladores demais” (BESSA-LUÍS, 1997, p. 43)) assume na avaliação da sua figura poética. Agustina Bessa-Luís (1997, p. 155) critica a “ausência de espírito” que se observa nos comentários sobre Florbela e que “reduz toda a estrutura da realidade a uma dimensão mesquinha, semelhante a um estado de pânico”. Ela prossegue afirmando que o que realmente “parece importar a respeito de Florbela é se ela era recomendável para entrar na família de qualquer negociante de panos. Espia-se a sua alcova, com a preocupação de a benzer ou de a tornar objeto de museu”. (BESSA-LUÍS, 1997, p. 149).

A importância do livro de Agustina Bessa-Luís para este trabalho vai além da sua contribuição para a análise da recepção crítica de Florbela. O caráter híbrido desse texto que a

princípio se apresenta como uma biografia, mas rompe o “horizonte de expectativas” dos leitores aproximando-se do gênero romance, permite-nos considerá-lo como um exemplo de um diálogo intertextual com Florbela, compondo o panorama da sua “recepção produtiva”.

Embora longe de apresentar a totalidade dos textos que são produzidos a partir de uma relação com a escrita de Florbela, acreditamos que a exposição até aqui efetuada sobre a trajetória da obra da poetisa ao longo do tempo demonstra que a “história do efeito” da produção literária de Florbela é marcada por “uma disposição de recepção” (LINK, 1980, p. 87) por parte de vários autores, sendo estes estimulados no sentido de uma “recepção produtiva” da obra florbeliana, o que assinala a importância da escritora alentejana no cenário literário português.

2 HELDER MACEDO: LEITOR DE FLORBELA ESPANCA

Uma leitura ainda que superficial de *Natália* (2010), romance de Helder Macedo, permite-nos identificar o escritor português como um leitor de Florbela⁷¹. Em *Natália*, há um evidente diálogo com a poética florbeliana, além de uma sensível identificação com o *Diário do último ano* (1981) e também com o livro de contos *Dominó preto* (1982).

O próprio autor apresenta-nos de forma explícita a presença de Florbela no romance: um soneto da poetisa intitulado “À Morte” figura como epígrafe do livro e regressa insistentemente ao longo da narrativa, evidenciando o conflito da protagonista que busca descobrir sua origem, ou melhor, que busca sua identidade: “Vim da Moirama, sou filha de rei,/ Má fada me encantou e aqui fiquei/ À tua espera,... quebra-me o encanto!” (“À Morte”, ESPANCA, 1999, p. 301).

Maria Lúcia Dal Farra (2010, p. 95) identifica “estilhaços pontuais de pelo menos cinco sonetos da poetisa alentejana na diarista de Macedo”. Além do já citado “À Morte”, a pesquisadora aponta também a presença de “Deixai entrar a Morte”, “Supremo enleio”, “A Maior Tortura” e outro poema sem título que se inicia com o verso “Há nos teus olhos de dominador”. Este estudo, no entanto, procura demonstrar que o vínculo entre *Natália* e a produção de Florbela é ainda mais intenso, sendo evidente especialmente no fato de ambas revelarem um ser marcado pelo autodesconhecimento, movido por uma incessante busca de identidade em que o sujeito, qual Narciso, reflete-se numa imagem que, longe de ser unitária, compõe-se como um caleidoscópio resultando, porém, num vazio existencial.

2.1 Algumas palavras sobre Helder Macedo e sua obra

Helder Macedo é, na definição de Haquira Osakabe (2002, p. 335), “um autor que une perícia técnica a uma imaginação torrencial, hábil no trançar e destrançar os fios narrativos da mais variada qualidade. [...] é um mestre da intriga”. Considerado um dos grandes escritores portugueses da atualidade, Helder Macedo é uma figura com presença marcante no meio

⁷¹ Em entrevista concedida durante um Seminário realizado pelo Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros e o Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, respondendo à questão: “Na sua obra ensaística, você estuda a obra de alguma autora portuguesa?” (2001, p. 393), Helder Macedo (2001, p. 394, grifo nosso) declara: “Na minha obra ensaística não escrevi sobre, mas dei cursos que incluíram Florbela Espanca. Tive muito prazer em dar esse curso no Brasil, na UFRJ, em 1998, com o título de “A pantera e a purinha” [...]. E estou [...] orientando uma tese de doutorado [...] sobre António Nobre, Florbela e [...] Fernando Pessoa [...]. Acho que Florbela é uma poeta de gênio, muito irregular, mas *perfeitamente extraordinária. Grande, grande poeta*”.

acadêmico brasileiro. Sua conexão com o Brasil constitui-se como uma via de mão dupla: se por um lado sua obra (tanto a poesia quanto a prosa) tem tido uma recepção muito positiva em nosso país⁷², gerando estudos que contribuem significativamente para a fortuna crítica do escritor; por outro, Helder Macedo apresenta-se como leitor de escritores brasileiros, especialmente Machado de Assis, que, segundo o próprio autor, é uma de suas “grandes referências literárias” (MACEDO, 2002, p. 340), a quem não só tem dirigido estudos críticos, mas assumido uma relação intertextual em obras como *Pedro e Paula* (1998), seu segundo romance.

Filho de um administrador das colônias africanas, Helder Macedo nasce em Krugersdorp, próximo a Joanesburgo, na África do Sul, no ano de 1935. Sua infância é vivida principalmente em Moçambique. Aos treze anos, muda-se para Lisboa onde completa o liceu e ingressa na Faculdade de Direito, a qual não chega a concluir. Sua clara oposição ao regime de Salazar obriga-o ao exílio na Inglaterra a partir de 1960, optando por aí permanecer mesmo após a queda da ditadura. Na Inglaterra, licencia-se em História e em Estudos Portugueses e Brasileiros, faz doutoramento na área de Letras e assume em 1982 o cargo de professor titular da Cátedra Camões, no King’s College, onde permanece até a aposentadoria em 2004.

Sua estreia no mundo literário dá-se em 1957 com a publicação do livro de poemas *Vesperal*. Sua produção poética prolonga-se especialmente pelos anos 50 e 60 com os exemplares *Nunca mais rosas* (1958), *Lúcida noite* (1961), *Das Fronteiras* (1962), *Os trabalhos de Maria e os lamentos de José* (1966), *Os espelhos* (1966), *Os sete* (1966), *Orfeu* (1968) e *Poesia 1957-1968* (1969).

Ao longo dos anos 70 e 80, embora dê a público obras poéticas como *O Lago bloqueado* (1977) e *Poesia 1957-1977* (1979), dedica-se especialmente à atividade ensaística com estudos sobre a obra de Bernardim Ribeiro, Camões, Eça de Queirós, Machado de Assis, Almeida Garrett, Cesário Verde, dentre outros.

Somente em 1991, Helder Macedo lança seu primeiro romance, *Partes de África*, seguido por *Pedro e Paula* (1998), *Vícios e Virtudes* (2000), *Sem Nome* (2005), *Natália* (lançado em Portugal em 2009 e no Brasil em 2010) e *Tão longo amor tão curta a vida* (2013).

Após longo tempo envolvido com outros projetos, Helder Macedo regressa ao mundo poético e lança, em 1994, *Viagem de Inverno*. Em 2000, é publicado no Brasil, pela Record, *Viagem de inverno e outros poemas*. A Editorial Presença edita em 2011 a coletânea *Poemas*

⁷² Sobre a recepção de sua obra em nosso país, Helder Macedo (2002, p. 336) declara: “*Partes de África* é o meu livro mais estudado no Brasil e as melhores leituras têm sido as brasileiras”

novos e velhos. No ano de 2015 vêm a público: *Resta ainda a Face*, antologia de poemas selecionados e posfaciados por Paulo José Miranda, acompanhados de uma leitura ensaística que homenageia Helder Macedo nos seus 80 anos; e *Romance*, na verdade um longo poema que mantém uma estrutura narrativa.

A produção literária de Helder Macedo é bastante instigante, sendo um convite irresistível à leitura. O convite à reflexão crítica sobre a composição dos textos macedianos é não menos sedutor. Eduardo Prado Coelho (2002, p. 234) aponta alguns elementos centrais na poesia de Helder Macedo:

[...] existe um vazio inicial, uma treva primitiva, onde reina a inidentidade, a fusão. Sucede-lhe essa falsificação da identidade que é o nome. O canto, ao erguer-se [...], suspende a identidade aparente, mas apenas revela o vazio absoluto da identidade que o canto conduz, horizonte terrível do frio e da morte [...].

Diante da complexidade da obra romanesca do escritor português, Maria Lúcia Dal Farra (2002, p. 205) define-a como um “regime de incertezas”:

O romance-mosaico, o de denso compósito (espelhos e sombras, revérberos e esbatidos, proliferações e unicidades), o romance de gêneros mistos, que amalgama diversos feixes de ficção e que os entretece com outros ramos do saber e das artes [...], o “romance-plural” [...] – parece ser já agora [...] apanágio singular da escrita de Helder Macedo.

Os romances macedianos, como adverte Teresa Cristina Cerdeiras (2002, p. 13, grifo nosso) são marcados por “espelhamentos autorais do narrador” que “podem perfeitamente funcionar como *cilada para os incautos*”. A pesquisadora refere-se ao caráter autobiográfico que o autor imprime especialmente nos romances *Partes de África* (1991), *Pedro e Paula* (1998) e *Vícios e Virtudes* (2000).

Na produção romanesca de Helder Macedo, a insistente presença de aspectos como as projeções autobiográficas, detalhes da história empírica e elementos com dimensões paratextuais suscitam reflexões sobre as relações entre ficção e autobiografia e põem em cheque o estatuto da veracidade em literatura e as fronteiras entre o factual e o verossímil, entre realidade e ficção.

Uma das características dos romances de Helder Macedo que mais nos chama a atenção é a construção de personagens femininas fortes. As protagonistas dos romances macedianos são objetos de estudos como o de Maria Corrêa Silva, (Representações femininas em Helder Macedo e Saramago: olhares masculinos, 2008) e de Paula Bohrer Ribeiro (As personagens femininas em Helder Macedo: *Pedro e Paula*, *Sem Nome* e *Natália*, 2014).

Nos romances *Pedro e Paula*, *Sem Nome* e *Natália* algumas personagens femininas ganham destaque central, em torno das quais são construídos mundos que aliam fatos históricos e acontecimentos ficcionais. A partir

desses mundos, estuda-se o espaço feminino na sociedade contemporânea, um espaço de “mulheres menos marginalizadas” (MACEDO, 1999, p. 201), conforme evidencia o narrador de *Pedro e Paula*. (RIBEIRO, 2014, p. 10).

Paula, protagonista do romance *Pedro e Paula* (1998), é uma personagem que apresenta uma força incomum, que reclama para si o papel de sujeito da própria história. Na definição de Helder Macedo (2007, p. 58), essa personagem representa “o princípio do desassossego num universo predeterminado”, o que implica no rompimento “com o discurso da tradição-família-propriedade que regia a moral da Pátria e o paternalismo do Império.” (DANTAS, 2009, p. 151).

Em *Vícios e virtudes* (2000), deparamo-nos com a misteriosa personagem Joana, cuja história é apresentada sob três pontos de vista distintos: o relato que o narrador-personagem ouve do amigo sobre uma interessante mulher chamada Joana, a qual contara a história de sua vida a tal amigo (na verdade uma ficção criada a partir da vida de D. Joana, mãe do famoso D. Sebastião de Portugal); a versão da própria Joana “que enreda o narrador no desafio de contar e re-contar sua própria história imaginada” (SILVA, 2014, p. 183) e a história formulada pelo autor-narrador.

Assumindo a dificuldade na composição da protagonista de *Vícios e virtudes*, Helder Macedo (2002, p. 341) afirma: “A Joana. Essa vem das sombras, não se deixa conhecer. Ou deixa e não deixa ao mesmo tempo, tira o tapete debaixo dos pés do pobre autor”.

A escritora Júlia Sousa protagoniza o romance *Sem Nome* (2005). Segundo a visão de Gregório Foganholi Dantas (2009, p. 192):

Ela não é uma mulher passional e emancipada como Paula, nem segura e controladora como Joana; é uma moça dedicada a seguir carreira, inclusive literária (o que trata como mais uma etapa profissional), e cuja vida afetiva é esvaziada pelas conveniências.

Júlia seria, portanto, “como uma personagem vazia, destituída de um caráter forte” (DANTAS, 2009, p. 194). Mas a personalidade da protagonista altera-se significativamente a partir de seu envolvimento na história de Marta Bernardo, uma personagem desaparecida com quem é confundida e que passa a constituir um duplo da protagonista.

Em *Natália* (2010), Helder Macedo deixa a cargo da personagem que dá nome ao livro o papel de narrar a história. Por meio de registros num diário, que ela resolve escrever como exercício para a possível composição de um romance, Natália reconstitui os fatos de sua vida, numa tentativa de entender a si própria, de encontrar sua identidade. A personagem é de uma densidade e complexidade que conduzem o leitor a um verdadeiro labirinto: “Natália provoca o leitor que, muitas vezes tentado a acomodar a personagem através de um processo de rotulagem, não pode distinguir claramente com quem lida, pois a personagem parece transitar

entre um comportamento libertário e um comportamento reacionário”. (VALENCIANO; C. SILVA, 2013, p. 396).

Diante do universo romanesco de Helder Macedo, marcado especialmente por personagens tão instigantes, é com certa dificuldade que limitamos nosso olhar ao romance *Natália*. A escolha dá-se não só pela inquietante construção da protagonista do livro, mas especialmente pela relação intertextual que este mantém com a obra de Florbela.

2.2 Um breve relato da história de Natália

O romance de Helder Macedo conta a história da jovem Natália, protagonista e narradora do livro. O discurso é, portanto, em primeira pessoa e gira em torno das memórias da personagem principal. Aconselhada por um escritor que entrevistara na TV (o próprio Helder Macedo a inserir-se no texto – suspeita o leitor), Natália, que manifesta o desejo de compor um romance inspirado em sua própria vida, resolve escrever na forma de diário, recordando fatos de sua infância, associando-os a acontecimentos do presente, descrevendo especialmente sua relação com o avô (Diogo), com seus dois ex-maridos e com Fátima, com quem vem a ter uma união homoerótica. Desse modo, Natália apresenta-se como uma personagem de si mesma.

Seguindo uma das características basilares do diário, Natália emprega a datação em seus registros. Ela inicia a escrita de seu texto em três de novembro de 2000, redigindo diariamente, às vezes com mais de uma entrada por dia, até dezesseis de novembro de 2000. Ocorre então uma pausa na escrita que dura aproximadamente três anos. A redação é retomada em vinte e dois de dezembro de 2003 e mantida até janeiro de 2004, havendo uma nova interrupção. Natália começa a redigir novamente em vinte e sete de novembro de 2008.

A primeira parte do relato, e também a mais longa, é composta pelo registro de fatos recentes e enfatiza o relacionamento de Natália com as personagens que desempenham um importante papel em sua vida: Diogo (o avô), Paulo (o esposo), Jorge Negromonte (o amante, uma espécie de segundo marido – conforme a narradora) e Fátima (a filha do assassino de seus pais). Mas o relato aborda especialmente os fatos do passado referentes à origem da protagonista.

A história narrada por Natália envolve o assassinato de seus pais em Argel no início da década de 1970, durante uma operação da PIDE, a polícia política portuguesa. Natália, que era apenas um bebê, é poupada por Joaquim Rua (o policial assassino), segundo este, por ele possuir uma filha da mesma idade. Entregue a uma família argelina, cuja mulher também

perdera uma filha recém-nascida, ela é resgatada pelo avô. O nome de Natália é atribuído pelo próprio assassino, por ela ter nascido na Santa Quadra. O ano é 1973, próximo ao Natal, mas o dia exato permanece ignorado. A protagonista só toma conhecimento desses fatos após a morte de Diogo, a partir da leitura de uma carta enviada a este pelo policial.

Em razão da ausência dos pais, a personagem é educada pelos avós maternos. Ele é um filólogo, um renomado professor catedrático. E ela, simplesmente a avó, cujo nome sequer é informado, espécie de sombra de Diogo. A relação com o avô marca profundamente a vida de Natália. As histórias que ele contava imprimem-se nas recordações de sua infância e acompanham-na mesmo em sonhos após a morte dele. Os relatos versam sobre a vida dos pais de Natália, sobre livros que Diogo gostaria que ela lesse e especialmente sobre a vida dela, sua história e o relacionamento com ele próprio. Invariavelmente, as ficções do avô dizem uma coisa para explicar outra. Ou melhor, dizem sempre a mesma coisa, constituem sempre a mesma história: a história da vida de Natália.

Natália é uma jovem formada em Letras e trabalha na televisão entrevistando figuras de destaque como escritores. Numa dessas entrevistas, conhece o escritor que lhe aconselha a compor o diário com os registros da sua vida para depois transformá-lo em romance. A jovem vivencia uma liberdade sexual que lhe permite experimentar relacionamentos descompromissados. Mas ao casar-se com Paulo, ex-aluno e assistente do avô, ela mantém com o esposo uma relação distante, sem sexo. Ainda no seu casamento, conhece o pintor Jorge Negromonte, primo de Paulo, e trava com ele um diálogo provocante:

«O Paulo me disse que você já não pinta. Que agora só faz instalações. Pintor sem pincel?»

[...]

Eu a insistir na provocação:

«Que é como ser cavaleiro sem cavalo, não é?»

A ir longe demais, mas apeteceu-me [...]

«Ah bom?...» Isto ele a olhar-me com uma atenção meticulosa: olhos, cara, peito, ventre, pernas. Mas não era o proverbial “despiu-me com os olhos” dos machistas carentes, a isso já estava habituada [...]. Mas o Jorge era olhar-me como se eu já estivesse despida. Como a ver-me por baixo da roupa. Vestida assim como estava, não de noiva à antiga, é claro, mas ainda assim vestida para me casar com o primo. E depois a dizer aprovativamente, como se eu tivesse passado no exame:

«O pincel estará sempre pronto para a servir, prima Natália. Mas se prefere também se pode cavalgar... Se prefere pintura equestre.» A ser grosseiro. «E nem será necessário fazer uma instalação, pelos vistos já vai estar instalada por meu primo.» A ser incrivelmente grosseiro mas como se estivesse a responder-me com a maior delicadeza [...]. (MACEDO, 2010, p. 44-45)⁷³.

⁷³ As passagens transcritas do romance foram retiradas da edição: MACEDO, Helder. *Natália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. Passaremos a indicar apenas as páginas em que se encontram as citações.

Depois da lua-de-mel frustrada com Paulo, Natália procura Jorge em seu atelier: “[...] entrei sem dizer uma palavra e despi-me a olhar para o Jorge, olhos nos olhos. Não era nada o meu estilo, mas tinha de ser. A lembrar-me de como ele tinha olhado para mim. Ele não se despiu, certamente percebeu que a ideia não era essa, que ainda não era.” (p. 47). Após alguns encontros, é Natália quem toma a iniciativa: “Quando chegou a altura própria, desabotoei-lhe a camisa, para indicar que já podia tirar o resto da roupa. Tinha deixado de ser necessário haver disfarces, nus ou vestidos” (p. 47). Tornam-se amantes e a relação dos dois é bastante picante: “Ele então mandou que eu fingisse que estava crucificada com as mãos e os pés atados a cada canto do divã, declarando que se eu fizesse o mais pequeno movimento havia de ver, com promessas de sádico, a fazer-me rir” (p. 48). Mas o relacionamento não se resume ao sexo, há uma grande cumplicidade entre eles.

Após a morte do avô, Natália, que estava vivendo com Jorge, retorna à antiga casa para cuidar da avó, onde permanece mesmo depois da morte desta. Mergulhada em suas lembranças, Natália passa muito tempo no escritório de Diogo redigindo o diário. Enquanto escreve, ela recorda que o avô falara de uma carta. Encontra-a na gaveta da escrivaninha junto com algumas fotos. É a carta do assassino de seus pais. Só então ela toma conhecimento do que acontecera de fato, deparando-se com a realidade cruel da morte dos pais e das palavras do assassino que a “salvara”. A carta também contém informações sobre sua origem argelina, suscitando nela questionamentos sobre sua filiação.

As fotos reforçam as dúvidas de Natália. A princípio, ela pensa tratar-se de fotos de sua mãe quando bebê e já adolescente, mas logo percebe o engano. A menina da foto é Fátima, nova esposa de Paulo e mãe do menino Diogo (que recebe o nome do professor). Mas qual a relação dela com o avô de Natália? O suspense mantém-se até o momento em que Fátima procura a narradora e relata uma história surpreendente: revela ser filha do policial que matou os pais de Natália. Após a Revolução dos Cravos, ele refugia-se no Brasil e solicita ao professor que cuide da menina Fátima. Abandonada pela mãe, que fugiu com um amante quando a garota tinha onze anos, Fátima é levada por Diogo a um colégio de freiras, onde recebe uma educação sem muito rigor. Após sair do colégio, segue os passos da mãe e prostitui-se, mas consegue sempre tirar proveito de suas relações. Forma-se em canto na Guildhall School custeando seus estudos com o trabalho como garota de programa e atendente de uma empresa prestadora de serviço de sexo por telefone. Fátima resolve aproximar-se de Diogo e fá-lo por meio de Paulo. De certa forma, Fátima (assim como Natália) parece manter uma dependência emocional referente a Diogo.

A Fátima a precisar do meu avô ainda mais do que eu. A querer poder ser eu num mundo alternativo. Para ser ela a neta do meu avô. A trocar-nos não no berço, mas na vida. A ser ela a moura encantada que agora será para sempre. A deixar-me para eu ficar a ser a filha do assassino. (p. 234).

Após as revelações, as duas aproximam-se e passam a viver juntas, envolvendo-se amorosamente. A protagonista está totalmente encantada, permitindo que Fátima domine sua vida de forma a ocupar o lugar de amante, irmã e mãe; de assumir o poder do avô; de usurpar a própria identidade de Natália.

A Fátima começara por adquirir poder sobre mim utilizando as minhas carências derivadas do fato de nunca ter tido mãe. Sexualizara as minhas carências, profanara a maternidade da minha mãe. E agora era a vez de usurpar o poder do meu avô, de transformá-lo no seu próprio poder sobre mim [...] (p. 188).

Bom, está bem, portanto a Fátima entrou na nossa vida e instalou-se nela. A Fátima que teria querido ser amada para ela própria poder ter tido o meu avô, para poder ser a filha da minha mãe, para poder ser eu [...] Seria melhor se a Fátima tivesse desaparecido por causa deles, por causa do pai que teve e do avô que eu tive, mas que para isso não tivesse precisado se transformar em mim. Que não tivesse me deixado para eu nunca mais poder amar. (p. 234).

Ao retomar a composição do diário, em 2003, as anotações de Natália referem-se a Fátima, ao período em que viveram juntas e tornaram-se mães do menino Diogo, filho desta com Paulo. Há o relato da viagem ao Brasil, quando se dá a morte (ou desaparecimento) de Fátima. Natália voltara sozinha a Lisboa, cumprindo ordem da companheira, após uma discussão. A notícia da morte parte de Joaquim Rua, o pai de Fátima. Não há, portanto, nenhuma certeza quanto ao destino da jovem.

Os registros revelam que Natália dá-se conta de como foi manipulada pela amante:

Voltando àquela primeira noite na cama com a Fátima: a perversidade dela, o seu profissionalismo, foi saber exatamente como usar as minhas carências, o fato de eu nunca ter tido mãe. A filha do assassino a dar maminha à filha dessa mãe assassinada pelo pai dela. (p. 185).

Nos relatos da terceira parte, passados cerca de quatro anos, Natália narra o desfecho de sua história. Abre mão do trabalho como coordenadora cultural na televisão e torna-se dona de casa, dedicando-se ao filho Diogo e a Paulo, com quem se casou novamente. Ao encerrar o relato, Natália reflete sobre o que lhe disse o escritor: “que eu devia escrever o romance que ele achava que eu queria escrever como se eu fosse uma personagem de mim própria” (p. 244). Mas a narradora afirma ter feito tudo ao contrário:

[...] porque tenho vivido como se fosse uma personagem nem sequer de mim própria. [...]. Já se sabe que fui uma personagem do meu avô. E que fui uma personagem da Fátima. Um pouco também do Jorge. [...]. E se calhar agora estou também a ser uma personagem do Diogo. (p. 244-245).

A protagonista revela ainda que aquele escritor está a publicar um livro cujo título é exatamente *Natália*. O fato leva-a a refletir sobre seu próprio nome (atribuído na verdade pelo assassino de seus pais) e sobre sua existência. O ato final de Natália é declarar que irá deletar todo o texto.

2.3 Natália e Florbela: a escrita do autodesconhecimento

O autodesconhecimento é uma questão de grande relevância dentro do livro de Helder Macedo. É exatamente a exploração dessa temática que evidencia o diálogo do romance com a obra da poetisa portuguesa. Natália, a protagonista, mergulha num frustrado processo de autognose. Assim como Florbela, Natália assume diversas personas, espelha-se no outro revelando um forte narcisismo, processo que resulta numa visão devastadora do ser. A tentativa de responder à questão existencial que começa com a pergunta “Quem sou eu?” conduz à constatação de um vazio central, de um eu que não se deixa alcançar. Ambas transitam da multiplicidade ao vazio de identidade. Natália, do mesmo modo que o sujeito lírico florbeliano, vive a angústia da “crise de identidade que nunca se assume por inteiro ou definitivamente” (ALEXANDRE, 1997, p. 69).

2.3.1 O *Diário do último ano*

A vertente mais comum nos estudos sobre Florbela insiste na estreita ligação entre a vida e a obra da poetisa. Sua poesia, em especial, é lida como confessional, um retrato fiel de um ser com sentimentos de grandeza, de alma atormentada e de comportamento moralmente condenável. Razão pela qual tanto a pessoa empírica quanto a figura lírica da escritora foram alvo de constantes ataques por parte da sociedade portuguesa, do governo e até mesmo da Igreja. Consideramos que uma associação tão indiscriminada é um grande equívoco. Ainda que em boa parte dos textos de Florbela a fronteira entre a autobiografia e a ficção pareça imperceptível, é preciso estarmos atentos ao fato de que a obra literária não possui um compromisso com a realidade, assumindo antes um caráter ficcional. O sujeito florbeliano apresenta-se como um ser de identidade múltipla construída por uma linguagem que é sempre outra, distante do lugar comum. Por meio dessa linguagem, a autora inventa e reinventa a si mesma, gerando uma *autoficção* a partir de sua biografia, num intercâmbio constante entre o real e o imaginário.

A fascinação de Florbela por si própria como sujeito de escritura é, sem dúvida, um aspecto interessante de sua obra. No entanto, para nós é evidente que o importante não é a confirmação ou não de que o texto corresponde à verdade sobre a vida da poetisa. A obra interessa-nos enquanto atividade criadora enriquecida por seu caráter ficcional.

Cumpre-nos ressaltar que mesmo a produção autobiográfica de Florbela é marcada pela ficcionalidade. Os registros de seu *Diário do último ano* oferecem uma leitura que vai além da verdade biográfica literal. As tentativas de autodescrição da escritora mais parecem a construção de uma das personagens de seus contos e/ou das figuras femininas de seus poemas. Opinião defendida por Michelle Nascimento (2013, p. 495), para quem a produção autobiográfica da escritora “transcende os limites do gênero, visto que suas cartas e diário possuem traços de ficcionalidade e poeticidade”. Isso “permite uma leitura também sob o ponto de vista literário e não apenas biográfico”. “O estudo deste viés”, afirma a pesquisadora, “proporciona a construção de relações entre a escrita autobiográfica de Florbela e a sua produção literária, que vão desde temas a estilos, colocando-o sob uma nova perspectiva de análise”.

Florbela, como escritora, foi sempre uma atriz de si mesma, assumiu as mais diversas personalidades e com todas foi perfeitamente verdadeira (Sim, também há verdade⁷⁴ na ficção). O leitor toma como extremamente sinceras⁷⁵ todas as personagens florbelianas, por mais diferentes que sejam a cada poema, por mais paradoxais que se apresentem a cada verso.

O talento de Florbela para a teatralidade, conforme demonstramos no capítulo anterior, é tema de estudos bastante recentes de sua obra, como o *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade* (2003), de Renata Junqueira. Mas já foi ricamente comentado, por exemplo, por Natália Correia (1989, p. 11) no prefácio ao *Diário do último ano*, cuja primeira edição é de 1981. São estas as palavras da prefaciadora: “Depreende-se deste diário o aroma das flores e perfumes do camarim em que a atriz se prepara para entrar na última cena: a morte. Bela enfeita-se para seduzir o absoluto”.

Sem mudar de tom, Natália Correia (1989, p. 10-11) define a poesia de Florbela como “uma poesia maquilada com langores de estrela de cinema mudo. Carregada de pó-de-arroz”.

⁷⁴ As reflexões sobre a relação entre literatura e verdade estão presentes já nas ideias de Platão, assumindo especial relevo em Aristóteles, aprofundando-se no Romantismo e alcançando os dias atuais gerando ainda uma complexa discussão. Tal trajetória é esclarecedoramente apresentada no capítulo I. Conceito de Literatura. A Teoria da Literatura, em AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. 1ª ed.

⁷⁵ “O critério frequentemente aduzido da ‘sinceridade’ é inteiramente falso se julga a literatura em função da verdade biográfica, da correspondência com a experiência ou os sentimentos do autor, tal como atestado por testemunho externo”, esclarecem Wellek e Warren (2003, p. 93).

E acrescenta: “a teatralidade é a interpretação genial deste mistério feminino que se desgarrar na gesticulação dramática da poetisa”.

Natália Correia identifica no *Diário* uma teatralidade correspondente à que se apresenta na poesia de Florbela. A escrita diarística em questão, conforme observa Renata Junqueira (2003, p. 19), deixa “[...] transparecer a confissão como ficção, isto é, o uso do gênero confessional como pretexto para devassar uma intimidade que também se revela, afinal, falsa, postiça, retrato que resulta de uma linguagem elaborada como sofisticação”. Toda a obra de Florbela insere-se no universo ficcional, e mesmo no *Diário do último ano*, observamos uma espécie de dramatização de si própria que pode ser compreendida como o espelhamento de um “eu” mergulhado num processo de multiplicidade identitária que leva à perda de unidade do ser. A temática da busca de identidade, tal como é apresentada na produção florbeliana, corresponde a um reflexo da crise do sujeito, resultante da conflituosa relação entre o “eu” e o mundo. Traço que, em certa medida, aproxima Florbela do Modernismo.

A angústia do autodesconhecimento que desencadeia o processo de busca de identidade é, conforme já observamos, um dos pontos de ligação entre *Natália* e a obra de Florbela. Ambas constroem personagens que parecem escrever um diário com o objetivo de refletir sobre suas vidas, de conhecer a si mesmas, de descobrir a própria identidade. Mas são figuras que nascem do imaginário e confundem-se num repertório de imagens de diferentes “outros” com que o ego do sujeito identifica-se sucessivamente. O leitor é ainda seduzido pela possibilidade do intuito ser dar a conhecer-se, buscar através do olhar do outro a compreensão de si que lhes é impossível.

Embora Florbela (1989, p. 33 [11/01/1930]⁷⁶) inicie negando a possibilidade de uma interlocução ao refletir: “Para mim? Para ti? Para ninguém.” e declarar: “Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões, impressões, ideias, maneiras de ver, de sentir – todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo”, o desejo de que o texto venha a ser lido por alguém se torna nítido logo em seguida:

Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descozidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou o que eu julguei ser. E realize o que eu não pude: *conhecer-me*. (ESPANCA, 1989, p. 35 [11/01/1930]).

⁷⁶ Acrescentamos a indicação da data do registro no *Diário do último ano* a fim de facilitar a consulta ao mesmo em outras edições.

Mas como compreender uma personalidade que se desdobra ao infinito? Florbela e Natália agem como dramaturgas de si mesmas, criam um espetáculo de imagens, assumem o desejo de serem múltiplas, expressam uma total ausência de estabilidade do ser. Florbela declara: “Gostaria de endoidecer: Carlos Magno ou Semíramis, perseguidora ou perseguida, a chorar ou a rir, *Eu* seria outra, outra, outra!” (ESPANCA, 1989, p. 45, [03/02/1930], grifo da autora).

No primeiro registro do diário, Florbela (1989, p. 33 [11/01/1930]) declara sua impossibilidade de compreender a si mesma (“Compreendi por fim que nada compreendi, que mesmo nada poderia ter compreendido de mim.”), transferindo a terceiros (“Restam-me os outros...”) a ação de permitir-lhe o autoconhecimento (“[...] talvez por eles possa chegar às infinitas possibilidades do meu ser misterioso, intangível, secreto.”). Mas tal ideia contrasta com outra declaração, revelando a complexidade desse ser que se apresenta no texto: “Se os outros não me conhecem, eu *conheço-me*, e tenho orgulho, um incomensurável orgulho de mim!” (ESPANCA, 1989, p. 57 [06/09/1930], grifo da autora).

Florbela (1989, p. 35 [12/01/1930]), que se define tão radiante em trechos como o que segue: “Honestas sem preconceitos, amorosas sem luxúria, castas sem formalidade, rectas sem princípios e sempre vivas, exaltantemente vivas, miraculosamente vivas, a palpitarem de seiva quente como as flores selvagens da tua bárbara charneca!”; mostra-se totalmente soturna e impotente em outras passagens: “Não tenho forças, não tenho energia, não tenho coragem para nada. Sinto-me afundar. Sou o ramo de salgueiro que se inclina e diz que sim a todos os ventos.” (p. 55 [28/04/1930]).

Segundo Renata Junqueira (2003, p. 110), no *Diário do último ano*, “... Florbela diz e se contradiz sem nenhum pudor, construindo assim a figura de um sujeito autoral que é regido pelo paradoxo e que deseja – ainda que a princípio o negue – mostrar-se aos outros, aos que o podem ler”. No seu diário, a poetisa alentejana constrói-se como um ser ficcional, que oscila entre a multiplicidade e um profundo vazio existencial, imbuído do autodesconhecimento.

Para Seabra Pereira (1985, p. 29-30, grifo do autor), o *Diário* parte “do espanto do autodesconhecimento (entre fascinado e pávido) em que desde os primeiros versos se abebera a criação literária de Florbela”. A imagem que se desvela do entrecruzamento “dos fios aparentemente desconexos das notações do **Diário**” assemelha-se à do eu lírico dos versos de Florbela e à do narrador dos contos, ou seja, a imagem de um “*Eu* romântico, coada pela depressão finissecular”, envolvido na reinvidicação do “*Eu* absoluto”.

Compreendemos que o autodesconhecimento revelado na produção de Florbela é menos uma herança romântica do que uma aproximação com o Modernismo. O sujeito

florbeliano é um sujeito em crise que perde sua centralidade e converte-se num ser relativo, disperso, múltiplo, assumindo numerosas identidades figuradas. A multiplicidade do sujeito florbeliano assemelha-se ao conflito da modernidade que tem como consequência uma sociedade também dispersa e fragmentada.

2.3.2 O diário/romance de Natália

No tocante ao diário de Natália, podemos afirmar que a escrita deste é uma maneira da autora organizar suas lembranças (e as informações descobertas). É também a tentativa de conhecer a si mesma, (re)constituindo a trajetória do sujeito em sua busca de identidade. O diário/romance assemelha-se, no entanto, a um espelho distorcido e fragmentado da própria vida e identidade de Natália, no qual a autora recria personagens como seus duplos imaginários, que são o reflexo de sua identidade múltipla e dispersa que ela tenta recompor por meio da escritura.

Natália é uma mulher solitária e aprisionada pelas lembranças do passado, como ela própria afirma ao referir-se às personagens mortas (seus pais, o avô, a avó e Fátima): “[...] não consigo deixá-los em paz. Ou eles a mim, tornando a minha vida numa história de fantasmas em que o fantasma sou eu” (p. 10). A casa, os relacionamentos e até mesmo o registro do diário são formas de manter vivo esse passado. A protagonista vê-se envolta numa espécie de teia que a leva a um processo de autodesconhecimento, o qual se acentua após a leitura da carta deixada pelo avô, a carta que este recebera do assassino dos pais de Natália.

A partir da leitura da missiva, Natália desestabiliza-se emocionalmente e sua crise de identidade torna-se cada vez mais evidente. Seria ela quem julgava ser? Seria ela realmente a filha de seus pais? Seria ela a filha da argelina: a filha da moura, como o avô fazia-a pensar ao repetir os versos de Florbela (1999, p. 301) (“Vim da Moirama, sou filha de rei,/ Má fada me encantou e aqui fiquei/ À tua espera. Quebra-me o encanto!”)? Ou pior, seria ela a filha do assassino?

[...] de repente poder imaginar que eu não sou quem julgava ser mas, por exemplo, a filha da argelina, que afinal não tivesse morrido à nascença, ou outra filha de qualquer outra argelina que tivessem entregado ao Avô quando foi resgatar-me, isso não sei como aguentaria. (p. 37).

Ao longo da narrativa, o leitor acompanha a protagonista em diferentes processos de identificação que, por se tratarem de um espelhamento no outro, não possibilitam o estabelecimento de uma identidade unitária, definida. Natália contempla a si mesma no

“outro” e projeta-se em diversas personagens: a mãe, Jorge, Fátima etc. Mas, como na trágica história de Narciso, o olhar resulta numa visão devastadora.

O diário de Natália cumpre não só o papel de confidente, mas também o de espelho. Uma superfície refletora em que a autora identifica-se com outras personagens, assume outros “eus”, numa dispersão espetacular do sujeito que se torna uma instância múltipla, mas também vazia. Por meio do diário/espelho a autora tenta contemplar a si mesma a certa distância, buscando realizar o procedimento explicado por Lejeune (2008, p. 263):

Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas.

Donaldo Schuler (1994, p. 27) também compartilha a ideia de que “Para conhecer, importa abrir distâncias”. Natália, assim como Narciso, não se conhece. “Conhecimento vem quando a unidade se fratura. Conhecer é doloroso na eclosão e no trabalho para vencer a ignorância” (SCHULER, 1994, p. 27). Mas no caso de Natália, o diário/espelho reflete um sujeito que não se reconhece, que experimenta a sensação de irrealidade e de ausência de si mesmo.

O distanciamento permite a Natália dá-se conta de que o seu diário é o testemunho de alguém que ela já não é, sobre pessoas que já não são ou, pelo menos, que já não são como eram (Cf. MACEDO, 2010, p. 180). As personagens podem ser compreendidas inclusive como reelaborações ficcionais, espécies de fantasmas que habitam o imaginário da autora. Até mesmo a autora/narradora/protagonista pode ter sua existência posta em xeque, o que constituiria um sério problema sob o ponto de vista da Estética da Recepção (aliás, um dos muitos oferecidos pela obra). Afinal, quem estaria a escrever o diário? Quem constituiria a instância narrativa? Natália seria a personagem original ou apenas um simulacro?

Ao retomar novamente a escrita de seu diário em 2008, embora Natália afirme ter encontrado seu equilíbrio, a sensação que temos é de que a protagonista simplesmente não existe. No escritório do avô, é a fotografia de Fátima que Paulo coloca ao lado da foto da mãe de Natália. Após a morte (ou desaparecimento) de Fátima, Natália torna-se mãe de Diogo, o filho de Fátima e que recupera o nome do avô; volta a ser a esposa de Paulo; confunde-se com a sombra representada pela avó a ouvir atrás da porta, a sempre deixar para os outros a iniciativa; já não é mais a amante desejada por Jorge: “É como se eu tivesse deixado de ter corpo” (p. 241). Natália parece reduzir-se a uma pintura de Jorge, ou melhor, uma camada espessa de vidro moído sobre a pintura a distorcer o original. Uma pintura, uma personagem

do avô ou do romancista. Natália percorre uma trajetória entre múltiplas identidades e uma espécie de ausência do “eu”.

Para Maria Lúcia Dal Farra (2010, p. 93), o romance *Natália* é marcado por um “regime de transição imprecisa das certezas e verdades, a suspensão do provável *continuum* que lhes averiguaria a pertinência, enfim, a criação de uma zona intermediária que não permite segurança alguma a respeito de quaisquer virtualidades”, uma vez que estão “todas elas envenenadas por uma forte suspeição”. Este “regime de incertezas” (DAL FARRA, 2002, p. 205) em que mergulha o leitor refere-se especialmente à identidade de Natália, seja como personagem, narradora e até mesmo como autora de sua própria história.

Relativamente a sua função de autora do diário, a incerteza acentua-se ao final do livro, quando somos informados pela protagonista de que o escritor que ela entrevistou e que lhe sugeriu a escrita do diário está a publicar um romance com o título *Natália*. Desse modo, como observa Maria Lúcia Dal Farra (2010, p. 93), “*Natália* pode ser tanto um diário desse escritor (convertendo-se a sua autora numa personagem dele), quanto esse mesmo escritor pode ser apenas uma fantasmagoria do romance destruído (deletado, apagado) de Natália”.

Há ainda de se considerar a possibilidade do escritor ser um duplo do avô de Natália. O filólogo (um contador de histórias, um criador de mundos imaginários, que diz sempre uma coisa para significar outra) assume o papel de narrador especialmente no relato dos sonhos, intercalado aos registros do diário. Natália chega a declarar: “ele é que deveria ter sido escritor. E se calhar por isso ainda agora sinto que está a ditar-me do outro lado da grelha do confessionário o que eu deveria escrever.” (p. 15-16).

Na verdade, a autora cede espaço a outras vozes enunciantoras, não só o avô, mas ainda Fátima e até mesmo o menino Diogo. Este constitui o possível narrador da história dos orixás apresentada no final do livro, a qual trata sobre a criação do mundo e dos seres que nele habitam. Invertem-se as posições que ocupavam o avô, Natália e sua avó. Agora é o menino que ocupa a poltrona; é Paulo que está a seus pés, na almofada; e Natália, esgueirando-se como a avó, ouve atrás da porta.

Outras personagens, como a avó e a babá, apresentam-se também como detentoras do dom de narrar. E embora estas sejam apenas referidas ao longo do texto, suas vozes, assim como as do avô (de seu duplo: o escritor) e do menino Diogo, também pertencem ao universo do imaginário e contam as origens. A avó, sob o efeito da morfina para amenizar as dores do câncer, relata acontecimentos de um passado fantasioso, confundindo tempo, espaço e personagens (“[...] coisas que nos faziam rir às duas, de antes de eu e de a minha mãe termos nascido, se calhar até de antes de ela ter conhecido o meu avô.” (p. 56)). Ivanilda, a babá,

representa o mundo dos orixás através das histórias que conta a Diogo (“[...] histórias de magias brasileiras” (p. 236)).

A dispersão da instância narradora e a multiplicidade de vozes enunciadoras parecem indicar o desdobramento ou mesmo a despersonalização de Natália. Cria-se, desse modo, uma atmosfera de sonho, uma espécie de tempo e espaço indefinidos e vozes narrativas que se constituem como presenças fantasmagóricas. A tentativa de autoafirmação da autora por meio do registro do diário/romance revela um sujeito sem uma identidade própria e uma escrita sem sujeito.

2.3.3 Florbela: a crise de identidade do sujeito lírico

A busca de identidade, traço que liga o romance de Helder Macedo à produção literária de Florbela, é uma temática que se faz presente na obra da poetisa portuguesa desde o primeiro trabalho, o *Livro de mágoas*, publicado em 1919, até *Charneca em flor*, que veio à luz em 1931, após a morte da escritora. Mesmo sua produção em prosa apresenta essa característica. Referimo-nos especialmente ao conto “À margem dum soneto”, do livro *Dominó preto* (1982), e, como não poderia deixar de ser, ao seu *Diário do último ano* (1981), cujo aspecto ficcional, para os estudiosos da obra florbeliana, é evidente. Nos textos de Florbela, identificamos as mais variadas e contrastantes personagens: a monja, a princesa, a mendiga, a poetisa, a mãe, a amante etc. Tais imagens constituem um caleidoscópio interminável de identidades múltiplas e dispersas que se agrupam sob a máscara do sujeito florbeliano.

Sejam nos poemas em que o eu feminino parece adaptado ao modelo social que lhe confere a tradição literária e histórica, sejam naqueles em que a mulher afirma-se como sujeito, a busca de identidade expressa uma reflexão sobre a condição feminina. Conforme Maria Lúcia Dal Farra (1999, p. XXX, grifo da autora), Florbela “transforma expressivamente a histórica ‘inatividade’ social da mulher, decorrente da tutoria que o mundo masculino exerce sobre ela, em *força produtiva*”. A poesia de Florbela subverte, pois, as estruturas dominantes que determinam a submissão da mulher.

Para melhor entender a questão da busca de identidade na obra de Florbela, é necessária uma leitura atenta de seus poemas, a partir da qual sugerimos algumas interpretações. Iniciemos nossa análise pelo *Livro de mágoas*, em que alguns sonetos são construídos metalinguisticamente expressando o desejo de ser “a poetisa eleita”, a “que reúne num verso a imensidade” (“Vaidade”, p. 132). Tais poemas, no entanto, revelam um ser que

se debate com sua condição feminina, sem alcançar o poder de expressar objetivamente o que sente. A primeira imagem que o eu lírico constrói de si é a da “poetisa”. Sugerida já no primeiro soneto (“Este livro...”), ela faz-se explícita no segundo, intitulado “Vaidade”. Mas essa imagem não consegue se afirmar.

Vaidade

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

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

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

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

E não sou nada!...

A imagem da poetisa é uma constante na obra de Florbela, que revela metalinguisticamente um ser marcado pelo desejo de grandeza (“a Poetisa eleita”/ “Aquele de saber vasto e profundo,/ Aos pés de quem a terra anda curvada!”), mas que se depara com o vazio (“Acordo do meu sonho... E não sou nada...”).

A “inspiração pura e perfeita” associada a versos que têm claridade e que deleitam mesmo as almas que sofrem; a face de um ser que transcende a condição humana, podendo mesmo ser associada à Virgem Maria (“Aquele de saber vasto e profundo,/ Aos pés de quem a terra anda curvada!”), sede espaço a um sentimento niilista cuja ênfase dá-se com a ideia de queda do sujeito lírico, reforçada pela imagem dividida do último verso. Sobre esse recurso, Cláudia Pazos Alonso (2012, p. 19) observa que “a obliteração de qualquer sentido do eu é transmitida graficamente através da divisão da última linha na página impressa mostrando que ela se encontra literalmente dilacerada”⁷⁷.

Sonho e realidade opõem-se, descortinando a face de um sujeito mergulhado na escuridão, totalmente entregue à melancolia, à angústia da ausência de sentido de sua

⁷⁷ É inevitável observar certa semelhança entre “Vaidade”, de Florbela, e o poema “A queda”, de Mário de Sá-Carneiro (*Poesias*. Lisboa: Edições Ática, 1953, p. 79-80), em especial o recurso empregado nos últimos versos: “Tombei...
E fico só esmagado sobre mim!...”

existência. A constante busca de identidade, seguida da impossibilidade de autoafirmação são marcas de um sujeito lírico subjugado pelo autodesconhecimento, um ser narcisista marcado por um radical conflito subjetivo.

A busca de identidade prossegue nos poemas seguintes, refletindo a condição de marginalidade do sujeito feminino (“Eu sou a que no mundo anda perdida,/ Eu sou a que na vida não tem norte,/ Sou a irmã do Sonho, e desta sorte/ Sou a crucificada... a dolorida...” (“Eu...”, p. 133)). Um sujeito assolado pelo autodesconhecimento e sem identidade, que se dissolve em nada diante do leitor, é a imagem resultante desse processo de busca identitária em que a autora desdobra-se em diversos seres numa projeção exterior de seu universo imaginário: “Ah! Não ser mais que o vago, o infinito!/ Ser pedaço de gelo, ser granito,/ Ser rugido de tigre na floresta!” (“Angústia”, p. 146).

A impossibilidade de assumir uma identidade estável conduz o eu lírico a uma comunhão com a própria “Dor”, única certeza que possui e a única que tem por companheira: “Altiua e couraçada de desdém,/ Vivo sozinha em meu castelo: a Dor!” (“Castelã da Tristeza”, p. 134). É dessa comunhão que nascem as identidades que se afirmam com grande convicção: a castelã (“Castelã da Tristeza, vês?... A quem?!...”) e a monja (“Toma a brandura plácida dum lago/ O meu rosto de monja de marfim...” (“Lágrimas ocultas”, p. 136)). É ainda a “Dor” que conduz à renúncia de uma identidade humana e ao desejo de irmanar-se com a natureza: “Eu qu’ria ser o Mar d’altivo porte/ [...] Eu qu’ra ser a Pedra que não pensa/ [...] Eu qu’ria ser o Sol, a luz intensa,/ [...] Eu qu’ria ser a Árvore tosca e densa/ Que ri do mundo vão e até da morte!”. Mas, também a natureza não lhe fornece a identidade que busca:

Mas o Mar também chora de tristeza...
As Árvores também, como quem reza,
Abrem, aos Céus, os braços, como um crente!

E o Sol altivo e forte, ao fim dum dia,
Tem lágrimas de sangue na agonia!
E as Pedras... essas... pisa-as toda a gente!...” (“Desejos vão”⁷⁸, p. 148).

Seu espelhamento na natureza oferece outra face que lhe reflete melhor a alma: “E a Noite sou eu própria! A Noite escura!” (“Mais triste”, p. 159). Essa nova identidade anuncia sua última imagem – a morte: “E os meus vinte e três anos... (Sou tão nova!)/ Dizem baixinho a rir: ‘Que linda a vida!...’ / Responde a minha Dor: ‘Que linda a cova!’” (“Dizeres íntimos”, p. 139).

⁷⁸ O poema “Desejos vão” consta na antologia *Primeiros versos* com a identificação “Eu queria ser o mar ingente”.

No *Livro de Sórora Saudade* (1923), a primeira imagem que o eu feminino assume está ligada à dor, à solidão e à saudade (sentimentos, aliás, muito constantes na poesia de Florbela). O nome que ostenta é a ele conferido pelo outro: “Irmã, Sórora Saudade me chamaste...”. O desejo de preencher o vazio da identidade determina a aceitação da nomeação: “E na minh’alma o nome iluminou-se.” (“Sórora Saudade”, p. 167). Sem conseguir, no entanto, a autoafirmação que deseja, o sujeito poético prossegue em sua busca de identidade.

A necessidade de autonomeação evidencia-se no uso reiterado do pronome “eu” (expresso ou elíptico), tão relevante na construção poética de Florbela que constitui, com uma pequena variação, os títulos de dois poemas: o primeiro (“Eu...”) em *Livro de mágoas*, e o segundo (“Eu”) em *Charneca em flor*. Entretanto, a tentativa de desdobrar-se numa outra imagem que seja o reflexo do “eu”, conduz à introdução do “tu”, não como um outro que o nomeia, mas como um outro de si mesmo:

O que tu és

És aquela que tudo te entristece,
Irrita e amargura, tudo humilha;
Aquele a quem a Mágoa chamou filha;
A quem aos homens e a Deus nada merece.

Aquele que o sol claro entenebrece,
A que nem sabe a estrada que ora trilha,
Que nem um lindo amor de maravilha
Sequer deslumbra, e ilumina e aquece!

Mar-Morto sem marés nem ondas largas,
A rastejar no chão, como as mendigas,
Todo feito de lágrimas amargas!

És ano que não teve primavera...
Ah! Não seres como as outras raparigas
Ó Princesa Encantada da Quimera!... (p. 170).

Na versão que Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva (2012, p. 143-144) consideram possivelmente a mais antiga, esse soneto inicia-se com “eu sou”, posteriormente substituído por “tu és”. O que, segundo os autores citados, “diminui a carga emotiva do autoflagelamento que caracteriza a versão avulsa [...]”. A introdução do “tu” e do “aquela” denotam certo distanciamento, permitindo, um “outramento”. A distância tomada pelo sujeito lírico, todavia, não diminui a carga dramática expressa no poema. Os versos revelam a total despersonalização do sujeito, um ser entregue à Mágoa, ao frio, à escuridão; errante; sem sonhos; sem a esperança de um amor; a rastejar como as mendigas.

Entretanto, nos dois versos finais, um último traço de grandeza surpreende o leitor. O sujeito lírico ressurge como um ser único, diferenciado, que assume certa nobreza mesmo na dor: “Ah! Não seres como as outras raparigas/ Ó Princesa Encantada da Quimera!...”.

O emprego da segunda (“tu”) e terceira (“aquela”) pessoas aponta para um discurso que evidencia a dificuldade em delimitar a identidade do sujeito. Não o “outro”, como poderia levar a crer as conjugações verbais e os usos pronominais, mas a representação de si mesmo. O “outro” é um espelho simbólico que projeta a imagem do “eu”, num processo de desdobramento em que o sujeito multiplica-se diante da visão do outro/espelho, um jogo de superfícies refletoras em que busca a reconstrução de sua identidade.

Um dos aspectos mais perceptíveis relativamente à busca de identidade que se manifesta na poética florbeliana é a íntima ligação com a temática do amor. O sentimento que possui o poder de nomear o eu feminino, possui também a capacidade de fazê-lo ainda mais desconstruído de si mesmo. Nesse sentido, são significativos os sonetos “Fanatismo” (“Minh’alma de sonhar-te anda perdida.” (p. 171)) e “Fumo” (“Longe de ti são ermos os caminhos,” (p. 173)).

São muitas as figuras femininas construídas em paralelo com a temática do amor, desde a monja, que renuncia à mocidade e aos apelos carnavais do mundo (“A minha mocidade outrora eu pus/ No tranquilo convento da tristeza/ (...)/ Lá fora, a Lua, Satanás, seduz!” (“Renúncia”, p. 194)), à amante ardente, que se entrega ao prazer (“A noite põe-me embriagada, louca!/ E a noite vai descendo, muda e calma.../ Meu doce Amor, tu beijas a minh’alma/ Beijando nesta hora a minha boca!” (“A noite desce...”, p. 179)).

Apesar do que sugere o título, *Livro de Sórora Saudade*, reforçado pelo soneto inicial, a imagem simbólica que se sobressai nessa obra não é apenas a da mulher passiva e abnegada, mas também a de um sujeito feminino que se afirma como agente, expressando livremente seu desejo. A imagem da mulher sedutora multiplica-se em diversas máscaras. A primeira a ganhar evidência é a da poetisa, que reflete a sedução da palavra:

Os versos que te fiz

Deixa dizer-te os lindos versos raros
Que a minha boca tem para te dizer!
São talhados em mármore de Páros
Cinzelados por mim para te oferecer.

Têm dolências de veludos caros,
São como sedas pálidas a arder...
Deixa dizer-te os lindos versos raros
Que foram feitos para te endoidecer!

Mas, meu Amor, eu não t'os digo ainda...
Que a boca da mulher é sempre linda
Se dentro guarda um verso que não diz!

Amo-te tanto! E nunca te beijei...
E nesse beijo, amor, que eu te não dei,
Guardo os versos mais lindos que te fiz! (p. 176)

Nesse poema, o erotismo afirma-se não pela consumação do ato sexual, mas pela ausência dele, pelo desejo que se instala devido à sugestão do beijo e ao sussurro de belas palavras de amor. A poetisa, consciente de seu poder sobre o amado, oferece-lhe seus “lindos versos raros”, para logo depois negar-lhe o prazer de ouvi-los, assim como lhe nega o prazer do beijo, envolvendo-o num jogo sugestivo de revelação e omissão, de entrega e renúncia.

A inconstância amorosa, que sempre foi atributo masculino, revela uma mulher orgulhosa e livre, que ama não um homem, mas o próprio amor, o prazer de amar: “Passei a vida a amar e a esquecer.../ (...)/ E este amor que assim me vai fugindo/ É igual a outro amor que vai surgindo,/ Que há de partir, também... nem eu sei quando...” (“Inconstância”, p. 181). A ausência de sofrimento frente aos relacionamentos desfeitos indica o despojamento do sujeito feminino em relação aos amores conquistados, espécie de *donjuanismo*: “Amar-te a vida inteira eu não podia./ A gente esquece sempre o bem dum dia./ Que queres, meu Amor, se é isto a Vida!...” (“A vida”, p. 195). A face donjuanesca desse sujeito aponta para a simulação do desejo pelo amado, uma vez que é o próprio eu feminino o objeto desejado.

A esse respeito, José Régio (1983, p. 21) afirma: “Florbelá gosta demasiado de si mesma [...] e sem dúvida poderemos pensar que, em vários dos seus sonetos considerados de amor, ela é que é o verdadeiro motivo; e o pretenso amado um pretexto”. É ainda José Régio (1983, p. 25) que, à sua maneira, informa-nos sobre a crise de identidade do sujeito lírico na poesia de Florbela: “O outro mal de Florbela foi ser ela demais para uma só. Também, lendo a sua poesia, se nos impõe esta impressão de não caber ela em si: de transbordar, digamos, dos limites de sua personalidade.”.

Esse “transbordamento” a que se refere José Régio está presente na obra de Florbela, desde suas primeiras criações literárias. Mas, é em *Charneca em flor* (1931), que o desdobramento do eu poético reflete de modo mais evidente a condição labiríntica do sujeito.

Em *Charneca em flor* assistimos a um espetáculo de imagens através das quais o eu lírico mergulha num processo de busca identitária. As múltiplas faces assumidas pelo sujeito feminino, segundo Maria Lúcia Dal Farra (2002c, p. 12), parecem “comprovar a hipótese de uma personalidade capaz de desdobrar-se ao infinito, como uma dramaturga de si mesma, ou,

mais que isso, como um drama cujo palco é a própria mente”. A identidade do sujeito florbeliano, longe de ser uma imagem sólida e estável, permanece instável e fictícia.

A procura de *si* no *outro*, inicialmente revelada no soneto “Eu...”, de *Livro de mágoas*, faz-se presente em *Charneca em flor* numa atitude que não mais expressa a passiva espera pelo amado, mas o movimento de buscá-lo, definindo o eu feminino como agente do processo de sedução. Nesse sentido, observemos a expressividade dos versos de “Realidade” (p. 212): “E para te encontrar foi que eu nasci.../ Tens sido vida fora o meu desejo/ E agora, que te falo, que te vejo,/ Não sei se te encontrei... se te perdi...”

A definição de uma identidade única e definitiva revela-se impossível na poesia de Florbela. Se o sujeito feminino em alguns poemas percorre um caminho em busca dessa identidade, em sonetos como “Lembrança” (p. 223, grifo da autora), descortina-se claramente o desejo de ser múltiplo: “Ah, quem me dera ser *Essas* que eu fui,/ *As* que me lembro de ter sido... dantes!...”. Ideia semelhante apresenta-se nos versos de “A minha piedade” (p. 248):

A minha piedade

Tenho pena de tudo quanto lida
Neste mundo, de tudo quanto sente,
Daquele a quem mentiram, de quem mente,
Dos que andam pés descalços pela vida.

Da rocha altiva, sobre o monte erguida,
Olhando os céus ignotos, frente a frente,
Dos que não são iguais à outra gente,
E dos que se ensanguentam na subida!

Tenho pena de mim... pena de ti...
De não beijar o riso duma estrela...
Pena dessa má hora em que nasci...

De não ter asas para ir ver o céu...
De não ser Esta... a Outra... e mais Aquela...
De ter vivido e não ter sido Eu...

Nesse poema, a atmosfera niilista é anunciada pelo título e reforçada pelo transbordamento da piedade a tudo o que cerca o sujeito lírico. A ausência de identidade é ainda mais acentuada, uma vez que é negada não a possibilidade de voltar a ser, mas na verdade de um dia ter-se assumido seja como “[...] Esta... a Outra... e mais Aquela...”, chegando à nulidade total: “De ter vivido e não ter sido Eu...”.

O aparato de imagens com as quais se identifica o sujeito florbeliano revela um ser que se desdobra, multiplica-se, transforma-se, dilui-se em seu próprio reflexo até não se reconhecer. Assistimos, portanto, à ficcionalização de um ser complexo, cuja identidade dispersa-se e, de certo modo, desconstrói-se.

A segunda edição de *Charneca em flor*, publicada ainda em 1931, é acrescida de vinte e oito sonetos inéditos que compõem o *Reliquiae*. Também esses sonetos expressam a crise do sujeito, revelada na contínua busca de identidade que observamos na obra de Florbela. O poema “Loucura” (p. 299) pode ser considerado o ponto culminante da crise de identidade do sujeito lírico.

Loucura

Tudo cai! Tudo tomba! Derrocada
Pavorosa! Não sei onde era dantes.
Meu solar, meus palácios, meus mirantes!
Não sei de nada, Deus, não sei de nada!...

Passa em tropel febril a cavalgada
Das paixões e loucuras triunfantes!
Rasgam-se as sedas, quebram-se os diamantes!
Não tenho nada, Deus, não tenho nada!...

Pesadelos de insônia, ébrios de anseio!
Loucura a esboçar-se, a enegrecer
Cada vez mais as trevas do meu seio!

Ó pavoroso mal de ser sozinha!
Ó pavoroso e atroz mal de trazer
Tantas almas a rir dentro da minha!

O estado de perturbação interior do sujeito poético é evidente a partir do título. Os primeiros versos expressam a ausência de sentido do mundo e retomam o tema da queda (que inspirou inúmeros poetas⁷⁹), ligado a um fascínio pela marginalidade. São versos fortes, expressivos, que dão o tom do poema, anunciando a carência de estabilidade do *ser*.

Os sonhos de grandeza, a intensidade do desejo, a ânsia das paixões que tudo arrebatava compõem a imagem efervescente da mulher movida pela “sede de infinito” (“Ser poeta”, p. 229). Mas toda a grandeza é efêmera. Essa consciência niilista é declarada no último verso da primeira e da segunda estrofe, a espelhar a desesperadora situação do ser que percorre um itinerário caótico e dispersivo, deparando-se com o vazio.

O primeiro terceto reforça a perturbadora condição do sujeito anunciada pelo título e revelada ao longo do poema. Na última estrofe, a condição paradoxal do sujeito é expressa no espetáculo da multiplicação, o qual, na verdade, retrata uma identidade indeterminada e

⁷⁹ O tema da queda que, como já referimos, marca também a obra de Sá-Carneiro, habita o contexto de uma tradição que tem como figura exponencial Charles Baudelaire. A temática em questão é abordada pelo poeta num expressivo relato em que parodia a si mesmo: “quando atravessava a avenida, devido à precipitação com que procurava escapar dos carros, a minha auréola partiu-se, indo estatelar-se na lama do asfalto” (BAUDELAIRE. *Escritos Íntimos*. Lisboa: Estampa, 1982. p. 40).

confusa que desliza até a loucura. O poema denuncia o conflito insolúvel da autoafirmação, que resulta na despersonalização, na total ausência de unidade do *ser*.

O soneto “Loucura” encontra-se no enredo do conto “À margem dum soneto”, que integra o livro *O dominó preto* (1982). No conto, cujo “tema da mulher fatal escora-se na figura da mulher escritora, que tem o condão de dar vida, por meio da literatura, a múltiplas personalidades” (JUNQUEIRA, 2003, p. 57), é evidente a presença de um ser feminino (uma romancista brasileira) que oscila entre o mundo real e o ficcional, assumindo diversas identidades, as quais perturbam profundamente o seu esposo (o major L.):

– Um dia, pouco depois de se casarem, ele começou a ter umas ideias bizarras. Começou a vê-la desdobrar-se, a descobrir-lhe, através de todos os seus romances, as almas diversas que eram dela e que ela ocultava dentro de si. [...] Naquele romance “*Alma Branca*”, viu-a imaculada, ingénua, fria e longínqua. [...] Viu-a depois, naquele outro romance “*Flor de luxo*”, ardente e sensual rubra flor de paixão, endoidecendo homens, perdendo honras, destruindo lares, cortesã gananciosa, cheia de vícios, toda manchada de impurezas. Viu-a no seu outro romance “*As mãos sem nada*” céptica e desiludida, irónica, desprezando tudo [...] Viu-a assassinar a irmã, em “*Cláudia*”. Viu-a mentir, mentir dia e noite só pelo prazer de mentir, “*Em vida inútil*”. Viu-a beijar doidamente o amante doido, na “*Paixão de Maria Teresa*”. (ESPANCA, 2007, p. 12-13).

A extraordinária imaginação da romancista, que inicialmente move a paixão do major, termina por levá-lo à loucura. Ele passa a compreender como reais as diversas máscaras literariamente assumidas pela esposa. Desse modo, “via-a mentir a todas as horas; toda ela era mentira viva; a sua carne, feita de outras carnes, a sua alma onde se debatiam mil almas, aparecia-lhe simbolizada numa hidra de mil cabeças, de mil corpos, de mil almas!” (ESPANCA, 2007, p. 15).

No conto “À margem dum soneto”, Maria Lúcia Dal Farra (2002a, p. 83) observa que “se instala o enigma a ser decifrado sobre a mulher, não por acaso associado àquele da criação poética: a ideia de despersonalização, de dispersão, de unidade diversificada, de pluralidade de pessoas que habita, sobretudo, a natureza da lírica moderna”.

2.3.4 Natália: as múltiplas personas

O romance *Natália* é construído em torno da trajetória de uma personagem cuja origem é cercada de mistérios. Marcada pelo autodesconhecimento, Natália habita um cenário de múltiplas personas em que ela e as demais personagens não têm uma identidade definida. Podendo, inclusive ela própria, constituir-se como pura ilusão. Desse modo, o leitor que acompanha a crise existencial da protagonista vê-se envolvido num universo de incertezas.

Ao narrar sua história, Natália busca descobrir sua origem e, mais que isso, descobrir quem realmente é. Trata-se, assim, de uma trajetória marcada por dúvidas e profundos questionamentos sobre sua identidade. E nesse processo de busca identitária, embora a narração ocorra em primeira pessoa e relate principalmente fatos de um passado remoto, o leitor tem a sensação de que os acontecimentos vão ocorrendo ao passo que são escritos e, ainda, que a narradora só então se dá conta dos mesmos. A protagonista dá-se a conhecer ao leitor à medida que ela começa a saber sobre si, no momento em que registra suas descobertas nas páginas do diário. É como se a partir da escrita ela ganhasse vida, passasse a existir concretamente, como se personagem e enredo fossem construídos simultaneamente.

Natália escreve sobre seu passado, relacionando-o com as (in)certezas de seu presente e, somente depois do registro escrito, é que tudo parece ter acontecido de fato. Isso ocorre em razão de Natália ignorar parte do passado que envolve sua origem, acontecimentos que antecedem seu nascimento (como a história do assassinato de seus pais), além de fatos posteriores que lhe são ocultados pelo avô. Ela toma conhecimento desse passado após a morte de Diogo, através de documentos, de fotos e de relatos de pessoas que de algum modo conviveram com ele.

Obviamente um leitor mais cético pode considerar esse efeito meramente como um artifício literário da autora. Ela própria afirma: “Prefiro quando os escritores conseguem fazer parecer que as coisas que acontecem às suas personagens não tinham sido decididas antes. Que também só aconteceram aos escritores naquela altura, quando estavam a escrever.” (p. 16). Envolvendo-nos no relato de sua história, Natália parece desafiar nossa confiança, semeando dúvidas inclusive quanto ao modo de construção do discurso narrativo. Ela parece também não nos permitir esquecer que o texto que temos em mãos constitui um diário fictício de uma personagem/narradora/autora igualmente pertencente ao universo da ficção.

Conforme temos observado, *Natália* é uma obra em que a protagonista, assim como o sujeito lírico florbéliano, revela um processo de autodesconhecimento⁸⁰. O estado de perturbação interior domina toda a trajetória da personagem de Helder Macedo. Assolada pela sensação de ausência, pelo vazio de identidade, Natália busca na atividade de redigir o diário/romance uma forma de escrever a própria história: uma tentativa de construção (ou seria desconstrução?) de sua identidade. Assim, no espaço vazio da escritura, dá-se o nascimento de um ser feminino desdobrado em personagem e em voz criadora, produto do imaginário.

⁸⁰ Sobre o processo de autodesconhecimento presente na obra de Florbela, encontramos referência em “Perda de Identidade e Divisão Interior na Lírica de Florbela Espanca”, de Aura Simões (1997, p. 81).

Embora assuma a narração e apresente-se como autora do diário/romance, Natália vê-se privada da possibilidade de autoafirmação, entregue a uma angústia existencial em razão das incertezas sobre a sua origem. Até mesmo o seu nome é-lhe conferido pelo outro, não seus pais ou mesmo seu avô, mas o assassino, aquele que a tirou dos braços da mãe, impedindo que o bebê tivesse o mesmo destino daquela. E, estranhamente, o “batismo” realizado pelo policial é mantido.

Natália não é o meu nome. Esse foi o nome que me deu o homem que matou o meu pai e a minha mãe. O nome que o pai de Fátima me deu quando não me deixou morrer. Certamente não é o nome que os meus pais me deram. Teria sido demasiada coincidência, é impossível que seja o nome que os meus pais me teriam dado. É impossível que Natália seja o meu nome. (p. 245-246).

O nome é uma referência à origem do ser, trata-se do signo mais evidente da identidade, do reconhecimento da existência civil dentro de um determinado grupo social no qual se situa o sujeito a partir de seu nascimento. Mas o nome de Natália não a nomeia, não lhe assegura sua existência; revela antes um ser disperso e vazio.

À medida que prossegue a narrativa, as incertezas tornam-se cada vez mais constantes. O leitor vê-se diante de um jogo de máscaras em que não só a protagonista pode não ser quem parece como também todas as demais personagens podem ter sua identidade questionada, melhor dizendo, sua existência. O leitor é dominado pela dúvida: seria real, por exemplo, a existência de Jorge (primo de Paulo) com quem a narradora tem um romance? Ou ainda a existência de Fátima (segunda esposa de Paulo e filha do assassino), também amante de Natália? Seria “real”, dentro da narrativa, a existência da própria Natália? Ou esta seria apenas uma personagem das histórias do avô ou do romance do escritor a quem ela diz ter entrevistado e que lhe aconselhara a escrever o diário? Seriam o avô e o escritor a mesma pessoa? Seriam Jorge e Fátima espécies de *alter ego* de Natália?

Quanto ao último questionamento, é importante ressaltar que a relação de Natália com Jorge e com Fátima expressa o *desejo de completude*⁸¹ do sujeito, como admite a própria protagonista: “A relação com Jorge correspondia a um desejo de totalidade que só com a Fátima consegui alcançar. Talvez por Fátima ser feita como eu e o Jorge ser homem. Um homem diferente [...], mas o seu corpo não era o meu corpo, não era eu, como a Fátima.” (p. 201).

⁸¹ Ideia que nos remete ao mito do andrógino. Octavio Paz (1994, p. 41), citando a obra *O banquete*, de Platão, relata: “Para explicar o mistério da atração universal que uns sentem pelos outros, recorre ao mito do andrógino original. Antes havia três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino, composto por seres duplos. Estes últimos eram fortes, inteligentes e ameaçavam os deuses. Para submetê-los, Zeus decidiu dividi-los. Desde então, as metades separadas andam em busca de sua metade complementar”.

Considerar a possibilidade sugerida pelo último questionamento remete-nos à atitude de “outramento”. Numa espécie de despersonalização, a protagonista parece buscar no outro a sua possibilidade de existência. Jorge e Fátima revelariam uma face diferente de Natália permitindo a libertação em relação ao papel submisso que lhe é imposto pelo avô (bem como pelo escritor, suspeitamos ao final do romance) e pela sociedade.

Jorge é um pintor que passa a dedicar-se a instalações, um artista, um criador de imagens e mundos imaginários. Nesse aspecto, Jorge assemelha-se a Diogo, o efabulador que manipula os vocábulos em sua atividade criadora. Aproxima-se também de Natália, a escritora que molda seres que são, paradoxalmente, seu oposto e sua semelhança. Jorge é um ser de mente aberta, de comportamento irreverente, totalmente livre de convenções. O envolvimento de Natália com o pintor não agrada a Diogo, mas é com Jorge que ela resolve viver após se separar de Paulo. Embora Natália não seja uma mulher presa a convenções, sua dependência emocional para com o avô não lhe permite uma liberdade total. O artista é como que uma versão masculina da protagonista que a afasta do avô e, exatamente por ser homem, vivencia uma liberdade de comportamento e de emoções incomum à maioria das mulheres.

Fátima, a filha do assassino, é facilmente entendida como um duplo, como um “outro-eu” da protagonista. Fátima é a imagem que o espelho devolve a Natália. Aquela assume pensamentos e atos que esta não pode assumir, como a total liberdade sexual ao usar o corpo para conseguir o que quer ou a busca do prazer na relação com mulheres. Mas a liberdade maior que Natália inveja em Fátima é no tocante ao avô. Diogo acompanhou Fátima em sua infância e adolescência, ajudando-a financeiramente a pedido do policial, que lhe solicitara isso em troca do “favor” prestado no episódio que resultara na morte dos pais de Natália. Diogo, no entanto, manteve sempre certa distância de Fátima, dedicando-lhe uma atenção que não incluía envolvimento emocional, indicando o que ela deveria fazer, mas deixando que ela decidisse o próprio caminho. A jovem, porém, não é indiferente ao domínio de Diogo, seu destino está atrelado ao dele e ao de Natália.

Jorge e Fátima constituem duplos imaginários de Natália, mas não são os únicos, uma vez que a protagonista multiplica-se em identidades falsas, suplantando a outros em sua tentativa de autoafirmação. Seu diário, que ela própria afirma que pode vir a converter-se num romance, permite-lhe engendrar um universo ficcional em que cria e recria diversas personagens a sua semelhança e diferença, num artifício de identidades confundidas, num espaço indeterminado entre verdade e ficção, realidade e sonho, memória e esquecimento.

Diogo pode também ser entendido como um duplo de Natália. O avô constitui-se como uma espécie de personagem fantasmagórico que acompanha a protagonista inclusive em

seus sonhos, como a determinar-lhe o destino. Mesmo após a morte de Diogo, sua presença ainda marca a vida de Natália e das demais personagens.

Há uma constante tensão entre Natália e seu avô. Aparentemente o relacionamento dos dois é harmonioso, cercado de carinhos e cuidados. Natália fora criada pelos avós maternos, mas sua proximidade é apenas com o avô. Uma proximidade que se revela patológica. Da parte de Natália, há uma fascinação, uma dependência e uma revolta incomuns. Diogo, por sua vez, exerce um domínio velado sobre as personagens, em especial a mãe de Natália, a própria protagonista e Fátima. As três mulheres têm suas identidades confundidas, refletem-se umas nas outras num processo labiríntico que denuncia o conflito de identidade de Natália. A relação entre as três mulheres e o poder de Diogo sobre elas é sugerido especialmente no relato dos sonhos da protagonista:

Mas o pior é que depois o filólogo gostou do que tinha feito. E com as letras do alfabeto criou mais mulheres para depois as destruir. Criou-as a todas como se fossem simulacros umas das outras. Mães e irmãs umas das outras. Para que depois uma destruísse a outra, e a outra a outra, e ele assim pudesse continuar a ser Deus por ser a ilusão de todas elas. O pai de todas elas. (p. 220).

De certo modo, as três personagens são criações de Diogo, fruto das efabulações engendradas por esse “contador de histórias”, “um disfarçado autor de ficções originais” (p. 14), confundido com o escritor (a identidade ficcional de Helder Macedo) que Natália entrevistara e, portanto, um possível autor do romance em que Natália se apresenta como escritora. Desse modo, eles “disputam” a autoria do texto e resta ao leitor a pergunta: “Quem é de fato o(a) autor(a) da história?”. Se a autoria pertence a Natália, Diogo constitui apenas uma personagem, mais um de seus duplos, embora com grande poder sobre ela. Se Diogo é o autor, Natália é não só uma personagem manipulada pelo avô, mas uma personagem literalmente criada por ele.

A obra, portanto, caracteriza-se por uma espetacularidade caleidoscópica, um cenário labiríntico em que as personagens e instâncias criadoras refletem-se umas nas outras numa busca identitária que se traduz como um retorno constante a um tempo e um espaço habitado por um sujeito narcisista que se debate em sua angustiante busca de identidade, deparando-se afinal com o vazio, espécie de não-existência.

Em sintonia com a ação do sujeito lírico florbeliano, Natália constrói um espetáculo de imagens, assume diversas personas e afirma-se como dramaturga de si mesma. O desejo de ser múltipla revela a total ausência de estabilidade do ser, mergulhado no autodesconhecimento, sintoma de sua crise de identidade.

2.4 Reflexos narcísicos em *Natália* e na obra de Florbela

AS PÁGINAS DE 97 A 107 AINDA NÃO SE ENCONTRAM DISPONÍVEIS PARA A LEITURA.

2.5 Natália e Florbela: a importância da imagem materna

O poema de Florbela, “À Morte” (p. 301), sobre o qual reflete Natália, dá-nos a medida da importância da figura materna e da relação desta com a temática da morte na obra da poetisa e no romance de Helder Macedo. Como já informamos anteriormente, esse poema constitui uma das epígrafes do livro e comparece ao longo da narrativa. São os versos do último terceto que Diogo costuma recitar para Natália: “Vim da Moirama, sou filha de rei,/ Má fada me encantou e aqui fiquei/ À tua espera,... quebra-me o encanto!” (ESPANCA, 1999, p. 301). Curiosamente, só após entrar na universidade, a jovem vem a conhecer o restante do soneto e a presença da morte em seus versos: “O poema afinal não era sobre eu ter nascido. Era a despedida de uma mulher que queria morrer.” (p. 15).

À Morte

Morte, minha Senhora Dona Morte,
Tão bom que deve ser o teu abraço!
Lânguido e doce como um doce laço
E como uma raiz sereno e forte.

Não há mal que não sare ou não conforte
Tua mão que nos guia passo a passo,
Em ti, dentro de ti, no teu regaço
Não há triste destino nem má sorte.

Dona Morte dos dedos de veludo,
Fecha-me os olhos que já viram tudo!
Prende-me as asas que voaram tanto!

Vim da Moirama, sou filha do rei,
Má fada me encantou e aqui fiquei
À tua espera,... quebra-me o encanto! (p. 301).

O eu lírico invoca a Morte num angustiante desejo de regresso ao útero materno. A chegada da Morte, longe de despertar qualquer temor, é antes associada à ideia do abraço, “Lânguido e doce como um doce laço” e, ao mesmo tempo, “como uma raiz sereno e forte”, o que nos remete à imagem da mãe. Imagem ainda mais evidente nos versos da segunda estrofe em que a morte é comparada ao conforto e proteção maternos.

Os dois tercetos apresentam-nos um sujeito lírico totalmente exaurido, um ser que arrasta sua existência sem encontrar nenhum prazer na vida, sentindo-se angustiantemente aprisionado. Somente o encontro com a “Senhora Dona Morte” traria a libertação. O eu lírico define-se como um ser incomum, princesa de um reino distante, encantada por uma “Má fada” à espera de quem lhe quebre o encanto. Mas não se trata de um despertar do sono a

partir do beijo de um príncipe, e sim de uma ação inversa de abandonar a vida e retornar ao repouso, à ausência de consciência, ao vazio, ao nada.

Além do soneto “À Morte”, outros poemas de Florbela aparecem no romance de Helder Macedo evidenciando o elo entre a figura materna e a morte. Referimo-nos ao “Deixai entrar a Morte” (p. 300) e ao “A Maior Tortura” (p. 143). Este pertencente ao *Livro de mágoas*, enquanto os dois anteriores encontram-se em *Reliquiae*, que vem a integrar a segunda edição de *Charneca em flor*.

Deixai entrar a Morte

Deixai entrar a Morte, a Iluminada,
A que vem para mim, pra me levar.
Abri todas as portas par em par
Como asas a bater em revoadas.

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!

Ó Mãe! Ó minha Mãe, pra que nasceste?
Entre agonias e em dores tamanhas
Pra que foi, dize lá, que me trouxeste

Dentro de ti?... Pra que eu tivesse sido
Somente o fruto amargo das entranhas
Dum lírio que em má hora foi nascido!... (p. 300).

Como no poema anterior, a imagem da Morte é construída de forma positiva, vindo a significar a libertação em relação a uma vida marcada pela dor. Mais uma vez a Morte é escrita em maiúscula, personificada como “a Iluminada”.

O conflito existencial do sujeito lírico ressoa através de interrogações (“Que sou eu neste mundo?”/ [...]/ “Ó Mãe! Ó minha Mãe, pra que nasceste?”/ [...]/ “Pra que foi, dize lá, que me trouxeste/ Dentro de ti?... [...]”) e da autodescrição de um ser deserdado que, em sua “ânsia de infinito”, é condenado à perplexidade diante do vazio identitário: “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!”

A ambiguidade presente nos versos possibilita leituras diversas, como a interessante abordagem apresentada por Maria Lúcia Dal Farra (2002a, p. 34-35):

Veja-se que o parto é concebido aqui como um arrancar doloroso das entranhas; e que o verso “Entre agonias e em dores tamanhas”, mercê da sua disposição sintática, pode dizer respeito tanto ao nascimento da Mãe quanto ao da filha, assim como a subordinada “que em má hora foi nascido” pode referir-se tanto a “lírio”, metáfora da Mãe, quanto a “fruto amargo”, metáfora da filha.

É curioso notar a presença do mito de Narciso nesse poema, em especial na descrição do sofrimento da mãe, associada à imagem do lírio que nos remete à ninfa Liríope, mãe do jovem, violentamente possuída pelo deus-rio (Cefiso). A recusa à vida constrói-se com tamanha veemência a ponto do sujeito poético não só renegar a sua existência como questionar a de sua mãe, descrevendo-a como um “lírio que em má hora foi nascido!...”

A Dor como herança materna faz-se presente ainda nos versos de “A Maior Tortura” (143), em que se delineia a figura de um sujeito que não encontra nenhum prazer na vida (“Na vida, para mim, não há deleite,/ Ando a chorar convulsa noite e dia...”), que arrasta sua existência completamente desamparado (“E não tenho uma sombra fugidia/ Onde poise a cabeça, onde me deite!”) e, assim como Narciso, é filho da Dor: “A minha pobre Mãe tão branca e fria/ Deu-me a beber a Mágoa no seu leite!”. O leite materno, paradoxalmente, assume uma pulsão de vida e de morte.

Não nos causa surpresa que a insistente presença da morte e a relação desta com a imagem da mãe sejam indiscriminadamente associadas à vida empírica de Florbela. O fato de ser filha ilegítima, a morte precoce da mãe e, principalmente, o suicídio da poetisa têm sido considerados como elementos claramente expostos em sua obra e esta, por sua vez, é lida como um reflexo fiel da dolorosa existência de Florbela. De fato não podemos negar de todo a presença de indícios autobiográficos na obra da escritora, mas é preciso reafirmar o caráter ficcional de sua produção literária.

A presença dos versos da poetisa portuguesa no romance *Natália* reforça a importância da vinculação entre a morte e a figura da mãe da protagonista. Na confusão de identidades que envolve todo o enredo do livro, Natália considera a possibilidade da mãe ser a própria “Senhora Dona Morte” que a libertaria do encantamento, mas também a própria mãe poderia ter sido vítima de tal encantamento, melhor dizendo, do aprisionamento imposto por Diogo. Natália entende que no poema “A Morte” há uma mensagem oculta destinada a ela:

E, quando descobri, tive medo de perguntar ao Avô, de saber quem era quem nessa história, se era a história da minha mãe ou se era para vir a ser a minha história, qual era o encantamento e quem era a fada má, a minha mãe estava à minha espera ou se era eu que devia estar à espera dela. O fato é que a autora desses versos depois matou-se. (p. 42).

O fantasma da mãe está presente especialmente na ligação da narradora com o avô e com Fátima. O vazio deixado pela ausência de uma relação mais concreta com a figura materna parece determinar também o vazio de identidade da protagonista. Natália busca na figura da mãe não só uma referência para sua identidade, ela confunde-se com a mãe, deseja

ser a filha do avô, a criação desse ser magnânimo que efabula histórias envolvendo Natália num universo ficcional em que permanece aprisionada.

É também por meio da imagem materna que Fátima afirma seu domínio sobre Natália, convertendo-se numa projeção figurada ou mesmo numa espécie de duplo da mãe morta: “A visão de Fátima a amamentar não me sai da cabeça. Do seio muito branco, como um globo luminoso. Mas isso deve ser porque nunca tive mãe. Por minha mãe ter ficado para sempre uma madona anunciada [...]” (p. 114). A sedução empreendida por Fátima dá-se através da imagem materna ligada à grande fragilidade de Natália. Fátima fã-la tocar seus seios: “Sente como estão duras”. E, diante da hesitação de Natália, tenta tranquilizá-la maternalmente: “Ó minha bebê, não tenhas medo [...] Se tu fosses a minha bebê, então é que poderias ajudar. Se eu fosse a tua mãezinha.” (p. 175).

Natália deixa-se envolver nesse misto de jogo materno e erótico: “O leite era tépido, da temperatura dos nossos corpos. Mais doce do que eu teria imaginado. De início saiu muito pouco [...] Não parecia leite, sabia a corpo, era um corpo a pulsar-se a si próprio, a transformar-se num líquido expeço e muito doce.” (p. 176).

A cena original do aleitamento materno é substituída por uma cena impudica e sexualizada, em que a relação maternal é totalmente subvertida e o erotismo atinge seu ápice. Mas o desejo da fusão amorosa não é mais que a impossível busca do paraíso perdido, do retorno à mãe. O que, por sua vez, dá-se na entrega à morte.

Em êxtase, Natália acredita ter conseguido sua completude: “Apertei o roupão, saí do quarto, fui ver se o nosso bebê estava a dormir, desci as escadas, entrei no escritório, embrulhei-me na manta amarela e encarnada do meu Avô, vim celebrar a madrugada a nascer dentro de mim.” (p. 177).

Assim se encerra a primeira parte do diário (em dezesseis de novembro de 2000). Natália só volta a escrever em vinte e dois de dezembro de 2003. Com a desculpa de transferir os arquivos para o *laptop* e apagar no computador do escritório, a personagem lê “tudo do fim para o princípio que é como as histórias fazem mais sentido.” (p. 180).

Só então ela parece compreender a ilusão que foi sua história com Fátima:

Voltando à primeira noite na cama com Fátima: a perversidade dela, o seu profissionalismo, foi saber exatamente como usar as minhas carências, o fato de eu nunca ter tido mãe. A filha do assassino de uma mãe a dar maminha à filha dessa mãe assassinada pelo pai dela. Quando falei disto na análise a Kleiniana entendeu tudo como metáfora, acho que nunca acreditou que tivesse acontecido mesmo. (p. 185).

E o leitor? Acredita? Cabe a ele confiar no narrador? E sendo o narrador a própria protagonista que escreve como num diário, é possível selar um pacto de confiabilidade? Não seria realmente tudo uma metáfora?

O fato é que a imagem de Fátima reflete o conflito existencial da protagonista: Natália/Fátima/a mãe a serem a mesma pessoa:

«Tu sabes perfeitamente que eu nunca quis ter sido a filha do meu pai, não sabes?, mas a filha do teu avô. A tua irmãzinha». Sim, a Fátima não disse neta, disse filha, disse a minha irmãzinha. Minha irmã mas filha do meu avô. [...] «Mas deixa lá, eu agora já não me importo. Agora até gosto que tenha sido assim. Eu ter tido de ir para poder voltar. Para sermos uma só». (p. 200).

A imagem da *moura encantada* como nos versos de Florbela, à espera de quem viesse quebrar o encanto ou ainda a “Senhora Dona Morte”, tudo confusamente próximo. O leite de Fátima, que remete à doçura do amor materno, a converter-se em símbolo da dor e, quiçá, da morte, como nos versos da poetisa: “A minha pobre Mãe tão branca e tão fria/ Deu-me a beber a Mágoa no seu leite!” (“A Maior Tortura” (p. 143)). A mãe que quebrara o encanto ao partir daquela casa ou ao encontrar a morte. A mãe a simbolizar a “Dona Morte”, cujo abraço quebraria o feitiço de que é vítima a protagonista. Fátima a simbolizar a mãe, a moura, a Morte.

Ao longo do romance, observamos que a mãe erige-se em figura central, quase obsessiva, em razão de sua ausência. A busca da imagem materna apresenta-se como referente do desejo e da morte. O desejo angustiante provocado pela imagem da mãe ausente está primordialmente relacionado ao despertar do desejo sexual por Fátima (como procuramos demonstrar há pouco), mas também ao inquietante desejo incestuoso pelo avô, que permanece velado, inconfessável.

O desejo pelo avô é sarcasticamente sugerido por Jorge (“[...] Sendo assim dormes comigo hoje ou continuas a dormir com o teu avô?” (p. 74)); insinua-se no ciúme de Natália (embora esta o negue) diante do possível envolvimento do avô com outras mulheres (“Mas sempre achei que todas as mulheres achavam o Avô um homem atraente. [...] Mas nunca fui ciumenta, é só que me dava prazer estar com ele, ser parte de uma vida dele que ninguém mais partilhava.” (p. 29)); é metaforicamente representado no relato dos sonhos, especialmente quando o avô assume a narração da história de “uma menina muito doce e muito obediente que se apaixonou por um homem muito mais velho” (p. 89), e manifesta-se, ainda que discretamente, na disfarçada atração de Natália pelo escritor, confundindo-o com Diogo (“Achei que era parecido com o meu avô na mesma idade que ele devia ter agora, antes

de o meu avô ter deixado de ser parecido com quem foi. Mas isso é normal, estou sempre a achar que os velhos que parecem novos se parecem com o que meu avô tinha sido.” (p. 18)).

A possibilidade de uma relação incestuosa expressa-se também na ligação entre Diogo e sua filha, a mãe de Natália. Tal ideia é disfarçadamente sugerida por Fátima por meio de “perguntas e comentários aparentemente inocentes, casuais, como se só para saber como tinha sido” a vida de Natália, “perguntas de quem amava e por isso queria partilhar não só o presente mas também o passado de quem amava” (p. 189). Porém, segundo a protagonista, eram perguntas que depois se organizavam nela como uma narrativa implícita, uma explicação de todos os receios e dúvidas sobre si própria que desde sempre tivera.

Ao despertar a suspeita do incesto, Fátima faz isso de modo a sugerir também o envolvimento de Natália, uma vez que ela ocupa o lugar da mãe. Inicialmente a filha do assassino pergunta apenas sobre a possibilidade de Diogo também contar histórias à mãe de Natália. Ideia que começa a assumir uma nova conotação quando, alguns dias depois, lança um questionamento sobre a idade do avô quando a filha casara. Só passados dias ou semanas, Fátima comenta admirativamente a coragem da filha de Diogo ter deixado tudo por “vontade própria” para seguir com o marido em condições tão difíceis. A sugerir que havia razões pessoais além do amor pelo marido ou as razões políticas deste. Estaria ela a fugir exatamente do quê? De quem?

Fátima questiona até mesmo sobre a relação entre o avô e a avó. Se havia intimidade entre eles. Pergunta sobre o modo como a avó tratava Natália: “Se cuidava de mim com afeto ou se eu sentia que era para cumprir o seu dever” (p. 190). Os questionamentos envolvem ainda o pai de Natália e o fato deste ser uma figura apagada na história da protagonista; a gravidez da mãe, ato tão repentino e insensato na situação que envolvia o relacionamento com o marido; o fato de Diogo não ter rejeitado a filha. Enfim, perguntas e comentários que sugerem a possibilidade de Natália ser fruto de um envolvimento entre Diogo e a filha: “A fazer-me pensar de novo nas circunstâncias, eu de repente a considerar se a razão pela qual eu sentia que não podia ser filha da minha mãe tivesse sido por ser filha do meu avô.” (p. 193).

As insinuações de Fátima encontram terreno fértil no imaginário de Natália que confessa sentir como se fosse “um erro que deveria ter sido proibido”, “uma punição, um terrível engano, uma culpa”: “Uma punição a causar em mim uma grande e terrível culpa. E não tanto pela morte da minha mãe mas por sentir que era quase um pecado eu ter nascido, ser filha da minha mãe, ser a neta do meu avô. Ser o produto dos dois.” (p. 194).

A ideia de Natália ser na verdade filha de Diogo pode antes resultar da obsessão da jovem pela mãe, do desejo de ocupar o lugar desta, especialmente na relação com o avô. A

ausência da mãe determina o vazio existencial de Natália, seguido da necessidade de autoafirmação.

Diante da fragilidade de Natália, Fátima trata-a como a uma criança, procurando confortá-la: “«E tu, meu amor, a precisares tanto que a tua mãe voltasse para quebrar o teu encantamento. Mas deixa lá, agora estou aqui.»” (p. 194). Notamos novamente a ideia da protagonista como a moura encantada (como nos versos de Florbela) e, agora, Fátima e a mãe, ambas associadas à imagem da “Senhora Dona Morte”.

3 ADÍLIA LOPES: O DIÁLOGO COM A POESIA DE FLORBELA ESPANCA

À primeira vista, parece difícil relacionar a produção poética de Florbela e a de Adília Lopes. Não só pela distância temporal que as separa (a obra de Florbela veio a público nas primeiras décadas do século XX, iniciando-se com o *Livro de mágoas* (1919), seguido pelo *Livro de Sóror Saudade* (1923) e pelo póstumo *Charneca em flor* (1931); enquanto Adília Lopes adentra no cenário literário em 1985 com *Um jogo bastante perigoso*), mas principalmente pelo estilo literário que caracteriza suas produções. Enquanto Florbela elege o soneto como a forma poética para expressar toda a riqueza lírica que caracteriza seus textos, Adília Lopes parece ignorar qualquer regra de composição, abusando da liberdade formal, “contaminando” os poemas com elementos tidos como a-poéticos, subvertendo a ideia do que é considerado lírico e rompendo com a expectativa do leitor tanto no que se refere à estrutura do texto como quanto ao sentido (des)construído por este. No entanto, Adília Lopes apresenta-se como uma leitora de Florbela, mantendo com a escritora alentejana um diálogo que resulta na produção de dois livros *Clube da poetisa morta* (1997) e *Florbela Espanca espanca* (1999)⁸².

Cumpre-nos destacar que, em ambos os livros, a presença de Florbela pode passar despercebida à maioria dos leitores e mesmo aqueles que a notem talvez experimentem a incômoda sensação de um “espancamento”⁸³, de haver uma espécie de desconstrução da poesia florbeliana, (o que não causa grande surpresa aos leitores já familiarizados com a postura autoral de Adília Lopes). Há, no entanto, uma ligação entre as duas poetisas especialmente no tocante à construção do sujeito feminino que se apresenta na produção de ambas. Cada uma à sua maneira, elas dão voz à mulher e trazem à luz uma imagem feminina que desafia os padrões impostos pela sociedade portuguesa, negando seu papel de submissão, assumindo o desejo que habita seu corpo e afirmando-se como sujeito.

3.1 A poética de Adília Lopes

⁸² Em *Dobra* (cuja primeira edição é de 2009 e a segunda de 2014), a mais recente obra que reúne os livros de poesia de Adília Lopes, *Florbela Espanca espanca* (1999) tem o título alterado para *Versos verdes*. Apesar de adotarmos a segunda edição de *Dobra* em nossas referências bibliográficas, mantemos o título original no corpo do texto, por julgarmos que assim é dada mais evidência à relação entre Adília Lopes e Florbela.

⁸³ O termo “espancamento” é usado por Osvaldo Silvestre (2000), em “Adília Lopes espanca Florbela Espanca”, ao explicar o procedimento de Adília Lopes com relação à autora de *Charneca em flor*. Trata-se do texto lido no lançamento de *Florbela Espanca espanca*, a 11 de março de 2000, na Companhia de Teatro Sensurround, em Lisboa.

Adília Lopes é, na verdade, pseudônimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, nascida em Lisboa, no dia 20 de abril de 1960. A assinatura literária começa a ser utilizada em 1983⁸⁴, tornando-se efetivamente conhecida a partir de 1985, com a publicação de seu primeiro livro de poemas, *Um jogo bastante perigoso*. Após essa estreia no universo literário, como ressalta António Guerreiro (2001, n.p., grifo nosso):

Adília Lopes foi-se «intrometendo» na cena da poesia portuguesa, por via de uns objectos estranhos, sob a forma de pequenos livros de poesia, mais difíceis de dissolver no contexto do que quaisquer outros que foram aparecendo entretanto: eles pareciam vir de um lugar que não reconhecia os canónicos protocolos de certificação literária. É justo, por isso, falar numa *intromissão*, cujos efeitos foram sentidos na recepção crítica dos seus livros: ora situando-os na margem do sistema (sob o impulso da rejeição ou da indulgência), ora colocando-os no centro, mas dotando-os de um perverso mecanismo de implosão ou de arremesso.

As considerações de António Guerreiro são traçadas à altura da publicação da primeira coletânea em que a produção poética de Adília Lopes é reunida. Sob o título *Obra*, o trabalho é lançado no ano de 2000⁸⁵, composto por quinze livros da poetisa, editados ao longo dos primeiros quinze anos de sua carreira: *Um jogo bastante perigoso* (1985), *O poeta de Pondichéry*⁸⁶ (1986), *A pão e água de Colónia* (seguido de uma autobiografia sumária)⁸⁷ e *O marquês de Chamilly* (Kabale und Liebe) (1987), *O decote da dama de espadas* (romances) (1988), *Os cinco livros de versos salvaram o tio* (1991), *Maria Cristina Martins*⁸⁸ (1992), *O peixe na água* (1993), *A continuação do fim do mundo* (1995), *A bela acordada e Clube da poetisa morta*⁸⁹ (1997), *O poeta de Pondichéry* seguido de *Maria Cristina Martins* (1998), *Sete rios entre campos e Florbela Espanca espanca*, (rebatizado *Versos verdes à Dobra*) (1999). A obra conta ainda com o inédito *O Regresso de Chamilly*, e também um outro livro editado quase simultaneamente, *Irmã Barata, Irmã Batata*.

A “estranheza” presente na poética de Adília Lopes, que não passa despercebida a António Guerreiro, decorre do que Osvaldo Silvestre (2000, n.p.) define como um

⁸⁴ Sobre a origem do pseudônimo Adília Lopes, encontramos algumas informações relevantes na entrevista da poetisa a Carlos Vaz Marques (DNA, 17-06-2005), disponível em: <http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009/01/adilia-lobes-entrevista-de-carlos-vaz.html>.

⁸⁵ Em 2001, vem a público a antologia *Quem quer casar com a poetisa?*, organizada e posfaciada por Valter Hugo Mãe. No ano seguinte, é lançada, no Rio de Janeiro, uma antologia acompanhada de um extenso posfácio da professora e crítica literária brasileira Flora Süssekind. Em 2004, mais uma antologia é publicada, agora com o título *Caras Baratas*, sob a organização de Elfriede Engelmayer, também autora do posfácio.

⁸⁶ Traduzido para o italiano em 1988, o francês em 1993, o alemão em 1997 e o espanhol em 1998.

⁸⁷ Traduzido para o francês em 2005.

⁸⁸ Traduzido para o francês em 1993.

⁸⁹ Traduzido para o alemão em 2000.

“espancamento sistemático e desapiedado de todas as concepções disponíveis do poético e dos regimes do seu agenciamento”. Assim, corresponde a um “tratamento de choque a que a autora submete as concepções de poema, texto, livro, autor”, além das “noções de forma, de sintaxe compositiva, de acabamento (e inacabamento), de autonomia objectual, etc”. Ainda segundo Osvaldo Silvestre, “o problema de Adília” reside no fato de que “nos seus textos o mundo fala tanto como a poesia, não reconhecendo a esta nenhum direito fundamental, são textos que se deixam invadir por todo o tipo de ruídos e detritos contemporâneos [...]”. Osvaldo Silvestre interpreta esse aspecto da poesia adiliana como uma singularidade que a distingue num meio literário que, na opinião do crítico, encontra-se em decadência. (Cf. LADEIRA, 2007, p. 06).

Embora a partir de *Obra*, observemos um crescente interesse pelo trabalho poético de Adília Lopes, tanto por parte da crítica quanto do meio acadêmico nacional e internacional, ainda podemos notar que a obra da escritora suscita uma diversidade de reações. Como observa Rosa Maria Martelo (2004, p. 107), “perplexidade, fascínio e curiosidade dividem os leitores desta ‘poetisa pop’”. E o que é mais interessante:

[...] ao mesmo tempo que os dividem, também os reúnem em conversas que evoluem em torno de questões como as de saber se o que Adília Lopes escreve é ou não é poesia, se deve ou não deve ser levado a sério, se tem uma matriz erudita, se é irrelevante ou simplesmente genial, e por aí adiante, num desfiar de interrogações que facilmente passam de um extremo a outro extremo. (MARTELO, 2004, p. 107).

Adília Lopes demonstra tranquilidade e indiferença no que se refere à recepção que a crítica dirige a seus poemas. Todavia, depois da publicação de *Obra*, a autora tem anunciado que está a deixar de escrever poesia. Não obstante essa declaração, Adília Lopes prossegue com sua atividade poética. Em 2002, publica *A mulher-a-dias*, a que se segue *César a César* (2003), *Caras baratas e Poemas novos* (rebatizado *Ovos* na edição da coletânea *Dobra*) (2004), *Le vitrail la nuit/ A árvore cortada* (2006), *Caderno* (2007), *Anonymat et autobiographie* (2008), *Dobra* (obra poética reunida) (2009), *Apanhar ar* (2010), *Café e Caracol* (2011), *Andar a pé* (2013), *Dobra* (2ª ed. aumentada; inclui o inédito *Variety is the spice of life*) (2014), *Variety is the Spice of Life* (2014), *Manhã* (2015), *Bandolim* (2016), *Z/S* e *Capilé* (2016) e, recentemente, *Estar em casa* (2018).

Não obstante continue a escrever e a publicar seus poemas, a escrita da autora de *Um jogo bastante perigoso* tem se mostrado “cada vez mais rarefeita, mais epigramática e mais marcada pelo silêncio” (MARTELO, 2010, p. 221). Em entrevista concedida a Carlos Vaz Marques, Adília Lopes (2005) afirma que seus poemas “estão a perder a força e estão a ficar mal construídos”, por isso planeja parar de escrever poesia por um tempo. Poeticamente, em

Le vitrail la nuit/ A árvore cortada, obra de 2006, ela repete a “confissão”: “Acho que não preciso/ de escrever/ mais// Acho/ que já não/ quero escrever// Acho/ que estou/ a deixar/ de escrever” (LOPES, 2014, p. 598)⁹⁰.

O que nos parece evidente é que a poesia de Adília Lopes tem-se convertido numa *lírica mínima*. Alguns de seus poemas assemelham-se ao formato de *haikai* e sua vocação para o olhar sobre o cotidiano transfigura-se, de forma ainda mais acentuada, numa poesia do instante (Cf. EVANGELISTA, 2011, p. 57). Cumpre-nos destacar, porém, que a poesia dessa “nova fase” da escritora, continua a inquietar, a desafiar o horizonte de expectativas dos leitores, a possibilitar efeitos e recepções diversas.

3.2 Uma leitura de (des)construção da obra de Florbela

A intertextualidade é uma característica marcante na obra de Adília Lopes, sendo frequentemente empregada na forma de paródia e acompanhada pelo riso e ironia tão próprios da poesia adiliana. Integram a rede de relações artísticas da poética de Adília Lopes figuras da pintura, do cinema e principalmente da literatura. A lista de escritoras e escritores, em sua maioria dedicados à poesia, com os quais a poetisa dialoga inclui nomes como Camões, Bocage, Fernando Pessoa, William Shakespeare, Sophia de Mello Breyner Andresen, Fiamma Hasse Pais Brandão, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Virgínia Woolf, Florbela e muitos outros.

Conforme esclarece Valter Hugo Mãe (2001, p. 176), a relação de Adília Lopes com a obra alheia, não se trata de “pilhagem nem de falsificação, o que acontece é que estamos num universo de citação de autores ou personagem bem como de situações do quotidiano aparentemente real da autora”. Podemos afirmar que, especialmente no tocante a Florbela, trata-se de um diálogo de “desconstrução”, uma vez que esta é invocada na poesia de Adília Lopes para ser silenciada, ocultada, confundida com todo um clube de poetisas do qual fazem parte nomes consagrados da literatura, entre os quais se inclui a própria Adília Lopes. Observamos esse procedimento em *Clube da poetisa morta*, onde o poema inicial faz referência a uma exposição na BN (Biblioteca Nacional), em homenagem ao centenário de uma poetisa morta, cujo nome é omitido. Em *Florbela Espanca espanca*, identificamos de imediato uma conexão com os versos florbelianos, sendo estes subvertidos e

⁹⁰ Todas os poemas de Adília Lopes citados neste trabalho se encontram no livro *Dobra: Poesia reunida 1983-2014*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014. Passaremos a citar apenas o título do poema (quando houver) e a página.

“antropofagicamente” integrados ao universo poético de Adília Lopes. À medida que a composição do livro vai seguindo seu curso, notamos um afastamento com relação aos versos de Florbela e assistimos ao surgimento de poemas os mais variados possíveis.

Segundo Maria Lúcia Dal Farra (2008, p. 240), “é do deterioramento, da desconvergência dos versos de Florbela, que Adília produz a sua obra”. Osvaldo Silvestre (2000, n. p.) ressalta a “violência” da obra adiliana, em que a autora “espanca” Florbela. O crítico afirma tratar-se “de um espancamento sistemático e desapiedado de todas as concepções disponíveis do poético e dos regimes do seu agenciamento”.

3.2.1 *Clube da poetisa morta: uma alusão silenciosa à autora de Charneca em flor*

O nome do livro *Clube da poetisa morta*⁹¹, que também intitula o poema de abertura⁹², é uma referência a Florbela, conforme esclarece Maria Lúcia Dal Farra (2012, p. 191):

O Clube da poetisa morta tem [...] como epígrafe, um comentário sobre uma então recente exposição, na BN, acerca do centenário de uma poetisa morta, cujo nome se omite: esta é a forma oblíqua e tortuosa de Adília indicar ali uma alusão cifrada à poetisa a quem dedicará, mais tarde, um título de livro que, deiticamente identificado, esconde, todavia, nas suas páginas a oblíqua ausência da poetisa que nomeia – que é o que ocorre em *Florbela Espanca espanca*.

A alusão a Florbela é, portanto, silenciosa, uma vez que o nome da poetisa não é evidenciado em nenhum momento. Curiosamente, ganham destaque nomes de autoras como Fiamma Hasse Pais Brandão, Clarice Lispector, Mariana Alcoforado e a própria Adília Lopes. A obra configura-se, assim, como um palco em que desfilam diversos perfis de escritoras, constituindo o coletivo anunciado no título⁹³.

Adília Lopes não se limita a citar as escritoras, sua atenção volta-se para o “fazer poético”. No entanto, este é arrastado para a vulgaridade do cotidiano, desprovido de sua aura sublime, tratado como coisa banal e até mesmo “inferior”: “a poesia e a menarca/ são parecidas” (“Prêmios e comentários”, p. 303). O procedimento de Adília Lopes rompe com as

⁹¹ O título *Clube da Poetisa Morta*, como observa Sónia Rita C. Melo (2015, p. 366), é também um contraponto ao *Clube dos Poetas Mortos* (*Dead Poets Society*), filme americano realizado por Peter Weir em 1989. Inspirado na expressão horaciana *Carpe diem* (“colhe o dia”), o filme apresenta um espírito contestatário e um apelo à liberdade.

⁹² Maria Lúcia Dal Farra (2012, p. 191) e Sónia Rita C. Melo (2015, p. 379) referem-se ao texto como uma espécie de epígrafe do livro. Na verdade, têm-se um conjunto de textos dispostos na mesma página, a qual ostenta no topo o título “CLUBE DA POETISA MORTA”, em maiúscula, no mesmo molde dos nomes dos demais poemas. A ideia da epígrafe é reforçada pelo fato desses textos apresentarem uma letra em tamanho menor do que os demais e, principalmente, em razão de dois deles serem transcrições de trabalhos de outros autores. O primeiro, de Américo Costa (*Abençoado telefone*) e o segundo, de Bertha Rosa-Limpo (*O livro de Pantagruel*).

⁹³ Comparecem ainda Fernando Pessoa, Alexandre Herculano e Paul Verlaine.

expectativas do leitor habituado à tradição poética que prioriza o aspecto lírico do poema. A quebra de expectativa dá-se logo no início do primeiro texto. O leitor depara-se (pasmem!) com um trava-línguas: “(Pedro Paulo Pinto Pereira, pobre pintor português, pinta portas panos paredes painéis por pouco preço)” (“Clube da poetisa morta”, p. 286). O estranhamento provocado pela presença desse elemento tão pitoresco é ainda mais acentuado em razão do contexto que se imagina ser construído numa obra cujo título remete diretamente ao clássico universo poético. A única relação parece ser a sonoridade sugerida pelas aliterações e assonâncias que estabelece uma aproximação com a palavra “poetisa”.

Sobre a presença do trava-línguas logo no início do livro, Sónia Rita C. Melo (2015, p. 379) observa que Adília Lopes “juega declaradamente con palabras, insistiendo en su materialidad fónica y gráfica”, revelando “el tono que pretende imprimir a su poemario”. Nesse jogo de palavras, está presente a “vertiente lúdica de la escritura y la libertad absoluta que debería conformarla”.

Na sequência, deparamo-nos com um poema onde lemos os seguintes versos:

Merci, Santa Teresinha, namorados
que não tive, Faruk
os parentes ficaram com as cadeiras
os fãs com as cadeiras lésbicas
e o bilhetinho exposto na BN
comemora o centenário da poetisa
no sistema binário
que o mundo acaba depressa
e ninguém espera quatro anos
por uma poetisa
quanto mais cem⁹⁴

O leitor fica completamente atordoado diante da mudança abrupta no estilo e no sentido. Na verdade, talvez o leitor sequer consiga perceber algum sentido na seleção dos textos que compõem a primeira página⁹⁵ ou mesmo na combinação dos versos dispostos no poema que agora analisamos. Aliás, embora a disposição gráfica sugira uma forma de poema, o estilo pouco lírico, o tom de conversa, a recorrência à narração remetem ao universo da prosa. No entanto, a ausência da pontuação e de conectivos, somada à fragmentação das ideias, à justaposição de frases (frases?) com temas tão díspares parecem desconstruir a objetividade e a clareza que normalmente marcam o texto em prosa (embora em se tratando de prosa literária, esses aspectos possam ser mais flexíveis).

⁹⁴ Em sua tese de doutorado intitulada *Des-dobra: re-visão e tradução*. A construção da poesia em Adília Lopes, Sónia Rita C. Melo (2015) apresenta um estudo detalhado do livro *Clube da poetisa morta*, comentando alguns textos e, especialmente, esclarecendo diversas referências empregadas por Adília Lopes, como os nomes de personalidades literárias e históricas convocadas para o universo da obra.

⁹⁵ “E até na totalidade da obra”, podem dizer os leitores menos familiarizados com o estilo de Adília Lopes.

Além da referência à poetisa cujo centenário é celebrado na BN, podemos identificar Santa Teresinha, como uma alusão a Santa Teresa de Ávila ou Santa Teresa de Jesus (1515-1582), religiosa, mística e escritora espanhola, fundadora das Carmelitas Descalças (Cf. MELO, 2015, p. 380). A própria Adília Lopes é convocada para o texto por meio do verso “os fãs com as cadeiras lésbicas”, uma referência ao poema “As cadeiras lésbicas” presente no livro *A pão e água de colônia (seguido de uma autobiografia sumária)*, de 1987.

Ainda entre os primeiros textos, surgem as referências a outras escritoras. Surpreendentemente, a sequência dá-se com Bertha Rosa-Olimpo, uma cantora lírica apaixonada por culinária e que escreveu *O livro de Pantagruel*, um clássico da literatura gastronômica em Portugal, editado pela primeira vez em 1945. Adília Lopes simplesmente reproduz uma receita:

«N.º 1323 – Bébés

Clara de ovos duas
 Açúcar pilé duas colheres de sopa
 Maisena uma colher “ “
 Farinha de trigo “ “ “ “
 Manteiga um pedaço do tamanho de uma noz
 Baunilha em pó uma pitada

Batem-se as claras em castelo, junta-se-lhes o açúcar, depois a farinha e a maisena, [...]. Cozem-se em forno pouco quente por espaço de cinco a dez minutos.

Antes de meter os tabuleiros no forno, é conveniente bater na chapa de lata com os dedos, de baixo para cima.

Se a massa estiver boa, ficam redondinhos e muito finos.»

BERTHA ROSA-LIMPO, *O livro de Pantagruel*. (p. 286).

A próxima escritora aludida é a poetisa portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007), contemporânea de Adília Lopes⁹⁶. Eis o poema:

para a Fiama, que não gosta de cisnes e que escreveu «Cisnes»

(O cisne persegue a Fiama no quintal
 a Fiama persegue o cisne no poema
 sarada a mão direita da poetisa
 a poetisa pode escrever sobre o cisne
 (de ódio de cisne e de ócio de Fiama
 se faz a literatura portuguesa
 minha contemporânea)
 depois a Fiama persegue o cisne no quintal
 durante um quarto de hora
 e o cisne persegue a Fiama no poema

⁹⁶ Sobre o diálogo intertextual de Adília Lopes com Fiama, Maria Lúcia Dal Farra (2015) faz uma abordagem detalhada na conferência intitulada “O cisne e seu canto: leitura dos poemas de Fiama por Adília Lopes ou Fiama na letra de Adília” (abertura ao Congresso Internacional de Língua Portuguesa “Filosofia e Poesia” da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que ocorreu nos dias 13 e 14 de abril de 2015).

pela vida fora) (p. 288).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 258), Victor Magnien afirma numa de suas obras “que o cisne simboliza a força do poeta e da poetisa”. Ideia que permite ler o embate entre Fiama e o cisne como a relação entre a poetisa e sua arte. Essa leitura, que considera o aspecto metalinguístico do texto, é reforçada se levarmos em consideração que, ao longo da produção lírica de Fiama, comparecem quatro poemas dirigidos ao cisne: “Cisne”, publicado em 1967, em *Barcas Novas*; “O cisne escreve o canto”, publicado em 1982, em *Âmago I (Nova arte)*; “Cisne, no lago do meu jardim”, em *Os Louvores* (sem data na sua *Obra breve*, de 1991); e “Epístola para um cisne”, em *Epístolas e memorandos*, de 1996. O texto que parece ter inspirado Adília Lopes, a julgar pela dedicatória, é particularmente o primeiro.

Além do plano abstrato, o poema adiliano aponta ainda para um sentido mais literal, sugerindo o embate físico entre Fiama e o cisne que provavelmente teria causado uma lesão na mão da poetisa. Notemos que essa lesão dá-se exatamente na mão direita, a qual normalmente é usada para escrever. Esse fato, como aliás todo o poema, permite mais de uma interpretação: o ferimento ocorre literalmente em razão do episódio com o cisne no quintal e/ou ele simboliza a impossibilidade da poetisa em conseguir escrever sua obra, constituindo uma metáfora do embate com a linguagem.

Em nossa leitura, o poema trata não só de Fiama e de seu fazer poético. Ele tematiza a relação da poetisa (no sentido genérico do termo) com sua arte. E é ainda a poetisa Adília Lopes que ganha certo destaque no texto, reivindicando o seu lugar na literatura portuguesa contemporânea: “(de ódio de cisne e de ócio de Fiama/ se faz a literatura portuguesa/ minha contemporânea)”.

Clarice Lispector é a próxima escritora aludida. O poema assume a forma de um diálogo com a autora brasileira, introduzida no contexto do poema pelo vocativo que a nomeia no primeiro verso⁹⁷. Vejamos o poema:

Clarice Lispector,
a senhora não devia
ter-se esquecido
de dar de comer aos peixes
andar entretida
a escrever um texto
não é desculpa
entre um peixe vivo
e um texto

⁹⁷ Antônio Ladeira (2007) realiza um estudo comparatista entre algumas obras de Clarice Lispector e de Adília Lopes, a partir de um ponto de vista fundamentado nos estudos de gênero. O mesmo intitula-se “Gênero, perversão e subversão em Clarice Lispector e Adília Lopes” (*Litcult.net*, ano 6, n. 1: <http://www.litcult.net/revistalitcult_vol6.php?id=560>).

escolhe-se sempre o peixe
vão-se os textos
fiquem os peixes
como disse Santo António
aos textos (p. 288)⁹⁸

Num diálogo intertextual com a obra clariciana, o poema configura-se como uma resposta à poetisa brasileira, mais especificamente a seu livro *A mulher que matou os peixes* (cuja primeira edição é de 1968), no qual Clarice (1983, p. 61) procura justificar seu crime:

Juro que não foi de propósito. Juro que não foi muito minha culpa. Se fosse, eu dizia.
Meu filho foi viajar por um mês e mandou-me tomar conta de dois peixinhos vermelhos dentro do aquário.
Mas era tempo demais para deixarem os peixes comigo. Não é que eu não seja de confiança. Mas é que sou muito ocupada, porque também escrevo histórias para gente grande.

O tom formal e sério (marcado por uma sensível ironia), sugerido pelo tratamento “senhora” dirigido a Clarice e pela espécie de repreensão pela morte dos peixes, em seguida cede espaço ao humor tão típico do estilo adiliano, que notamos na adaptação do ditado popular “vão-se os anéis, fiquem os dedos” para “vão-se os textos/ fiquem os peixes”. A recorrência a ditados populares como também a reconfiguração dos mesmos, muitas vezes de forma inusitada, é um traço do humor característico dos textos de Adília Lopes, bem como ilustra o seu aspecto intertextual que abarca não só o universo literário, mas também a cultura popular.

Um traço do humor adiliano é revelado ainda na referência ao Padre António Vieira (1996) que, em seu *Sermão de Santo António aos Peixes*, utiliza-se alegoricamente da figura dos peixes, dirigindo-se a estes, quando na verdade fala aos homens. Adília Lopes recorre mais uma vez ao jogo de palavras, substituindo “peixes” por “textos”.

O olhar dirigido ao “fazer poético” é, conforme já destacamos, um dos aspectos chave desse livro. Abordado no diálogo com as escritoras Fiamma e Clarice, ele também é tratado em poemas como “Op-art” (p. 290-291), no qual o leitor depara-se com uma comparação inusitada referente ao “fazer poético”: “Se o bom verso/ como o bom vestido/ não alegra as poetisas/ ajuda bastante”. O trecho é uma referência à epígrafe de Gil Vicente, escolhida para o poema: “«Buen vestido no haze ledos los tristes»”. A poetisa, por sua vez, é associada às personagens bíblicas Marta e Maria: “1/ A poetisa é Marta/ e é Maria/ mas a máquina de costura/ encravou/ e Jesus hoje não passou”.

⁹⁸ Encontramos uma abordagem detalhada desse poema no trabalho de autoria de Phabulo Mendes de Sousa, intitulado *A tessitura poética de Adília Lopes* (2014). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-27062014-124332/pt-br.php>.

Nesse poema, a própria Adília Lopes é invocada para compor o “clube da poetisa morta”, construindo também uma aproximação entre o poético e o biográfico⁹⁹.

[...]

3
A minha biografia foi-se
como leite derramado
entre *Tridim-M* e *Tridim-T*

4
Tenho 32 anos
nunca fui a um enterro
e também nunca fui
ao Algarve

[...]

6
Nasci em Portugal
não me chamo Adília

7
Sou uma personagem
de ficção científica
escrevo para me casar

[...]

Lembremos que o nome Adília Lopes, com o qual a poetisa assina as obras e apresenta-se em aparições públicas e entrevistas, é, na verdade, a designação literária da escritora, cujo nome civil é Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. Essa informação, associada ao procedimento poético da escritora quanto à definição do sujeito lírico, sinaliza a ideia da pseudonímia¹⁰⁰ na produção adiliana. Outro fato que devemos observar é que tanto Adília Lopes quanto Maria José constituem-se também como personagens dos poemas. O procedimento de Adília Lopes/Maria José permite ao leitor compreender o livro como um “projeto da construção da personagem de mulher autora de poesia, isto é, de *poetisa*.” (KLOBUCKA, 2009, p. 279).

Mariana Alcoforado encerra a relação de escritoras invocadas no *Clube da poetisa morta*. O penúltimo poema, “O regresso de Chamilly” (p. 312), anuncia (como evidencia o título) o retorno do amante tão ansiosamente desejado.

O REGRESSO DE CHAMILLY

Marianna
ficou sozinha

⁹⁹ Reservamos a discussão do aspecto biográfico para o último tópico deste capítulo.

¹⁰⁰ Questão sobre a qual discutiremos posteriormente com mais detalhes.

no convento
de Beja
porque as outras freiras
casaram-se todas
ou morreram
menos ela

*

Batem à porta
do convento
Marianna pensa
as testemunhas de Jeová
ou a publicidade
mas não
é Chamilly

Adília Lopes brinca com a imaginação do leitor ao propor situações absurdas ou, no mínimo, curiosas: Marianna¹⁰¹ encontra-se sozinha no convento, pois as demais freiras morreram (o que é natural) ou casaram-se (fato que causa surpresa). Na última estrofe, a poetisa apresenta-nos a cena de Marianna a ouvir bater à porta e deduzir que são as testemunhas de Jeová ou a publicidade. É bastante inusitado imaginar a visita das testemunhas a um ambiente católico. É curioso ainda observar a relação entre religião e publicidade sugerida por Adília Lopes. O texto tem uma linguagem simples e obedece a um percurso narrativo com tamanha plasticidade que temos a sensação de assistir à cena. A autora, embora sugira (já a partir do título) o regresso de Chamilly, suscita dúvidas no encerramento do poema especialmente em razão da ausência da vírgula: “mas não/ é Chamilly”.

Consideramos importante destacar também que o texto em questão já anuncia a temática central do livro *O regresso de Chamilly*, cuja primeira edição é lançada em 2000 pela Mariposa Azul. Neste, “[...] Chamilly chega/ e fica para sempre” (p. 425¹⁰²). Os textos ironizam e imprimem um humor amargo ao relacionamento entre o homem e a mulher: “O homem e a mulher/ deixarão pai e mãe/ para serem/ uma só carne/ mas por causa/ do assado queimado/ decompõem-se/ cospem um no outro/ fazem as malas/ [...]” (p. 425); recorrendo inclusive aos contos de fadas, embora com uma lógica invertida: “Chamilly transforma-se/ num sapo” (“Começo 1”, p. 426). Adília Lopes dirige um olhar crítico para a situação da mulher, para questões ligadas ao universo feminino, como *o divórcio e suas consequências*, que evidenciam o preconceito concernente à mulher e a falta de independência, inclusive financeira, enfrentada por esta (“e a mulher volta/ para a casa/ da mãe/ e o homem corre/ para uma antiga mulher/ que o recebe/ de braços abertos/ [...]” (p. 425)); *a infidelidade do amado*

¹⁰¹ Chamamos a atenção para a grafia que Adília Lopes utiliza para o nome Marianna (com dois “n”).

¹⁰² Muitos poemas de Adília Lopes não possuem título. Nesses casos, indicamos apenas a página.

(“Chamilly afinal/ não se esqueceu/ de Marianna/ entretanto/ havia sempre/ outras mulheres/ afazeres” (p. 430-431)); *a liberdade sexual* (“[...]/ gosto muito/ de foder/ contigo/ e com os outros/ [...]” (p. 433)); *o poder de decidir sobre ter ou não filhos ou mesmo sobre o aborto* (“[...]/ Não quero/ ter filhos/ [...]/ se engravidar/ faço abortos/ por muito/ que me custe/ [...]” (p. 433)).

Podemos percorrer todo o livro *Clube da poetisa morta* e não encontraremos outras evidências do diálogo com Florbela. Se em alguns poemas identificamos pequenos detalhes que nos remetam à obra florbeliana, Adília Lopes imediatamente trata de desconstruir tal aproximação. Essa é a forma tortuosa da escritora lidar com a obra alheia: invocando para logo em seguida negar, subverter.

No entanto, a referência (embora silenciosa) a Florbela no início do livro, a sugestão da ideia de clube da poetisa e a nossa familiaridade com a maneira como Adília Lopes constrói sua obra, particularmente no aspecto da intertextualidade, permitem-nos uma tentativa de buscar alguma relação nesse livro, por menor que seja, entre as poéticas de Adília Lopes e de Florbela, de modo a indicar o diálogo da poetisa contemporânea com a mais destacada escritora portuguesa da primeira metade do século XX. Nosso olhar recai sobre o poema adiliano que em lugar do título traz a seguinte informação: “(santa amarrada a uma árvore, pendurada da árvore, que está na igreja de S. João de Almedina, em Coimbra)” (p. 306). Segue o poema completo:

Agora que tudo
está acabado
sei que o mundo
está errado
de braços atados
não posso dar abraços
de braços por atar
também não pude
mas talvez tudo mude
no outro mundo
e o outro mundo
seja no fundo
e não em cima
o maior mal
é não poder dançar
por por azar
não ter par
não é não poder dançar
por ter os pés no ar
nem é não ter pés
sem pés e ao colo
vai-se de Pólo a Pólo
medito e levito
porque sofro

porque morro
 em vez de par
 tive carrascos
 em vez de dança
 desconfiança
 e agora que morro
 penso que
 sempre morri
 sofrer é morrer
 viver é ser feliz
 uma vaca eleva-se no ar
 e isso é um prodígio
 a vaca espanta-se
 e não gosta
 quer as quatro patas no chão
 quer o bafo da terra
 quer as ervas
 prodígios e martírios
 não são chão nem lhanos
 são enganos
 nada como estar deitada
 numa cama lavada
 com almofada
 e de mão dada
 é o amor que nos salva
 não a palma
 ou as palmas
 o zum-zum dos besouros
 à volta dos louros da coroa
 atordoa a santa
 como uma droga boa
 para entorpecer
 para não ser (p. 306-308).

Há nos primeiros versos uma melancolia que lembra, por exemplo, o poema de Florbela (1999, p. 200) “Hora que passa”: “Vejo-me triste, abandonada e só/ [...] Mais pobre e desprezada do que Job/ A caminhar na vida da amargura!”. A necessidade de comunhão com o outro, expressa por Adília Lopes em “de braços atados/ não posso dar abraços”, aproxima-se do lamento de Florbela ao declarar: “Minh’alma sem amor é cinza e pó”. O verso de Adília Lopes pode ser interpretado como o anseio pela realização do amor carnal, mas permite principalmente uma leitura voltada para o amor espiritual. No primeiro caso, identificamos o desencontro amoroso, tema recorrente na obra florbeliana. Esse desencontro é abordado pela autora de *Clube da poetisa morta* num misto de “dor” e “humor”: a impossibilidade de dançar constitui o maior mal, porém, tal impossibilidade dá-se não em razão de “ter os pés no ar” ou “não ter pés”, mas por “não ter par”. Mas também Adília Lopes dá um tratamento mais sublime à temática amorosa, referindo as ideias de pureza e salvação:

“nada como estar deitada/ numa cama lavada/ com almofada/ e de mão dada/ é o amor que nos salva”.

As ideias de sofrimento e de morte presentes no poema adiliano são outro traço característico da poética de Florbela, como comprova sua obra inaugural *Livro de mágoas*. Traço posto em evidência já no título do livro e dos poemas (“Castelã da tristeza”, “Tortura”, “Lágrimas ocultas”, “A minha dor” e muitos outros). O sofrimento decorre especialmente da frustração amorosa ou de questões existenciais que refletem a crise de identidade do sujeito poético. Em Adília Lopes lemos: “porque soffro/ porque morro/ em vez de par/ tive carrascos/ em vez de dança/ desconfiança”. Florbela declara: “Tudo é vaidade neste mundo vão .../ Tudo é tristeza, tudo é pó, é nada!/[...]/ Até o amor nos mente, essa canção/[...]/ Beijos de amor! Pra quê?! ... Tristes vaidades!/ Sonhos que logo são realidades,/ Que nos deixam a alma como morta!” (“Para quê?!”, p. 154). Adília Lopes prossegue: “e agora que morro/ penso que/ sempre morri/ sofrer é morrer/ viver é ser feliz”. Em Florbela também lemos o antagonismo entre vida e morte e a ideia da morte precoce, da morte em vida: “É tão triste morrer na minha idade!/[...]/ E ser-se novo é ter-se o Paraíso,/ É ter-se a estrada larga, ao sol, florida,/ Aonde tudo é luz e graça e riso!” (“Dizeres íntimos”, p. 139).

Se “é o amor que nos salva”, mas ao sujeito lírico adiliano parece ser negada tal possibilidade, resta-lhe o atordoamento, o mergulho no vazio, a entrega à morte: “como uma droga boa/ para entorpecer/ para *não ser*” (grifo nosso). Nos versos da poetisa alentejana há nítidos sinais desse abandono ao nada (“Ah! não ser mais que o vago, o infinito!/ Ser pedaço de gelo, ser granito,/ Ser rugido de tigre na floresta!” (“Angústia”, p. 146)) e/ou do regresso à pureza (“Quem dera voltar à inocência/ Das coisas brutas, sãs, inanimadas,/ Despir o vão orgulho, a incoerência:/ – Mantos rotos de estátuas mutiladas!” (“Não ser”, p. 243)).

Não podemos negar que a aproximação que estabelecemos entre a poesia de Adília Lopes e de Florbela pode dá-se em relação a boa parte da literatura portuguesa (e por que não dizer da literatura ocidental?), especialmente a escrita por mulheres. Devemos notar ainda que a autora de *Clube da poetisa morta* possui um vasto horizonte literário. Há de se considerar, no entanto, que Florbela integra tal horizonte, de modo que Adília Lopes apresenta-se como leitora da obra da poetisa alentejana dedicando-lhe inclusive o título de um de seus livros (*Florbela Espanca espanca*).

3.2.2 *Florbela Espanca espanca*: a quebra de expectativa de um diálogo intertextual

A alusão direta ao nome da autora do *Livro de Sórora Saudade*, já no título do livro *Florabela Espanca espanca*, anuncia ao leitor o diálogo com essa poetisa. No entanto, mesmo o leitor habituado aos jogos de palavras que ilustram os versos de Adília Lopes talvez experimente certo estranhamento diante de tal título. Em 2005, numa espécie de entrevista (um trabalho escolar de alunos que leram sua obra), Adília Lopes (2005, n.p.) responde sobre a escolha do nome *Florabela Espanca espanca*: “Penso hoje que é um mau título. Era uma brincadeira com o nome da poetisa dos *Sonetos de amor*. Era só isso”. E acrescenta: “Como não gosto de violência e como acho que a brincadeira tem pouca graça, não gosto hoje desse título. Hoje, não gosto de três títulos meus: *Florabela Espanca espanca*; *Obra*; *Poemas Novos*”. De fato, na mais recente recolha de poemas de Adília Lopes, cuja primeira edição é datada de 2009, o livro teve seu título alterado para *Versos verdes*. Na “Nota da autora”, Adília Lopes (2009, p. 7) esclarece: “Reúno aqui todos os meus livros de poesia até a data. Os títulos *Obra* e *Poemas Novos* eram demasiado ambiciosos. Mudei-os para *Dobra* e *Ovos*. Mudei o título *Florabela Espanca espanca*, que acho mau, para *Versos verdes*.”¹⁰³

O caso é que nada comparece gratuitamente na letra dessa poetisa. Por trás da aparente simplicidade ou ausência de sentido, por exemplo, há sempre um jogo, uma manipulação que pode levar o leitor a deparar-se com um labirinto. Nesse livro, conforme observa Maria Lúcia Dal Farra (2012, p. 194), “não se sabe bem quem espanca quem”. Julgamos que Adília Lopes reconhece o caráter subversivo de Florbela na construção de um sujeito feminino que ousa desafiar os padrões morais impostos em sua época à poesia escrita por mulher. A ação de espancamento seria, portanto, atribuída a Florbela. Todavia, Adília Lopes também assume o papel de algoz da poetisa alentejana, negando a esta a possibilidade de afirmar-se na obra, uma vez que apenas na abertura e no primeiro poema é possível, à maioria dos leitores, identificar de forma clara a presença florbeliana. Os textos que seguem afastam-se por demais do universo poético da autora de *Charneca em flor*, havendo, portanto, uma quebra de expectativa de um diálogo intertextual com Florbela. Maria Lúcia Dal Farra (2012, p. 194-195) explica que “em lugar da emoção florbeliana, Adília Lopes cultiva a impassibilidade e a derrisão; em lugar do fecho de ouro dos sonetos de Florbela, Adília Lopes pratica o esvaimento final do poema, a murchidão, o desaponto que leva ao absurdo.”

¹⁰³ Sobre a questão do título *Florabela Espanca espanca*, o professor Luís Maffei (2011) relata uma conversa com Adília Lopes: “Lembro-me bem da voz fina e aguda da poeta dizendo-me, ‘*Florabela Espanca espanca* é título tão tolo como seria, por exemplo, *Fernando Namora namora*’”. Ele discorda da autora e argumenta: “a dimensão de fetiche, revolta e provocação que há na suicida autora de um *Livro de mágoas*, ainda mais no estado de revisão em que é posta por sua contemporânea mais jovem, nada tem de ingênuo; de todo modo, a promessa, que para mim soube a ameaça, se cumpriu.”

O que se segue é um “espancamento” da poesia limitada aos moldes da tradição literária (de que Florbela, hoje integrada ao cânone e inserida num novo contexto histórico-literário, pode ser tomada como exemplo), permitindo-nos deduzir que a escolha do título talvez se deva simplesmente em razão do interesse de Adília Lopes pelos jogos de palavras. Em nossa opinião, o procedimento adotado pela escritora na composição desse livro de fato possibilita tais conclusões, mas aponta também para interpretações bem diversas que podem ser construídas de acordo com o horizonte literário do leitor.

Há realmente um rompimento de expectativa no tocante ao diálogo com Florbela. Adília Lopes não é seduzida pelo equilíbrio formal e pela beleza lírica do soneto florbeliano ou mesmo pelo sentimentalismo cultivado nos versos da poetisa alentejana, especialmente quanto à temática amorosa. Apesar disso, somos surpreendidos com pequenos detalhes reveladores de uma rara sensibilidade. Embora declare, por exemplo: “O amor/ é foda/ o amor/ é boda” (p. 377) e que “o amor/ está sempre/ fora/ de moda” (p. 378), Adília Lopes afirma: “é preciso amar/ atrever-se a amar” (p. 378). Os versos seguintes: “andar com este/ e com este” sinalizam uma discreta referência aos versos da poetisa alentejana: “Eu quero amar, amar perdidamente!/ Amar só por amar: aqui... além.../ Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente.../ Amar! Amar! E não amar ninguém!” (“Amar”, p. 134).

Ao contrário do que ocorre com outras escritoras e personalidades da cultura, da história, da moda ou simplesmente do cotidiano, Florbela tem seu nome referido apenas no título do livro. É como se, depois de ceder um espaço tão privilegiado à poetisa, Adília Lopes reconduzisse-a à margem, repetindo a postura da crítica portuguesa que durante décadas fechou os olhos para o valor literário da produção florbeliana.

A recepção crítica da obra de Florbela é marcada (como já tivemos oportunidade de mostrar) por uma séria resistência a seu conteúdo subversivo, particularmente no que se refere à construção da imagem de um sujeito feminino que assume seu desejo. As detratações de que a poetisa é alvo estendem-se também a sua vida pessoal, numa incoerente associação entre a existência poética e a existência empírica da escritora. Retomamos essa questão por cogitarmos a possibilidade de Adília Lopes convocar Florbela para sua obra exatamente em razão do caráter subversivo que tanto a vida quanto a arte dessa poetisa assumem no contexto literário português em que impera a misoginia.

Se o título *Florbela Espanca espanca* cria a expectativa de um acentuado diálogo com a autora de *Charneca em flor* e ambigualmente questiona a identidade do sujeito poético que se apresenta no livro, logo na abertura Adília Lopes apresenta a seguinte declaração:

Este livro
foi escrito
por mim (p. 373)

Embora por um lado esses versos pareçam, infantilmente, enfatizar que a autoria do livro deve-se a Adília Lopes, eles reafirmam a presença de Florbela nessa obra. É evidente o diálogo com o poema florbeliano “Este livro” (p. 131), o primeiro soneto de *Livro de mágoas*.

Este livro

Este livro é de mágoas. Desgraçados
Que no mundo passais, chorai ao lê-lo!
Somente a vossa dor de Torturados
Pode, talvez, senti-lo... e compreendê-lo.

[...]

Irmãos na Dor, os olhos rasos de água,
Chorai comigo a minha imensa mágoa,
Lendo o meu livro só de mágoas cheio!... (p. 131)

Segundo destaca Anna Klobucka (2009, p. 278), o poema de Florbela constitui-se “como uma exortação à leitura cúmplice, dirigida à comunidade (masculina) de ‘Irmãos na dor’”. Por sua vez, “a inscrição proeminal de Adília Lopes, por um lado ecoando o gesto florbeliano mediante a pluralização da autoria que implica, simultaneamente contesta a relação de dependência”, conscientemente assumida nos primeiros livros de Florbela, no tocante à “entidade colectiva dos ‘Poetas [seus] irmãos’”.

Anna Klobucka (2009, p. 278, grifo da autora) define a atitude de Adília Lopes como uma “*performance* dramática”, “um ato de ventriloquia poética”. Ou seja, “o sujeito da enunciação dos versos inaugurais de *Florbela Espanca espanca* pode ser postulado como sendo a própria Florbela Espanca”. Paradoxalmente, o leitor também pode concluir que Adília Lopes afirma seu papel de enunciadora, havendo, portanto, uma negação da voz de Florbela. Desse modo, Adília Lopes constrói um jogo que problematiza a questão da autoria. Jogo esse que chama nossa atenção, como nota Raquel Góes de Menezes (2011, p. 54), para a repetição dos pronomes retos e oblíquos em primeira pessoa do singular e o uso recorrente dos possessivos, observados em outros textos do livro como o “Out of the past” (p. 383-384) e o poema sem título que vem logo em seguida:

Out of the past
para o Wenceslau Passinhas

A minha vida
foi um mau sonho
mas agora é minha
eu sou eu



O meu livro
é a minha caverna
sombras e graffiti
preservados
pela lava do Vesúvio
que me asfixiou
da minha luta deixo
a minha fíbula

Raquel Góes de Menezes (2011, p. 55) defende que “Adília, além de reivindicar a autoria do livro [...], vê necessidade em afirmar o que é seu”. Assim, pode-se notar que as expressões “por mim”, o “meu livro”, a “minha luta”, a “minha fíbula”, a “minha vida” precisam de um “eu” latente. Todavia, o olhar dirigido a si mesma, numa íntima associação entre o ser poético e o ser empírico, em geral refletindo uma identidade em crise, é um traço característico da obra adiliana e que nos autoriza a afirmar a existência de um diálogo com a produção de Florbela.

Notemos que a dedicatória “*para o Wenceslau Passinhas*”, uma referência ao pseudônimo que a autora declara ter sido criado por Miguel Tamen juntamente com o de Adília Lopes e que foi preterido por ser “muito ridículo” e “nome de homem”, possibilita-nos identificar o sujeito lírico do poema adiliano como um ser feminino, mais especificamente uma poetisa¹⁰⁴, num processo de autoafirmação de sua identidade poética.

O mergulho no íntimo do ser, exposto no segundo poema, também se assemelha, em certa medida, ao desnudamento do sujeito florbeliano. O livro associado à imagem da caverna, ambos antecidos pelo possessivo em primeira pessoa, sugere a ideia de profundidade, de interioridade, de recolhimento e abrigo. Lembremos que caverna é arquétipo do útero materno (Cf. FELIZARDO, 2010, p. 29). A imagem da caverna, quando associada ao sujeito feminino, também conduz à ideia de escuridão, de lugar à margem. A presença de sombras e registros em “graffiti” remetem a uma existência anterior, inconsciente, cujos sinais são preservados, mas permanece cercada de mistérios, com muitas lacunas e impossível de ser recuperada, como parece ser a história das mulheres.

O fazer poético é associado ao sofrimento, assemelhando-se a uma luta tão profunda a ponto de expor o sujeito em sua interioridade: “da minha luta deixo/ a minha fíbula”. Adília Lopes recusa o uso de termos comuns como “coração”, preferindo antes a exposição do osso, o que imprime maior dramaticidade (ou mesmo agressividade) ao poema.

¹⁰⁴ A escolha em definir-se como poetisa e não como poeta é um aspecto importante que discutiremos posteriormente.

Nosso entendimento é que, assim como em *Clube da poetisa morta*, na obra da qual tratamos agora, a temática do fazer poético constitui um elemento fundamental em torno do qual a autora constrói a maioria de seus textos, permitindo ao sujeito lírico assumir-se enquanto poetisa. Florbela também volta sua atenção para a atividade poética e constrói a identidade literária da poetisa.

Notamos, obviamente, que o procedimento de Adília Lopes é bastante particular. Ela desnuda a atividade literária: expõe o cotidiano do artista, especialmente as dificuldades da mulher em dedicar-se à poesia; desconstrói a aura sublime do texto poético; molda o que alguns chamariam de anti-poesia. Vejamos um poema que comprova tais afirmações:

Tempestade
num copo
de água
tentar escrever
e não conseguir
o texto é público
é privado
o texto é penico
é púlpito
descarado como o macaco
tímido como a osga
o leitor
ou o autor
partiu uma perna
e o texto
é janela
das traseiras (p. 377).

Adília Lopes constrói um texto metalinguístico em que aborda a dificuldade em escrever, em transpor a distância entre o poema e o papel. Surpreendentemente, a autora define o texto como algo público e privado, empregando a cômica metáfora que associa o texto, em seu sentido privado, ao penico. E em sentido público, ao púlpito. As associações seguem enfatizando o caráter complexo do texto literário que pode apresentar uma grande variedade de recursos e de sentidos, sendo “descarado como o macaco” ou “tímido como uma osga”. Um deslize do leitor ou do autor (“o leitor/ ou o autor/ partiu uma perna) e o texto expõe, desavergonhadamente, uma intimidade que normalmente se omite (“e o texto/ é janela/ das traseiras”).

A leitura que empreendemos de *Florbela Espanca espanca* identifica como característica evidente desse livro a preocupação em abater valores de uma sociedade marcada por preconceitos de toda ordem (especialmente no que concerne à mulher), pelo consumismo, pela sede de poder; indiferente a questões como a solidariedade, a tolerância e o amor. O universo poético construído nessa obra oferece um vasto campo para análise, mas detemos

nossa atenção em alguns pontos que nos possibilitam identificar a “recepção produtiva” de Adília Lopes em relação à obra de Florbela. Com o objetivo de aprofundar a leitura dessa recepção, passamos à análise do primeiro poema do *Florbela Espanca espanca*. Nesse texto, o leitor é surpreendido com a expressão do desejo em linguagem crua, totalmente despudorada e avassaladora, derrubando quaisquer limites impostos às mulheres, a começar pelas barreiras morais. É nesse tom de ousadia que Adília Lopes declara:

Eu quero foder foder
achadamente
se esta revolução
não me deixa
foder até morrer
é porque
não é revolução
nenhuma
a revolução
não se faz
nas praças
nem nos palácios
(essa é a revolução
dos fariseus)
a revolução
faz-se na casa de banho
da casa
da escola
do trabalho
a relação entre
as pessoas
deve ser uma troca
hoje é uma relação de poder
(mesmo no foder)
a ceifeira ceifa
contente
ceifa nos tempos livres
(semana de 24 x 7 horas já!)
a gestora avalia
a empresa
pela casa de banho
e canta
contente
porque há alegria
no trabalho
o choro da bebé
não impede a mãe
de se vir
a galinha brinca
com a raposa
eu tenho o direito
de estar triste (p. 374-375).

O poema é construído num evidente diálogo com Florbela, numa “relação dúbia de homenagem e provocação” (MENEZES, 2011, p. 49) comumente observada na convocação

de outros nomes da literatura para a composição da obra adiliana. No tratamento que Adília Lopes dá ao discurso alheio, Burghard Baltrusch (2008, p. 243) declara haver “una técnica e ironía muy postmodernas”. De modo “que las nociones del plagio, del collage, del travestismo, de la imitación o adaptación, de la parodia, entre otras, ya no nos sirven para diferenciar una producción ‘original’ de una creación ecléctica, epigonal o para/traducida”. Adília Lopes, enquanto poetisa pós-moderna, “assume su condición constructivista y mestiza como una virtud y como un hecho de originalidade”. O autor complementa ainda que:

Las partes traducidas / transcreadas representan una producción actualizada del “original” y nunca su representación (pseudo) oficial. La revisitación crítica, la reescrita lúdico-paródica, la para/traducción como transcreación subversiva y, sobre todo, la revivencia a partir de coordenadas est/éticas actualizadas son técnicas fundamentales del arte postmoderno actual. (BALTRUSCH, 2008, p. 243).

O texto de Adília Lopes retoma especificamente o soneto “Amar!” (p. 134), presente em *Charneca em flor*, cujos versos transcrevemos a seguir:

Amar!

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: aqui... além...
Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...
Prender ou desprender? É mal? É bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma primavera em cada vida:
É preciso cantá-la assim florida,
Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder... pra me encontrar...

Embora no poema de Florbela o amor possa assumir sentidos outros que não o que envolve o contato sexual e ainda que tomado nesse sentido a união não se realize efetivamente, no contexto do início do século XX, os versos desse soneto constituem uma evidente provocação aos valores morais que imperam em Portugal. Neles identificamos um sujeito feminino que deseja “amar perdidamente”, ignorando as convenções e expressando livremente sua insaciabilidade, pois que seu amor não é direcionado a um único ser, além de ultrapassar todos os limites uma vez que deseja “Amar só por amar: aqui... além...”. Esse sentimento é dirigido a “Este e Aquele, o Outro e toda a gente...” e, ao mesmo tempo, há o anseio de “Amar! Amar! E não amar ninguém!”

A autoafirmação do sujeito feminino enquanto ser livre, insubmisso prossegue de forma evidente na segunda estrofe. Há uma negação da ideia do sofrimento amoroso (“Recordar? Esquecer? Indiferente!...”), da fidelidade que aprisiona (“Prender ou desprender? É mal? É bem?”) e mesmo do amor eterno (“Quem disser que se pode amar alguém/ Durante a vida inteira é porque mente!”) tão comumente imputados à mulher.

Ressoa nas últimas estrofes o tema do *carpe diem*, num convite ao desfrute dos prazeres que a vida pode oferecer: “Há uma primavera em cada vida:/ É preciso cantá-la assim florida,/ Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!” – com um toque da soturnidade florbeliana: “E se um dia hei-de ser pó, cinza e nada”, logo convertida na ideia de encontro consigo mesma, de plenitude do ser: “Que seja a minha noite uma alvorada,/ Que me saiba perder... pra me encontrar...”

É curioso notar que, décadas depois, o aspecto insurrecto do poema seja potencializado na grafia de Adília Lopes. Conforme observa Raquel Góes de Menezes (2011, p. 51), “foi possível a Adília apresentar o desejo florbeliano mais explicitamente ao substituir ‘amar’ por ‘foder’, mantendo apenas um dos sentidos de ‘amor’ e carregando-o de carga exclusivamente sexual”. No entanto, o carácter transgressor que o poema de Adília Lopes assume não se limita ao fato de tomar o sentido do termo “amar” apenas em seu aspecto sexual. A transgressão consiste especialmente em trabalhar o sentido de “revolução” como algo que, além de compreender o aspecto político, envolve a vida privada das pessoas, das mulheres em particular. A revolução pela qual anseia o ser mulher é antes uma revolução no cotidiano, na intimidade, uma revolução do corpo, uma revolução sexual.

Logo no início do poema de Adília Lopes, é evidente o tom provocativo marcado pelo riso e pelo escárnio, comumente presentes no aparato poético da autora: “Eu quero foder foder/ achadamente”. E a provocação segue no questionamento implícito sobre o sentido da revolução: “se esta revolução/ não me deixa/ foder até morrer/ é porque/ não é revolução/ nenhuma”. A liberdade que o ser lírico almeja diz respeito à livre expressão de sua sexualidade, ao direito de dispor do próprio corpo conforme sua vontade. A ideia construída pelo poema é de que a revolução não ocorre exclusivamente no espaço público, uma vez que ela “não se faz/ nas praças/ nem nos palácios”, pois “(essa é a revolução/ dos fariseus)”. É no campo privado, nas relações interpessoais, no cotidiano pessoal, familiar e profissional que se abalam as antigas estruturas que impõem limites à liberdade do ser feminino. Assim, “a revolução/ faz-se na casa de banho/ da casa/ da escola/ do trabalho”.

O poema discute claramente “a relação entre/ as pessoas”, no sentido de que essa “deve ser uma troca”. Mas constata que “hoje é uma relação de poder/ (mesmo no foder)”. Tal

constatação, associada à ideia do histórico papel relegado ao sexo feminino, assume caráter de denúncia contra a exploração da mulher em sua condição de objeto sexual. Os versos seguintes apresentam figuras femininas que subvertem essa lógica e afirmam-se como sujeito, sendo senhoras do próprio desejo, ainda que exerçam também atividades no trabalho ou no lar: “a ceifeira ceifa/ contente/ ceifa nos tempos livres/ [...] a gestora avalia/ a empresa/ pela casa de banho/ e canta/ contente/ [...] o choro da bebé/ não impede a mãe/ de se vir”.

Mesmo os versos “a galinha brinca/ com a raposa” – que nos remete a um efeito constante nos poemas de Adília Lopes: a quebra de expectativa do leitor – podem comparecer gratuitamente ou, sem destoarem do restante do poema, sinalizarem a ousadia do ser que desafia o convencional, que assume riscos. Um ser feminino complexo que derruba barreiras afirmando sua força, mas que também pode simplesmente declarar: “eu tenho o direito/ de estar triste”.

Notemos que no penúltimo verso ressurge o emprego da primeira pessoa, um “eu” que requer o direito a estar triste, talvez em razão de não conseguir satisfazer seu anseio de “foder/ achadamente”. Essa interpretação remete-nos ao procedimento comumente adotado por Adília Lopes, que consiste em construir uma íntima conexão entre vida e obra. Procedimento que consideramos mais um artifício literário de Adília Lopes/Maria José e que, de certo modo, também pode ser observado em Florbela.

3.3 A questão do feminino nas obras de Adília Lopes e Florbela Espanca

Tradicionalmente, o papel atribuído à mulher, seja no campo político, social, econômico e, principalmente, da sexualidade, tem sido de absoluta submissão. Vista como um ser inferior ao homem, sua voz foi silenciada durante séculos e, mesmo nos dias atuais, ainda são muitos os desafios que se impõem às conquistas femininas. Diante dessa realidade, afirmamos a importância da obra de autoras como Florbela e Adília Lopes. Distantes cronologicamente e, portanto, inseridas em períodos histórico-literários diferentes, a produção poética das duas escritoras apresenta características bem distintas. No entanto, observamos a existência de um diálogo produtivo entre a poética de Adília Lopes e a de Florbela, especialmente em razão do questionamento da condição historicamente imposta à mulher pela sociedade patriarcal.

3.3.1 Florbela e as escritoras da primeira metade do século XX

Florbela vive num Portugal que passa por diversas transformações. Conhece a Monarquia decadente, o início da República, proclamada em cinco de outubro de 1910, e a repressão do Regime Ditatorial, que tem início em vinte e oito de maio de 1926.

O cenário político e cultural da época revela um país que, embora comece a respirar os ares da modernidade de um novo século, ainda é uma nação em que vigora um regime conservador e repressivo, adepto de uma moral cristã marcada pelo preconceito e de um rígido sistema patriarcal que confere ao homem um forte poder sobre a mulher. No entanto, é nesse contexto que as mulheres escritoras começam a conquistar seu espaço. Não sem se depararem, obviamente, com o desprezo e a ironia de muitos críticos e escritores desse período.

No início do século XX, ocorre em Portugal um expressivo crescimento do número de mulheres dedicadas à poesia. A compreensão desse fenômeno exige uma rápida retrospectiva ao século anterior. Tal acontecimento resulta de discretas, porém, importantes mudanças na situação das mulheres ocorridas na segunda metade do século XIX, como o surgimento das primeiras revistas dirigidas por mulheres e para mulheres, servindo de porta-voz na luta pelos direitos femininos. Dentre elas destacamos a *Assembléia Literária* (1849-1851), com o subtítulo *Jornal de Instrução*, dirigida por Antónia Gertrudes Pusich, e *A Voz Feminina* (1868).

Ainda nas últimas décadas do século XIX, Portugal assiste ao surgimento de um significativo conjunto de escritoras não mais pertencentes à aristocracia. Embora a produção dessas mulheres, veiculada nas revistas, nos jornais ou nas primeiras coletâneas de poesia que então começam a publicar, ainda reflita o aprisionamento aos modelos femininos determinados pela sociedade portuguesa tradicionalmente patriarcal e tais escritoras normalmente se escondam atrás de pseudônimos (alguns masculinos, inclusive), ela representa um passo importante no processo de emancipação das mulheres. E, como não poderia deixar de ser, tal fato incomoda profundamente alguns setores da sociedade. A reação não demora a vir, partindo inclusive de alguns escritores. Ramalho Ortigão, integrante da *Geração de 70*, por exemplo, em setembro de 1877, publica um artigo em *As Farpas*, onde “critica a educação das mulheres, que as leva ao hábito deplorável de escreverem poesia em vez de se dedicarem à missão própria das mulheres que, segundo ele, consiste em preparar o caldo.” (ALONSO, 1997a, p. 19).

O artigo de Ramalho Ortigão não fica sem resposta e a polêmica então criada acirra as discussões sobre a questão da educação das mulheres. A qualidade da produção literária feminina vê-se comprometida devido à dificuldade de acesso à educação por parte das

mulheres e, ainda, à questionável finalidade com que geralmente é empregada, limitada às aulas de piano e à preocupação com o papel feminino na família enquanto mãe, esposa e dona de casa.

Somente em 1790, no final do século XVIII, são criadas as primeiras escolas primárias para meninas. Na verdade, elas só começam a funcionar efetivamente após a Revolução Liberal de 1820. E, apenas em 1888, é autorizado o acesso das mulheres às escolas secundárias estatais, o que só acontece de fato em 1906, com a abertura do primeiro liceu feminino de Lisboa: o Liceu D. Maria Pia. Por conta dessa autorização, alguns liceus masculinos começam a aceitar mulheres em seu corpo discente. Florbela é uma das moças que se beneficia com a medida, começando a frequentar o liceu de Évora em 1908.

O século XIX deixa, portanto, como herança ao seguinte uma geração de mulheres que reivindica o direito à educação e à expressão literária. Apesar de terem suas capacidades poéticas frequentemente contestadas devido às limitações temáticas e formais¹⁰⁵, essa geração abre caminho para mudanças nos alicerces da sociedade patriarcal portuguesa e o século XX assiste, já nas primeiras décadas, a uma onda de reivindicações das mulheres pela equiparação dos direitos femininos aos masculinos.

Data de 1905 a publicação do manifesto feminista *As Mulheres Portuguesas*, de Ana de Castro Osório (apud VICENTE, s.d., p. 192, grifo da autora), considerado um marco importante na história do feminismo em Portugal. O texto expressa a revolta contra a subjugação masculina:

... Julgaram os homens por acaso – tamanha será a sua ingenuidade?! – que podiam em vão dispor da metade da humanidade, reduzi-la ao papel farfalhudo de *deusa do lar, nuvem, anjo, demônio*, e todas quantas mais banalidades se têm dito e escrito há séculos, e dizer-lhes: fica aí, o teu destino é agradar-me ou servir-me, conforme o meu capricho de senhor!?

Segue-se a esse manifesto uma série de acontecimentos que reforçam o movimento feminista e a luta em defesa dos direitos da mulher: em 1907 é criado, sob a direção de Ana de Castro Osório, o “Grupo Português de Estudos Feministas” que, apesar da existência efêmera, produziu um importante material de leitura com teor feminista; em 1909 dá-se a criação da Liga Republicana das Mulheres, a primeira organização feminista de Portugal; a

¹⁰⁵ As críticas à poesia feminina da época normalmente acusam a falta de originalidade dessa produção, destacando a insistente abordagem do tema do amor e o culto ao soneto. O texto de Câmara Lima (1923), o qual discutimos no primeiro capítulo, é um claro exemplo do que afirmamos.

implantação da República, em 1910, institui mudanças na lei¹⁰⁶, beneficiando as mulheres; segue-se ainda a criação do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas¹⁰⁷ etc.

Assim, as mulheres estão em evidência no início do século XX. As revistas femininas dão destaque às conquistas das mulheres e procuram encorajá-las a atuar nas mais diversas atividades e a inserir-se mesmo nos espaços majoritariamente masculinos. No campo literário, a presença feminina é confirmada nas antologias de Nuno Catarino Cardoso (1917), de Antonio Salvado (1961) e de Albino Forjaz (1931), intituladas, respectivamente, *Poetisas Portuguesas*, *Antologia das Mulheres Poetas Portuguesas* e *Poetisas de Hoje* que apresentam textos de mais de uma centena de escritoras.

O processo de emancipação feminina sofre um duro golpe em vinte e oito de maio de 1926, com a imposição o Regime Ditatorial. O economista António de Oliveira Salazar, integrante do Governo Militar, acumula poderes, tornando-se, em vinte e seis de abril de 1928, Ministro das Finanças e Chefe do Governo.

Durante a Ditadura, é imposto um regime de exame prévio e censura a todas as obras destinadas à publicação. A censura é bastante rígida, impondo cortes parciais ou proibindo completamente os livros que “ofendam” a moral cristã com a qual se identifica o Estado Novo¹⁰⁸ ou que perturbem os valores políticos e filosóficos em que se alicerça o regime. Um episódio bastante emblemático que retrata o poder da censura em Portugal ficou conhecido como “Literatura de Sodoma”¹⁰⁹, em que, por determinação do governo, foram cremadas as obras *Sodoma Divinizada* (1923), de Raul Leal; *Canções* (1921), de António Botto e *Decadência* (1923), o primeiro livro de poemas de Judith Teixeira (1880 - 1959).

A Ditadura Salazarista dura quarenta anos. Em 1968, doente, o Ditador é afastado da Presidência. Mas, somente em vinte e cinco de abril de 1974, com a Revolução dos Cravos, o Estado Novo é derrubado por um movimento liderado por jovens oficiais militares insatisfeitos, retornando Portugal ao Regime Democrático.

Não obstante a Ditadura tenha freado algumas conquistas das mulheres (e dos cidadãos de um modo geral), os jornais e revistas da época continuam publicando

¹⁰⁶ Uma das mudanças instituídas pela República e que beneficia diretamente as mulheres é a implantação da lei do divórcio. No entanto, elas permanecem sem o direito de votar. Esse direito é conquistado apenas em 1931, ainda com algumas restrições, as quais são abolidas completamente somente em 1974, com o fim do Estado Novo.

¹⁰⁷ Extinto pelo governo salazarista.

¹⁰⁸ Estado Novo é a denominação que recebe o Regime Militar a partir de dezanove de março de 1933.

¹⁰⁹ A expressão intitula um artigo de Álvaro Maia, publicado na revista *Contemporânea*, n. 4, Outubro de 1922, em reação à publicação de *Canções*, de António Botto (em que o autor assume sua homossexualidade) e ao artigo de Fernando Pessoa (“António Botto e o ideal estético em Portugal”), laudatório do livro *Canções*.

constantemente poemas de autoria feminina, seguidos de comentários “elogiosos”. As resenhas críticas, também ali veiculadas, destacam o “primor” da obra das poetisas.

Um importante fato observado por meio da análise desses registros é que a limitação temática e a cega obediência aos modelos literários instituídos são apontadas como fatores que evidenciam a falta de originalidade da poesia feminina, mas respondem, por outro lado, pelos elogios a tal poesia. Fugir a essas regras seria compor uma obra sem a simplicidade, a leveza e o encanto próprios da produção poética feminina. Isso ilustra a situação conflitiva em que se encontra a literatura produzida por mulheres no primeiro quartel do século XX: enquadrar-se no paradigma tradicional poderia resultar em críticas por parte daqueles que acreditam que a mulher não tem capacidade de atuar no meio literário, ou em melosos elogios daqueles que defendem a participação feminina nesse espaço, mas permanecem presos a valores machistas, acreditando haver um modelo especificamente feminino de poesia escrita por mulheres. Fugir ao paradigma tradicional significaria desafiar as normas morais e literárias da época e chocar-se contra o “horizonte de expectativas” da crítica.

Em meio a esse conflito, a poesia feminina¹¹⁰ prossegue ganhando cada vez mais evidência. Embora ainda caracterizada pela leveza amorosa e por um exagerado sentimentalismo, ela começa a dar sinais de rebelião contra a imagem feminina que a tradição literária lhe consagra: “a imagem dual conflitiva” (COELHO, 1994, p. 818) de anjo e demônio, a que faz referência o manifesto de Vaz de Carvalho. Essa rebelião inicial, como nos informa Nelly Novaes Coelho (1994, p. 818, grifo da autora), faz-se “pelo desafio de assumir o *lado mau, impuro* dessa imagem... Isto é, *não negaram o pecado*, mas o assumiram com arrogância ou desafio. Ousaram o *pecado da carne* e o fizeram com volúpia, ainda que travada por um inequívoco *travo de culpa*.”

A poesia de Florbela e de Judith Teixeira¹¹¹ são dois significativos exemplos dessa rebelião. Apesar do contexto adverso, ainda em *Trocando olhares* (escrito entre 1915 e 1917), a poética florbeliana apresenta os primeiros sinais que desafiam o interdito¹¹², exaltando o amor sensual.

¹¹⁰ Empregamos o conceito de literatura feminina no sentido de textos escritos por mulheres. Nossa opção fundamenta-se na *ginocrítica*, corrente da crítica feminista que propõe a criação de uma teoria e um modelo de interpretação literária voltados exclusivamente para a análise de textos de autoria feminina como uma categoria com características específicas. Sobre a ginocrítica, é fundamental a leitura de “A crítica feminista no território selvagem”, de Elaine Showalter (1994).

¹¹¹ Abordamos a relação entre Judith Teixeira e Florbela no livro *A obra de Florbela Espanca na perspectiva da estética da recepção* (2010), resultado de nossa dissertação de mestrado. Para o aprofundamento da questão, sugerimos também a leitura da tese de doutoramento de Suilei Monteiro Giavara (2015), intitulada *Poéticas interditas: erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894-1930) e Judith Teixeira (1880-1959)*.

¹¹² Utilizamos o conceito de interdito com base nas ideias de Georges Bataille (*O erotismo*, 1988), que nos remete às formas de contensão da livre expressão do desejo.

“?!...”:

Se as tuas mãos divinas folhearem
As páginas de luto uma por uma
Deste meu livro humilde; se poisarem
Esses teus claros olhos como espuma

Nos versos d’amor, se docemente
Tua boca os beijar, lendo-os, um dia;
Se o teu sorriso pairar suavemente
Nessas palavras minhas d’agonia,

Repara e vê! Sob essas mãos benditas,
Sob esses olhos teus, sob essa boca,
Hão de pairar carícias infinitas!

Eu atirei minh’alma como um rito
Às trevas desse livro, assim, ó louca!
A noite atira sóis ao infinito!...

21/07/1916 (p. 102)

Ofertando a própria alma nas páginas do livro, o eu feminino convida o amado (que aqui se faz leitor) a comungar as “carícias infinitas” da amante. A metáfora do livro, longe de representar distância e frieza, ilustra um sensual convite aos sentidos, como se lembrasse o corpo também em ofertório: o toque suave (“Se tuas mãos divinas folhearem”), o luminoso olhar (“[...] se poisarem/ Esses teus claros olhos como espuma/ Nos meus versos d’amor [...]”), o doce beijo (“[...] se docemente/ Tua boca os beijar, lendo-os, um dia;”).

Rompendo o silêncio a que a moral burguesa da época condena o desejo feminino, o poema expressa-o com especial veemência no último terceto: “Eu atirei minha’alma como um rito/ Às trevas desse livro, assim, ó louca!/ A noite atira sóis ao infinito!...”

Embora presente apenas em parte dos poemas do *Trocando olhares*, a ruptura com a antiga imagem feminina e a busca de uma nova identidade, ainda por construir, acentuam-se nas obras futuras. Esse procedimento justifica as palavras de Jorge de Sena (1946, p. 127) referindo-se aos aspectos da sedução poética de Florbela: “E versos duma fúria inaudita, que não sabemos se deverão ser gritados, se deverão ser ditos numa estridência tornada sibilante pelo espumar da raiva [...]”

Judith Teixeira publica suas obras entre os anos de 1923 e 1927. *Decadência* (1923), seu livro inaugural, é destruído no episódio “Literatura de Sodoma”, como informamos há pouco. Esse fato, afirma Cláudia Pazos Alonso (1997a, p. 46), “deixa de causar surpresa quando se verifica que a poesia de Teixeira, a coberto de poesia decadentista, faz clara referência ao amor sensual, a atrações consideradas perversas, incluindo atrações lésbicas.”. O poema “A minha amante” (TEIXEIRA, p. 82-83) é um exemplo claro da ousadia da poetisa:

A minha amante

Dizem que eu tenho amores contigo!
Deixa-os dizer!...
Eles sabem lá o que há de sublime,
nos meus sonhos de prazer...

De madrugada, logo ao despertar,
há quem me tenha ouvido gritar
pelo teu nome...

Dizem – e eu não protesto –
que seja qual for
o meu aspecto
tu estás
na minha fisionomia
e no meu gesto!

Dizem que eu me embriago toda em cores
para te esquecer...
E que de noite pelos corredores
quando vou passando para te ir buscar,
levo risos de louca, no olhar!

Não entendem dos meus amores contigo –
não entendem deste luar de beijos...
– Há quem lhe chame a tara perversa,
dum ser destrambelhado e sensual!
Chamam-te o gênio do mal –
o meu castigo...
E eu em sombras alheio-me dispersa...

E ninguém sabe que é de ti que eu vivo...
Que és tu que doiras ainda
o meu castelo em ruína...
Que fazes da hora má, a hora linda
dos meus sonhos voluptuosos –
Não faltes aos meus apelos dolorosos...
– Adormenta esta dor que me domina!

O poema é marcado pela luxúria, característica que se aplica a praticamente toda a poética de Judith Teixeira. Com uma propensão homoerótica, a luxúria manifesta-se no incontável e voluptuoso desejo de união carnal a outro ser feminino. Em meio a uma atmosfera com traços decadentistas, com imagens oníricas e/ou que sugerem uma imaterialidade, e num ritmo envolvente, o sujeito lírico expressa sua necessidade de comunhão com a amada. Esta não só o objeto de seu desejo sexual, mas sua razão de viver, a cura para a dor que marca o sujeito lírico, a qual resulta da própria necessidade de encontro com sua outra metade, como também da incompreensão e condenação moral impostas pela sociedade.

Em junho de 1923, Judith Teixeira publica o livro de poemas *Castelo de Sombras*, sobre o qual ela faz questão de dizer que foi “intencionalmente cauteloso” devido à recepção nada favorável em relação à primeira obra. De fato, “a poetisa opta por uma revogação do aspecto erótico em nome de uma adequação do discurso à circunscrição exigida moralmente”, como bem esclarece Suilei Giavara (2015, p. 184). Não obstante tal atitude tão comedida, ainda em 1923 a poetisa publica uma segunda edição de *Decadência* e, em 1926, lança *Nua. Poemas de Bizâncio*. Neste, a autora “retoma, já na epígrafe da poetisa francesa declaradamente lésbica Rene Vivien, a ‘projeção lésbica’ que a colocou numa condição de dupla marginalidade por ser mulher poeta e tematizar o homoerotismo” (GIAVARA, 2012, p. 06), ação que a inseriu “numa terra de ninguém, numa posição indefesa perante uma moral burguesa, misógina e sexista que inundou a crítica e a literatura da época” (GARAY, 2001, p. 66).

Não obstante, nas primeiras décadas do século XX, escritoras como Florbela e Judith Teixeira produzam obras que subvertem o papel feminino rigidamente imposto pelo regime ditatorial e historicamente adotado pela sociedade portuguesa, a produção de autoria feminina, nesse período, segue sem conseguir romper de todo as amarras que por tantos anos a impediram de libertar-se desse modelo, obrigando a utilização de recursos que permitam driblar a censura e a repressão sobre as mulheres. Um caso de especial interesse é o da escritora Irene Lisboa (1892-1958) que recorre ao uso dos pseudônimos masculinos¹¹³ Manuel Soares e João Falco (este o mais frequente). O procedimento adotado por Irene Lisboa, no entanto, não reduz a importância de sua obra nem impede sua atuação em defesa do direito feminino à inserção no campo literário. Os livros *Solidão – Notas do punho de uma mulher* (1939) e *Começa uma vida* (1940), ambos assinados com o pseudônimo João Falco, “relatam explicitamente o cotidiano de uma mulher” (MELO, 2015, p. 41), além de serem de cunho autobiográfico, conforme ressalta Paula Morão (2007, p. 3).

Comungamos da opinião de Sónia Rita C. Melo (2015, p. 42), considerando que o recurso ao pseudônimo adotado por Irene Lisboa “sublinha a ainda obrigatória dependência da voz feminina à proteção masculina”. Irene Lisboa, no entanto, traz à luz um relato do “quotidiano especificamente feminino” e apresenta, desse modo, uma “resistência ao domínio do homem”.

¹¹³ Também Judith Teixeira chegou a publicar textos em vários jornais sob o pseudônimo de Lena de Valois.

3.3.2 Adília Lopes e as *Novas Cartas Portuguesas*: de Mariana às Marias¹¹⁴

Na segunda metade do século XX, o cenário literário português é marcado pela atuação de escritoras que tematizam insistentemente a condição da mulher, dando visibilidade à voz feminina na luta por independência, liberdade e reconhecimento da mulher como sujeito de sua própria história. Curiosamente, algumas importantes tentativas de construção de uma nova identidade feminina que se apodera da palavra e busca fugir aos estereótipos tradicionais da feminilidade dialogam com a mítica¹¹⁵ figura de Mariana Alcoforado, cuja imagem é definida por Elena Losada Soler (2006, p. 161) como uma “metáfora multiforme: monja malvada que despreció sus votos, víctima sumisa, seducida y abandonada, o una mujer que intentó huir de su clausura, un símbolo de todas las rebeliones femininas.”

Mariana seria a autora das *Cartas Portuguesas*, originariamente publicadas pela casa Barbin de Paris, em 4 de janeiro de 1669, sob o título *Lettres portugaises traduites en français*, sem indicação do autor e do destinatário. No ano seguinte, na edição Du Marteau de Colonia, é registrado o nome de Gabriel de Lavergne, visconde de Guilleragues como tradutor¹¹⁶ e é citado pela primeira vez o nome do destinatário: Noël de Chamilly, conde de Saint Léger (1636-1715). Somente em 1810 o nome de Mariana é vinculado às epístolas, a partir de uma nota manuscrita dos primeiros editores encontrada pelo acadêmico francês Jean-François Boissonade. Embora nessa altura ainda não se tivesse provas da existência real de Mariana Alcoforado, monja no convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, que viveu entre 1640 e 1723, o mito já começava a crescer.

O êxito das *Cartas Portuguesas* foi imenso¹¹⁷, alimentado pelo escândalo das declarações amorosas de uma monja a seu amante, pelo aspecto romântico da extrema devoção a uma paixão, pela vitimização mais que culpabilização de Mariana (com ênfase

¹¹⁴ O título é, em parte, inspirado no trabalho de Paola Poma (2010), “As voltas com Marianas, Marias e - por que não? – José”, no qual a autora dirige sua atenção para as *Cartas Portuguesas*, atribuídas à freira Mariana Alcoforado; para as *Novas Cartas Portuguesas*, escritas pelas “três Marias”: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa; e, finalmente, para as obras de Adília Lopes, na verdade Maria José: *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* (1987) e *O regresso de Chamilly* (2000). O estudo discute uma questão comum entre as obras em questão: o problema da autoria.

¹¹⁵ Há alguns importantes estudos que abordam o caráter mítico assumido pela figura da freira Mariana Alcoforado. Dentre eles, citamos *Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural* (2006), de Anna Klobucka.

¹¹⁶ A questão da autoria das *Cartas* sempre foi objeto de discussão no meio literário. No século XIX, ganhou força a teoria de que Guilleragues seria o único autor. Teoria reforçada pelos estudos de Green (“Who was the Author of the ‘Lettres Portugaises’”, *Modern Language Review*, Londres, 1926). Anna Klobucka (2006), em seu livro *Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural*, compartilha da opinião de Green. No entanto, autores como Luciano Cordeiro (*Sóror Mariana: a freira portuguesa*, 1888) e Humberto Delgado (*O infeliz amor de Sóror Mariana*, 1964) acreditam e tentam comprovar a autoria das *Cartas portuguesas* por Mariana Alcoforado.

¹¹⁷ Foram impressas 21 edições entre 1669 e 1675.

muito mais “en el carácter de seducida y abandonada que pagó su culpa que en el de monja que quebró sus votos” (SOLER, 2006, p. 162)). As leituras nesse sentido refletem a apropriação de Mariana por parte do cânone masculino, como observa Elena Losada Soler (2006, p. 162). A pesquisadora ressalta ainda que “Sólo en manos de las escritoras Mariana adquirirá una verdadera dimensión mítica. Mito robado al mito, como decía Bathes, resultará infinitamente más rica en su primitiva forma” (SOLER, 2006, p. 163). Com Mariana, tem início uma genealogia de mulheres literatas (independente do caráter ficcional da autoria das *Cartas Portuguesas*) na qual se incluem Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, autoras das *Novas Cartas Portuguesas*, e Adília Lopes/Maria José.

A leitura a que são submetidas as cartas de Mariana Alcoforado por parte das escritoras resgata o caráter feminino dos textos e todo o seu potencial de transgressão do papel tradicionalmente imposto à mulher. Mariana Alcoforado (s.d, p. 12) liberta-se da zona de silêncio e expõe seus sentimentos e até mesmo seu desejo: “Se me fosse possível sair deste malfadado convento, não esperaria em Portugal pelo cumprimento da tua promessa: iria eu, sem guardar nenhuma conveniência, procurar-te, e seguir-te, e amar-te em toda a parte”. O desprezo pelos valores morais da sociedade patriarcal é explicitamente declarado, revelando o caráter subversivo dessa figura feminina:

Ainda bem que me seduziste. A crueldade da tua ausência, talvez eterna, em nada diminuiu a exaltação do meu amor. Quero que toda a gente o saiba, não faço disso nenhum segredo; estou encantada por ter feito tudo quanto fiz por ti, contra toda a espécie de conveniências. E já que comecei, a minha honra e a minha religião hão de consistir só em amar-te perdidamente toda a vida. (ALCOFORADO, s.d., p. 17).

As cartas revelam um ser marcado pela força da paixão e indiferente aos riscos a que se expõe em nome desse sentimento, a lamentar apenas a indiferença do amado:

Não sei porque te escrevo: terás, quando muito, piedade de mim, e eu não quero a tua piedade. Contra mim própria me indigno, quando penso em tudo o que te sacrifiquei: perdi a reputação, expus-me à cólera da minha família, à severidade das leis deste país para com as freiras, e à tua ingratidão, que me parece o maior de todos os males. Apesar disso, creio que os meus remorsos não são verdadeiros; do fundo do meu coração queria ter corrido ainda perigos maiores pelo teu amor, e sinto um prazer fatal por ter arriscado a vida e a honra por ti. (ALCOFORADO, s.d., p. 22).

Mas notamos também a face de uma mulher que não abdica totalmente de seu orgulho e de sua superioridade:

És tu mais digno de piedade do que eu, pois vale mais sofrer como sofro do que ter os fáceis prazeres que te hão de dar em França as tuas amantes. Em nada invejo a tua indiferença: fazes-me pena. *Desafio-te a que me esqueças completamente. Orgulho-me de te haver posto em estado de já não teres,*

sem mim, senão prazeres imperfeitos; e sou mais feliz que tu, porque tenho mais em que me ocupar. (ALCOFORADO, s.d., p. 16, grifo nosso).

Em outro trecho, identificamos ainda um ser consciente de seu poder de sedução e dos prazeres que só o dom de amar pode promover:

Tenho pena, por amor de ti apenas, dos infinitos prazeres que perdeste. Será possível que não te tenham interessado? Ah, se os conhecesses, perceberias, sem dúvida, que são mais delicados do que o de me haveres seduzido, e terias compreendido que é bem mais comovente, e bem melhor, amar violentamente que ser amado. (ALCOFORADO, s.d., p. 21).

As constantes referências à força do amor e à intensidade do sofrimento em razão do abandono e da indiferença por parte do amado, associadas a um ser feminino que fala abertamente de seus sentimentos, expressando seu desejo e também seu orgulho, permitem-nos concluir que o verdadeiro objeto da paixão é a paixão em si mesma: “Descobri que lhe queria menos do que à minha paixão” (ALCOFORADO, s.d., p. 35). É essa também a leitura empreendida pelas *Novas Cartas Portuguesas* (1972, p. 11): “E assim soffro, aparentemente porque te amo, mas antes porque perco o motivo de alimento da minha paixão, a quem talvez bem mais queira do que a ti.”.

Na escrita das “três Marias”, Mariana assume o poder de criar uma fantasia para satisfazer sua necessidade de sentir-se extasiada, envolvida numa paixão:

E se não acredito em mim o amor como sentimento totalmente verdadeiro a não ser a partir da minha imperativa necessidade em inventá-lo (logo já ele é verdadeiro mas tu não), recuso-me a negá-lo no entanto pois na realidade existe, é em si mesmo: vício, urgência, precipício, enquanto tu serves apenas de motivação, de início, de peça envolvente em que te arrasto neste meu muito maior prazer em me sentir apaixonada que em amar-te. Neste meu muito maior prazer em dizer que te amo do que na verdade em querer-te. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1972, p. 11).

Desse modo, a figura de Mariana construída nas *Novas Cartas Portuguesas* é movida pela urgência de atender aos apelos de seu corpo, é um ser feminino que assume o desejo erótico, reduzindo o homem a mero objeto de seu prazer:

Do desvario não me curo, nem da ansiosa vontade de te ver. Mas aqui por certo será já o desejo e não o amor a causa deste outro sentimento ou alimento de uma emoção que pode ser tomada apenas por amor e erradamente entendida de outra maneira que não pelo simples exercício do corpo, que realmente é. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1972, p. 11).

A paixão a que Mariana parece submissa pode ser na verdade sua forma de libertação: “Que com paixão se desclausura a freira” (BARRENO; COSTA; HORTA, 1972, p. 44). E o cavaleiro, mero pretexto: “Homem que pensou montar e foi montado” (BARRENO; COSTA; HORTA, 1972, p. 44). A atitude insurrecta de Mariana, ao tomar a palavra escrita para expressar suas dores e desejos, sinaliza a construção de um ser feminino que se afirma como

sujeito, dando origem a uma genealogia de mulheres que renunciavam ao papel servil a que historicamente foram condenadas pelo poder patriarcal:

Mitos desfloramos e desfloradas fomos de consentido. Porém de consentidas não nos tomem. Me tomem. Me tomes. Se tome Mariana que em clausura se escrevia, adquirindo assim sua medida de liberdade e realização através da escrita; mulher que escreve ostentando-se de fêmea enquanto freira, desautorizando a lei, a ordem, os usos, o hábito que vestia. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1972, p. 91).

É, pois, em seu caráter transgressor que Mariana inspira as *Novas Cartas Portuguesas*, escrita pelas “três Marias”: Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, “gestadas” por um período de nove meses e dadas à luz em 1972. Nessa época, Portugal assiste ao fortalecimento dos grupos feministas e, no campo literário, ao abalo do poder falocêntrico a partir da publicação das *Novas Cartas Portuguesas*, que “radicalizam a nova consciência da Palavra, como reveladora de realidades e desmistificam a imagem ideal de mulher (pura, submissa, ‘anjo do lar’...) consagrada pela civilização cristã, como base da Família e da Sociedade.” (COELHO, 1999, p. 121).

Em salas nos queriam às três, atentas, a bordarmos os dias com muitos silêncios de hábito, muito meigas falas e atitudes. Mas tanto faz aqui ou em Beja a clausura, que a ela nos negamos, nos vamos de manso ou de arremesso súbito rasgando as vestes e montando a vida como se machos fôramos – dizem. (BARRENO; COSTA; HORTA, 1972, p. 27).

Nessa obra, as autoras fazem-se porta-voz da mulher e “investem contra todos os valores consagrados pela Tradição (a pureza, o interdito ao sexo, o horror ao corpo, a proibição do aborto, o silêncio sobre o prazer do sexo, etc.)” (COELHO, 1999, p. 121-122), revelando de forma chocante a condição de objeto do prazer e do poder masculino historicamente imposta à mulher e, especialmente, mostrando novos rumos para a construção de novas identidades do ser feminino como sujeito de si mesmo, de sua própria voz, de seu corpo, de sua sexualidade, enfim, de sua história.

A violência (inclusive no sentido de agressão física), denunciada na obra das “três Marias” em textos como “O Cárcere”, que continua a ser um dos principais problemas que se impõe às mulheres mesmo nos dias atuais, foi um dos desafios enfrentados pelas autoras. Além de responderem a um processo e quase serem levadas à prisão em razão da publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, elas foram vítimas da ira de uma sociedade extremamente preconceituosa. Maria Teresa Horta (2009, p. 43) relata com emoção o episódio em que foi espancada em plena rua por três homens que a atiraram ao chão e sem pararem de lhe bater, “por entre palavrões e obscenidades, gritavam: ‘isto é para aprenderes a não escreveres como escreves’”. Episódio que se dá ainda em razão da publicação de *Minha Senhora de Mim*, um

ano antes das *Novas Cartas Portuguesas*. A autora, no entanto, segue com sua atividade literária sem abrir mão do caráter subversivo marcado por um forte erotismo feminino.

Com o fim da Ditadura em Portugal, dá-se a instauração da democracia no país, o que permitiu que muitos escritores começassem a recuperar a voz contida. O silêncio imposto às escritoras, na verdade anterior à Ditadura, mas de caráter ainda mais opressor nos anos de repressão que se estenderam até a Revolução dos Cravos, sede espaço a uma diversidade de vozes que expressam de forma clara e consciente a defesa dos direitos das mulheres.

Após o 25 de Abril de 1974, teve início um período de mudanças que atendeu a muitas das reivindicações da causa feminista, como o direito ao voto (que se tornou universal) e a aprovação de leis para a igualdade entre homens e mulheres em todos os domínios. Cumpre-nos destacar que, embora tenham sido numerosas as alterações a nível jurídico e institucional no que concerne aos direitos das mulheres, a aplicabilidade das leis nem sempre é garantida e as mudanças sociais ainda ocorrem de forma lenta. O contexto que abarca as últimas décadas do século XX e alcança os dias atuais continua marcado pela luta em defesa dos direitos das mulheres. No campo literário, a voz feminina prossegue na busca por se fazer ouvir e ser reconhecida. As barreiras impostas ao sujeito feminino permanecem, embora em menor medida, dificultando o acesso a certas estruturas de poder e ao cânone. Desafiando, assim, escritoras como Maria Teresa Horta (2009, p. 43-44) que afirma ter convertido a frase que lhe fora gritada enquanto era espancada (“isto é para aprenderes a não escreveres como escreves”) num incentivo para escrever aquilo que quer e como quer, o que, segundo ela, “continua a não ser nada fácil”.

A permanência das barreiras que ainda procuram impedir a mulher de assumir o papel de sujeito na sociedade atual reforça a importância das *Novas Cartas Portuguesas*. O legado dessa obra faz-se notar na produção literária das gerações de escritoras que herdaram o espírito combativo das “três Marias” atingindo, inclusive, Adília Lopes/Maria José. A seu modo, essa poetisa estabelece um diálogo com a obra das “três Marias”, embora prefira antes uma relação mais direta com a figura de Mariana Alcoforado¹¹⁸, o que ocorre especialmente nas obras *A pão e água de colônia* (1987), *O Marquês de Chamilly* (1987) e *O regresso do Marquês de Chamilly* (2000).

Adília Lopes retoma a figura de Mariana, moderniza-a, subverte-a até, transforma-a numa personagem de seus textos. Mas, segundo Burghard Baltrusch (2008, p. 242):

¹¹⁸ Relativamente ao mito de Mariana Alcoforado e a sua relação com Adília Lopes veja-se Anna Klobucka: *Mariana Alcoforado. Formação de um mito cultural* (2006) e *O Formato Mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa* (2009).

[...] la reescritura de Soror Mariana en AL tiene distinta función que en las *Novas Cartas*... Mientras las “tres Marías” necesitaban una antecedente literaria, aunque fuese um producto imaginado, para denunciar la desigualdad y la represión, AL la emplea para diferentes mestizajes en un continuo proceso de traducción/ transcreación: se acerca y se aparta, a veces la revisa (Rich, 1971) de manera feminista, otras veces la transforma en comedia, en pintura pop o en *ready-made* literario. El resultado es una “(dis)continuidad genealógica” (Klobucka, 2003: 196) de la escritura de mujeres en Portugal con perspectivas desplazadas, un esperpento tan sorprendente como profundo.

Como bem observa Sónia Rita C. Melo (2013, p. 139), a “escolha de Mariana, da sua história pessoal e transgressora”, revela “uma opção política, socialmente comprometida e literária de originar uma genealogia da escrita feminina portuguesa” a partir da figura de Mariana Alcoforado. De fato “uma proposta subversiva, transitória e movediça do tratamento da filiação materna no âmbito da memória literária”, levada a cabo pelas autoras das *Novas Cartas Portuguesas*. O procedimento de Adília Lopes, ao recuperar essa genealogia, parece-nos também uma opção política, na medida em que traz para sua poesia um elenco diverso de figuras femininas, permitindo a estas a expressão de seus desejos, de suas insatisfações. Adília Lopes, de modo bem particular, também dá voz a um sujeito feminino que questiona sua condição de mulher. Ela põe em cheque a história única contada pelo ser masculino ao lançar luz sobre a história lida e escrita por mulheres.

O diálogo com a lendária freira Mariana Alcoforado é um traço que aproxima Adília Lopes não só das autoras das *Novas Cartas Portuguesas*, mas também de Florbela, uma vez que, no elenco de identidades femininas ficcionalmente assumidas pela poetisa alentejana, a imagem da Sórora adquire relevo especial. Na obra de 1923, *Livro de “Sóror Saudade”*, o título remete à imagem de uma religiosa, a qual, no entanto, metamorfoseia-se a cada aparição, oscilando entre a dor, o recolhimento, a renúncia, a atração pela morte e ainda o desejo, a insurreição e a revolta. O livro encerra-se com um poema no qual o sujeito lírico brada sua imensa ânsia de viver. Em “Exaltação” (p. 203), o eu poético deseja “Viver!... Beber o vento e o sol!... Erguer/ Ao céu os corações a palpitar!” porque “Deus fez os nossos braços pra prender,/ E a boca fez-se sangue pra beijar!”. Nesse soneto, segundo Cláudia Pazos Alonso (2012, p. 29), Florbela “subverte, conscientemente, a imagem da Irmã religiosa tão proeminente no limiar do livro”. Exaltando o desejo de viver, Florbela nega “qualquer atitude sacrificial anterior, interiorizada pela monja dócil”.

Na letra de Adília Lopes, Mariana é resgatada e modernizada. Conforme ressalta Raquel Góes Menezes (2011, p. 109), enquanto “a freira do século XVII, confinada em um convento em Beja, aguarda ansiosamente por notícias de seu amado”, em *O regresso de*

Chamilly, Adília Lopes apresenta ao leitor uma “atualizada Mariana” que “tem uma vida conjugal – com direito a afazeres domésticos, como ir ao supermercado – com seu amado, que, apesar de ter ‘sempre/ outras mulheres a fazeres’ (p. 433), ‘chega/ e fica para sempre’ (p. 425)”. Adília Lopes “radicaliza a tal ponto o mito da freira, modernizando-a (num sentido mais *lato sensu*)”, de modo que Mariana dirige-se a seu amado de forma totalmente inusitada, rompendo qualquer expectativa do leitor que conhece o teor das *Cartas Portuguesas*.

Eis o poema em que, por meio da fala de Mariana, Adília Lopes (2014, p. 433-435) problematiza questões que envolvem a mulher na atualidade, como por exemplo a relação com a maternidade, a liberdade sexual, a prática do aborto, o desencanto na convivência cotidiana com o parceiro e até mesmo os princípios religiosos:

Milly chéri
tenho coisas
para te dizer
de viva voz
cartas de amor
nunca mais
agora só escrevo
cartas comerciais

Não quero
ter filhos
gosto muito
de foder
contigo
e com outros
mas de bebés
não gosto
uma vez
por outra
tem graça
mas sempre
não
os bebés deprimem-me
se engravidar
faço abortos
por muito
que me custe
e custa-me
muito
(um bebé é dom
do Espírito Santo)

Ficas
no castelo de Beja
e eu aqui
no convento
com vento
(as janelas

fecham mal
 estão empenadas)
 há uma passagem
 subterrânea
 como nos romances
 que liga
 castelo e convento
 podemos fechá-la
 não te quero
 no convento
 o outro é o Céu
 com peúgas
 e cuecas sujas

Antes de chegares
 pensava assim
 mesmo que Milly volte
 não quero foder
 nunca mais quero foder
 o feitio das unhas dos pés
 e a implantação dos cabelos
 na nuca
 do meu Milly chéri
 mais tarde
 ou mais cedo
 vão-me meter nojo
 nunca mais danço
 nunca mais dou beijos
 mas quem não pensa
 em foder
 está fodido
 mas agora
 quero foder contigo

Portanto Milly chéri
 és muito bem-vindo
 a mulher (eu)
 deixa
 pai e mãe
 e apegue-se
 ao homem (tu)
 e são ambos
 uma carne.

Nesse poema, Chamilly é uma presença real (“Mas Chamilly chega/ e fica para sempre”, o que nos leva ao seguinte questionamento levantado por Elena Losada Soler (2006, p. 169): “¿está Mariana preparada para esa presencia recuperada, para un Chamilly que ocupará todos y cada uno de los aspectos de su vida?”. Se, como discutimos anteriormente, o objeto da paixão de Mariana é antes a paixão em si e não Chamilly, é pouco provável que esse sentimento mantenha todo seu esplendor, resistindo ao cotidiano, à convivência no dia a dia, aos problemas rotineiros que desgastam um relacionamento.

Mariana termina por aceitar o amado, mas não sem antes firmar uma espécie de contrato, excluindo, por exemplo, a obrigatoriedade de ter filhos. Notemos ainda que a união dos amantes dá-se especialmente em razão do sexo. O sujeito feminino não hesita em expor seu desejo e experimenta a liberdade de possuir vários parceiros. Adília Lopes utiliza-se apenas do aspecto subversivo do mito da freira que desafia as convenções de seu tempo ao entregar-se a um relacionamento amoroso e ao exercer seu direito de voz manifestando seu desejo por meio da palavra escrita, elemento culturalmente pertencente ao domínio masculino. A poetisa constrói uma Mariana (ou melhor, Marianna, conforme a grafia adotada por Adília Lopes) cuja figura representa um acentuado rompimento com o modelo de mulher historicamente determinado pela sociedade patriarcal. Modelo esse que, apesar das mudanças resultantes da luta pelos direitos da mulher, ainda se faz presente no cenário português.

3.3.3 Florbela: a expressão do desejo feminino

A poesia de Florbela constitui, conforme afirmamos anteriormente, um claro exemplo da rebelião contra “a imagem dual conflitiva” (COELHO, 1994, p. 818) de anjo e demônio consagrada pela tradição literária, expressando uma ruptura com a figura da mulher submissa aos padrões de uma sociedade misógina e desenvolvendo um processo de construção de uma nova identidade do sujeito feminino. É o que observamos, por exemplo, no soneto “Horas rubras” (p. 196), do *Livro de Sórora Saudade*.

Horas rubras

Horas profundas, lentas e caladas
Feitas de beijos sensuais e ardentes,
De noites de volúpia, noites quentes
Onde há risos de virgens desmaiadas...

Oiço as olaias rindo desgrenhadas...
Tombam astros em fogo, astros dementes,
E do luar os beijos languescentes
São pedaços de prata p’las estradas...

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!

Nesse livro, conforme já indicamos, desenha-se uma espécie de diálogo com a obra de Sórora Mariana Alcoforado: embora envolto no burel, o sujeito lírico, em momentos em que é

guiado pelo ímpeto de alcançar a livre expressão de sua feminilidade, rompe o claustro e o sentimento erótico vem à tona numa envolvente volúpia. A ardência amorosa presente já no título “Horas rubras” marca claramente também os versos iniciais: “Feitas de beijos sensuais e ardentes,/ De noites de volúpia, noites quentes”. A explosão de volúpia supera os limites do corpo e parece envolver todo o universo num gozo incontido: “Oiço as olaias rindo desgrenhadas.../ Tombam astros em fogo, astros dementes,/ E do luar os beijos languescientes/ São pedaços de prata p’las estradas...”. O apelo sinestésico traça uma sedutora trajetória do título ao último verso. Tato, audição, visão, paladar, enfim, é preciso amar com todos os sentidos. É preciso a entrega e a posse total. Entretanto, não há uma concretização da união com o amado, o que resultaria na satisfação do desejo. Desse modo, o desejo continua a alimentar-se de si próprio e a consumação do ato sexual mantém-se em suspenso.

Num contexto histórico-literário tão adverso, em que a simples referência ao amor carnal, ao desejo já constitui uma transgressão para a mulher, o escândalo provocado pela obra de Florbela é ainda maior, pois seus versos subvertem o papel tradicionalmente atribuído ao sexo feminino, ou seja, o papel de objeto, de ser submisso e que deve silenciar diante da vontade masculina. Os poemas de Florbela libertam o ser feminino da clausura e deixam-no desfilar e emitir sua voz livremente, exercendo todo seu poder de sedução com o objetivo de satisfazer o desejo que habita seu corpo, assumindo o papel de sujeito na relação amorosa.

A trajetória erótica da poesia de Florbela atinge o ápice em *Charneca em flor*. Toda a ânsia de amar e ser amada, de possuir e ser possuída manifesta-se com força, com ardência e um toque de luxúria. A transgressão efetiva-se de tal maneira que deixa escandalizada a sociedade de seu tempo. A crítica de Herculano de Carvalho (1931, p. 2), publicada no *Correio de Coimbra*, dá-nos a medida da reação do público conservador:

Quase todos os sonetos de *Charneca em flor* tratam do velho tema do amor, não do amor que salva, eleva e dignifica, mas do amor que perturba, envenena e mata. Lástima, que tão belos versos – oiro do mais fino quilate – sejam oferenda a um deus de tão triste fama [...]

A sensualidade presente nos versos de *Charneca em flor* vai muito além do que permite a moral portuguesa da época, principalmente em se tratando de uma obra de autoria feminina. Poemas como “Volúpia” (p. 238) que, como sugere o próprio título, privilegia um erotismo vivo, pulsante e perigoso, associando um prazer perverso a uma falsa e sedutora fragilidade, trazem à tona uma mulher que é senhora de si, de seu próprio corpo e emprega todos os artifícios do jogo erótico na sedução daquele que constitui o objeto de seu desejo.

Volúpia

No divino impudor da mocidade,

Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
 Num frêmito vibrante de ansiedade,
 Dou-te o meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...
 A nuvem que arrastou o vento norte...
 – Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
 Meus beijos de volúpia e de maldade!

Trago dalias vermelhas no regaço...
 São os dedos do sol quando te abraço,
 Cravados no teu peito como lanças!

E do meu corpo os leves arabescos
 Vão te envolvendo em círculos dantescos
 Felinamente, em voluptuosas danças...

O vinho, essência embriagante a habitar o corpo feminino, remete-nos às festas em homenagem a Dionísio (Baco): “– Meu corpo! Trago nele um vinho forte”. O caráter pagão da metáfora do vinho entrelaça-se com o aspecto divino do “corpo prometido à morte”. Mas o eu lírico transgride o destino que o conduz à eterna frieza e entrega-se ao prazer, arrastando consigo o homem que deseja.

A presença da sinestesia é muito forte nesse soneto (a exemplo de outros poemas da autora), articulada de forma a acentuar o erotismo. A metáfora do vinho, os beijos “de volúpia e de maldade”, as “dalias vermelhas”, misto de pureza e de pecado, de fragilidade e de poder, cravando-se no peito do amado como raios de sol a envolvê-lo na ardência da paixão são apenas alguns exemplos desse recurso.

O poema é marcado pela expressão do desejo feminino, num movimento de sedução envolvente e perigoso cujo clímax, anunciado pelos tercetos, mantém-se em suspenso pela presença das reticências, o que revela o caráter sugestivo tão próprio do erotismo de Florbela.

“Volúpia”, ao lado de outros sonetos de *Charneca em flor*, expressa uma dupla transgressão. Primeiro, pelo simples fato de abordar o erotismo. Depois, por revelar um questionamento da condição da mulher, inscrevendo-se como sujeito na relação amorosa, construindo uma identidade feminina que assume seu desejo e desafia as convenções.

Assumindo sua liberdade, numa tentativa de autoafirmação, a personalidade feminina criada pelos versos de Florbela ignora as convenções sociais que tentam reduzir a mulher ao papel de submissão. Essa figura destaca-se em relação ao comum das pessoas marcadas por um forte moralismo e ao comum das mulheres que aceitam passivamente sua redução a mero objeto, inclusive no relacionamento amoroso, em que são desprovidas da coragem de manifestar seu desejo. O sujeito feminino que se apresenta nos versos da poetisa é dotado de asas e consegue fugir do mundo das ideias inferiores, é “Princesa entre plebeus” e desdenha,

do alto de sua superioridade, daqueles que viverão sempre impossibilitados de descobrir novos horizontes.

A postura de autoafirmação que revela o poder feminino vem seguida de uma insaciabilidade, definida por José Régio (1983, p. 19) como uma inquietação, uma insatisfação manifestas irremediavelmente. Traço marcante na poesia florbeliana, essa insaciabilidade, em geral ligada ao erotismo, contribui para reforçar os julgamentos negativos expressos por aqueles que insistem na interpretação da obra de Florbela como registro de sua vivência empírica. Agustina Bessa-Luís (1997, p. 35) critica essa questão que acompanha a recepção da obra da poetisa: “O erro é querer compreender a vida interior através das manifestações exteriores”.

Presente já em suas obras anteriores, a insaciabilidade apresenta-se de forma especial em dois sonetos: “Amar!” (p. 232) e “Ambiciosa” (p. 234). No primeiro, o desejo de amar sem se preocupar com as convenções e a certeza de ser livre, de não pertencer a ninguém: “Eu quero amar, amar perdidamente! / Amar só por amar: Aqui... além... / Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente... / Amar! Amar! E não amar ninguém!”. No segundo, o desejo de encontrar um amor diferente, superior, capaz de atender a seus anseios de mulher: “O amor dum homem? – Terra tão pisada! / Gota de chuva ao vento baloiçada... / Um homem? – Quando eu sonho o amor dum deus!...”

Uma poesia como a de Florbela, que subverte o papel tradicionalmente atribuído à mulher, não poderia realmente conseguir aceitação diante da moral burguesa vigente em Portugal nas primeiras décadas do século XX e, principalmente, diante da Igreja. Associados ao caráter transgressor de seus poemas, fatores como a origem ilegítima, o elevado nível cultural, a ousadia de divorciar-se e de buscar novos amores e a escolha de abdicar da própria vida são alguns pontos da biografia de Florbela que desafiam as convenções morais e religiosas de Portugal, interferindo significativamente na recepção crítica da produção florbeliana. A obra e a vida da poetisa não atendem fielmente às exigências dos padrões impostos pela sociedade portuguesa de então, adepta de uma rígida moral religiosa cristã, que exigia da mulher um papel de ser passivo e recatado, submisso ao poder masculino.

Nesse contexto, portanto, a obra de Florbela é vista com grande reserva pelos mais conservadores devido aos efeitos morais, sociais e psicológicos que ela pode suscitar. Sendo capaz de interferir na percepção que o leitor tem de si, da sociedade em que está inserido e do mundo, a poética de Florbela realiza o que Jauss (1994, p. 52) define como a função social de uma obra literária, ou seja, permite “antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos,

abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura”. Dessa forma, promove a emancipação do leitor em relação aos laços naturais, sociais e religiosos, o que explica os ataques de alguns críticos à poesia de Florbela. Não nos causa surpresa, portanto, que praticamente um século depois de ter inicialmente vindo a público, essa obra suscite um frutífero diálogo com a produção literária de autores da atualidade como Adília Lopes.

3.3.4 Adília Lopes: “Poetisa-fêmea”

**AS PÁGINAS DE 157 A 165 AINDA NÃO SE ENCONTRAM DISPONÍVEIS
PARA A LEITURA**

3.4 Narcisismo, autobiografia e autoficção nos escritos de Florbela e Adília Lopes

A análise comparativa aqui empreendida sobre a obra de Adília Lopes e de Florbela conduz-nos inevitavelmente ao reconhecimento de inúmeras diferenças. Mas, conforme acreditamos ter demonstrado, também implica identificar as convergências entre as poéticas das duas escritoras. No tocante a esta reflexão, notamos que os estudos críticos sobre suas obras têm sido praticamente unânimes em sublinhar que a produção literária tanto de Florbela quanto de Adília Lopes são fundamentadas em suas próprias vivências pessoais, de modo que a escritura e a vida intersectam-se continuamente, e a questão do sujeito é central. Não obstante as nossas reservas com relação às leituras que associam a figura empírica do(a) autor(a) ao sujeito lírico/ficcional que se expressa no texto, não podemos ignorar a possibilidade de existência de um caráter autobiográfico na produção das duas poetisas.

De fato, Florbela e Adília Lopes produzem um tipo de escritura em que parecem projetar seu próprio eu, inspirando-se em suas vivências e experiências pessoais, o que justifica os estudos que classificam sua produção como autobiográfica. No entanto, não devemos perder de vista o caráter ficcional que elas imprimem em seus textos. Assim, pois, afastamo-nos da corrente crítica da teoria autobiográfica cujos pensadores como Lejeune¹¹⁹ resistem em considerar qualquer ligação entre autobiografia e ficção. Antes aproximamo-nos de teóricos como Derrida e Roland Barthes, para quem toda narração de um eu é uma forma de ficcionalização.

Na verdade, acreditamos ser adequado o emprego do termo *autoficção*¹²⁰ para fazermos referência à produção literária de Florbela e de Adília Lopes, conforme pretendemos demonstrar ao longo desta exposição. Autobiografia e autoficção configuram-se como conceitos cujas fronteiras são extremamente difíceis de delimitar, podendo ambos serem associados ao trabalho das duas escritoras. Porém, tanto um quanto o outro definem apenas em parte o procedimento estético adotado por Florbela e Adília Lopes, nenhum deles dá conta

¹¹⁹ Embora admita que, em certas ocasiões, a autobiografia utiliza procedimentos comuns a obras ficcionais, Lejeune resiste a considerar qualquer autobiografia como fictícia, diferenciando-a de outros gêneros como a autoficção ou a novela autobiográfica. Para Lejeune (2008, p. 14), a autobiografia pode ser entendida como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, uma vez que põe ênfase na sua vida individual, em particular a história da sua personalidade”.

¹²⁰ Empregamos o termo “autoficção” num sentido aproximado ao que lhe atribui o seu criador Serge Doubrovsky (1989). Referimo-nos à ficcionalização de fatos reais, empregando uma linguagem de modo que os fatos não são simplesmente narrados, mas antes deformados, reconstruídos por meio de artifícios. Segundo Serge Doubrovsky (1989, p. 92 apud FIGUEIREDO, 2013, p. 11), o autor, ainda que queira “dizer a verdade, se escreve falso. Se lê falso. Loucura. Uma vida real passada se apresenta como uma vida fictícia futura. Contar sua vida é sempre um mundo às avessas”.

de abarcar a complexidade da relação entre o eu empírico e o sujeito poético que se apresenta na obra dessas poetisas. Não é, pois, nossa pretensão impor qualquer juízo de valor quanto ao emprego de um ou outro termo. Pretendemos unicamente dialogar com estudos que refletem sobre o caráter autobiográfico da produção de Florbela e Adília Lopes, expondo também nossas considerações sobre o viés da autoficção.

Ao tratarmos, no capítulo I deste trabalho, sobre a associação entre a vida e a obra de Florbela, tivemos oportunidade de demonstrar que a crítica detecta na produção florbeliana um tom extremamente confessional. O tema assume tal relevância para a compreensão da trajetória histórica da obra da poetisa alentejana (e de sua recepção, para sermos mais específicos) que terminamos por retomá-lo diversas vezes ao longo deste estudo. No capítulo II, por exemplo, ao refletirmos sobre o *Diário do último ano*, fazemos a seguinte observação:

O sujeito florbeliano apresenta-se como um ser de identidade múltipla construída por uma linguagem que é sempre outra, distante do lugar comum. Por meio dessa linguagem, a autora inventa e reinventa a si mesma, gerando uma *autoficção* a partir de sua biografia, num intercâmbio constante entre o real e o imaginário. (MAGALHÃES, 2018, p. 79).

Não raro os escritos sobre o caráter confessional dos textos de Florbela destacam a presença de um dos aspectos mais intrínsecos ao ato autobiográfico: *o mito de Narciso*. A permanente necessidade de falar de si, o encantamento com sua própria imagem, a busca de si no outro, a angústia existencial e até mesmo uma espécie de autopiedade são apontados como traços do narcisismo florbeliano. Em certa medida, o procedimento adotado por Adília Lopes, que se configura como uma aproximação do autobiografismo, também pode ser relacionada a uma postura narcisista. Tomamos, pois, o narcisismo como ponto central para nossa reflexão sobre a autobiografia e a autoficção nas obras de Florbela e Adília Lopes.

**AS PÁGINAS DE 166 A 179 AINDA NÃO SE ENCONTRAM DISPONÍVEIS
PARA A LEITURA**

4 HÉLIA CORREIA E FLORBELA ESPANCA: O TEATRO E A POESIA

Vários são os estudos críticos da obra de Florbela que têm apontado a *teatralidade* como um dos traços marcantes da escrita e também da personalidade empírica da poetisa. Vitorino Nemésio (1949, p. 5) descreve-a como “[...] a mulher de paixão, atriz do seu próprio amor, que o sofre e vive ali diante, e o passa enfim à nossa alma com precipitação e verdade”. O crítico refere-se ainda a uma “exibida vontade de tragédia”, a “gestos e brados dramáticos” que compõem o perfil de uma poetisa que exhibe os sentimentos, sejam eles vividos ou teatralizados. Natália Correia (1989, p. 10-11) define a poesia de Florbela como “uma poesia maquilada com langores de estrela de cinema mudo. Carregada de pó-de-arroz”. E acrescenta: “a teatralidade é a interpretação genial deste mistério feminino que se desgarrar na gesticulação dramática da poetisa”. Renata Junqueira (2003, p. 18, grifo da autora) destaca que “toda a escrita de Florbela Espanca revela-se-nos prenhe de uma teatralidade que se realiza na pintura de seres e objetos deliberadamente artificiais, visivelmente estereotipados, produtos de uma hábil *sofisticação* da linguagem”. Não obstante esses textos expressem visões diferentes especialmente no tocante à correspondência entre a vida e a obra da poetisa, eles são unânimes em reconhecer a tendência de Florbela à encenação de si própria.

Não nos surpreende, portanto, que a “recepção produtiva” da autora de *Charneca em flor* resulte numa grande diversidade de transposições ficcionais e dramáticas. Os textos teatrais *Bela-Calígula*¹²¹, de Augusto Sobral (1987); *Florbela*, de Hélia Correia (1991); *A primeira morte de Florbela Espanca*¹²², de António Cândido Franco (1999); *Florbela*, do dramaturgo brasileiro Alcides Nogueira (1988)¹²³, dentre outros, constituem exemplos significativos do “estatuto dramático e dramatizável”¹²⁴ (CRUZ, 2008, p. 02) da poetisa.

¹²¹ O texto funde os elementos biobibliográficos de Florbela com Calígula, terceiro imperador de Roma. Aproxima-os a busca de identidade, os conflitos existenciais relacionados ao tormento desencadeado por fantasmas do passado. Produzido em 1987, por encomenda do grupo de Teatro Maizum, foi logo em seguida levado à cena na Casa dos Tabuenses, com encenação de Rogério Vieira, cenografia de Augusto Sobral, música de Rui Luís Pereira / João Lucas e interpretação de Silvina Pereira e Manuel Cintra.

¹²² Ao contrário dos outros textos, o de António Cândido Franco não foi ainda encenado. O drama tematiza um trágico episódio em que a poetisa busca a morte como seu último reduto. Tem-se claramente um julgamento da mulher e da escritora. Os juizes são constituídos por figuras pertencentes ao panteão cristão, os quais não demonstram compreensão ou clemência, antes são implacáveis com a poetisa.

¹²³ A estreia da peça ocorreu em 1991, sob a direção de Cibele Forjaz, com Denise Del Vecchio no papel de Florbela. Foi reencenada em São Paulo, no Teatro João Caetano, com direção de Fábio René, em 2005.

¹²⁴ Destacamos ainda a novela de Tereza Veiga, “A minha vida com Bela” (In: *O Último Amante*, Lisboa: Cotovia, 1990), e o romance *Bela*, de Cristina Silva (2005).

Embora a ideia de dirigir um olhar mais atento a todos esses textos seja bastante atraente¹²⁵, a obra de Hélia Correia desenvolve um diálogo suficientemente complexo com Florbela, exigindo uma análise aprofundada que, somada ao estudo das obras de Helder Macedo e Adília Lopes, compõe um campo de investigação já bastante expressivo para o desenvolvimento deste trabalho.

O texto dramático *Florbela* apresenta-nos uma personagem que protagoniza uma angustiante crise de identidade. Habitada por múltiplos “eus”, capaz de assumir uma série de máscaras profundamente afetadas pela ambiguidade, Bela atua como atriz de si própria, reproduzindo o drama encenado pelo sujeito ficcional que se apresenta nos escritos da poetisa alentejana (inclusive no *Diário do último ano*) ou mesmo pelo sujeito empírico de Florbela, como defendem alguns estudos da temática. A peça explora aspectos marcantes da vida e da obra da poetisa: o relacionamento com o pai e com o irmão, os casamentos; sua teatralidade, o narcisismo e o donjuanismo (traços de sua incessante busca de identidade); bem como a relação com os leitores e, mais especificamente, com a crítica conservadora responsável pelas detratações dirigidas tanto à obra quanto à vida da poetisa.

Lançada em 1991, num volume que trazia outra peça: *Perdição: Exercício sobre Antígona* (montada em 1993), *Florbela* é encenada no mesmo ano pelo Grupo Teatral Maizum¹²⁶. Aliás, esse grupo já encenara *Bela-Calígula*, de Augusto Sobral (1987), e solicita a Natália Correia¹²⁷ a criação de um texto dramático sobre a poetisa alentejana. A prefaciadora do *Diário do último ano*, contudo, “ou porque muito a [Florbela] venerava, ou porque temesse o abraço empático dessa musa das trevas” (ROSA, 1997, p. 245), transfere a tarefa a Hélia Correia. Fato curioso, uma vez que a relação desta com Florbela, como salienta Maria Cristina Teixeira da Cruz (2008, p. 82), “situa-se nos antípodas da de Natália Correia”. Na apresentação da peça, Hélia Correia (1991, p. 09) confessa ter arrumado a poetisa “junto

¹²⁵ Remetemos o leitor à dissertação de Maria Cristina Teixeira da Cruz (2008), intitulada *Bela no palco: imagens de Florbela Espanca na dramaturgia portuguesa* (Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10773/2859>>), em que a autora realiza um estudo crítico-comparativo de três textos dramáticos contemporâneos: *Bela-Calígula*, de Augusto Sobral (1987); *Florbela*, de Hélia Correia (1991); *A primeira morte de Florbela Espanca*, de António Cândido Franco (1999).

¹²⁶ O texto encenado na verdade é uma releitura da obra de Hélia Correia, escrito por Silvina Pereira, que também atua no papel de Florbela. A peça apresenta muitas auterações relativamente à obra primeira: “da «Florbela» da Hélia (que acaba de sair na Dom Quixote) à «Florbela» do Maizum (que hoje estreia) vai uma distância que separa uma peça de um espetáculo, pelo meio uma dramaturgia”, afirma Rodrigues da Silva (1991), no artigo “Uma, duas, muitas Florbelas”, publicado em *O Jornal Ilustrado*, quando do lançamento das duas obras. “Neste caso”, prossegue o crítico, “uma dramaturgia tal que, relativamente ao texto de Hélia Correia, melhor será chamar-lhe uma nova versão.”

¹²⁷ A produção literária de Natália Correia envolve, além de poesia e ficção narrativa, uma vasta obra dramática que, como observa Armando Nascimento Rosa (2007, p. 41), “por certo lhe concede o título do mais original e audacioso dramaturgo português da segunda metade do século XX”. Seus textos dramáticos, no entanto, são vítimas do “silenciamento cénico (e também editorial)” durante o salazarismo e mesmo depois deste período negro para a vida cultural portuguesa.

às confusas impressões da puberdade, como um momento onde há enjoo e melodia e do qual nos livramos o melhor que podemos.”

Aparentemente livre do “irresistível fascínio que irradia da mitologia poético-biográfica da criadora de *Charneca em Flor*” (CRUZ, 2008, p. 82), Hélia Correia (1991, p. 09) não disfarça um certo desconforto com a poetisa. Nas suas palavras, Florbela irritou-a “um bocado. Tem demasiada biografia para o seu peso de vulgaridade, e sonha com demasiada grandeza para a sua escassez de biografia”. A autora da peça, que sempre assume um necessário envolvimento sentimental com seus projetos literários (“Escrevi estes textos por afecto” (p. 09), declara a escritora na apresentação conjunta dos textos *Perdição. Exercício sobre Antígona e Florbela*), ainda no tocante a Florbela, confessa: “Quando a gente se irrita, começa fatalmente a fazer julgamentos. Receio, pois, ter sido agressiva com ela. Estas coisas de afecto começam inocentes mas não acabam bem.” (p. 10). O fascínio (embora negado) e a assumida irritação determinam a “ambivalência valorativa” (CRUZ, 2008, p. 82) que equilibra a trama construída na peça.

4.1 O percurso literário de Hélia Correia

Nascida em Lisboa, em 1949, Hélia Correia licenciou-se em Filologia Românica, fez Pós-graduação em Teatro Clássico e foi professora de Português do Ensino Secundário. A escritora tem-se dedicado à poesia, à ficção narrativa, ao teatro, à literatura infantil e ainda a ensaios e traduções. Sua estreia no mundo da ficção narrativa dá-se em 1977 com a obra *Papagaios de papel e outros contos*, mas é na década de oitenta que a escritora conquista um lugar de destaque na literatura contemporânea, produzindo obras como *O separar das águas* (1981), *O número dos vivos* (1982), *Montedemo*¹²⁸ (1983), *Villa celeste* (1985), *Soma* (1987) e *A fenda erótica* (1988). Seguindo no terreno da ficção narrativa, ela publica *A casa eterna* (1991), *Insânia* (1996), *Lillias Fraser* (2001), *Fascinação* (2004), *Bastardia* (2005), *Contos* (2008), *Adoececer* (2010) *Vinte degraus e outros contos* (2014).

Embora seja em razão de sua atuação enquanto escritora de ficção em prosa que Hélia Correia tenha alcançado o reconhecimento como um dos nomes mais importantes e originais da literatura portuguesa surgidos durante a década de oitenta, ela não esconde sua “insofismável inclinação lírica” (CRUZ, 2008, p. 81). “A poesia há de estar sempre presente, porque há quase uma submissão minha ao poder da palavra” ou a “visões e visitas de frases musicais” (CORREIA, H., 2010, n.p.) revela a escritora. Em entrevista de 2015, ela declara:

¹²⁸ A novela *Montedemo* foi adaptada e levada à cena pelo grupo de teatro “O Bando”, em 1987.

“Sou refém das palavras na sua forma poética porque a frase tem uma tirania poética que faz de mim o que quer” (CORREIA, H., 2015, n.p.).

Com efeito, uma leitura atenta logo nos revela que os contos, novelas e romances escritos por Hélia Correia estão sempre “contaminados” por um discurso poético, marcado por estilo melódico, em perfeito equilíbrio com os diferentes registros linguísticos do falar do povo português.

Diante da constatação da ligação da escritora com o universo lírico, causa-nos certa estranheza o fato de, no campo poético, Hélia Correia publicar apenas *A pequena morte / Esse eterno canto* (1986), escrita em parceria com Jaime Rocha; *Apodera-te de mim*, lançado em 2002; e, somente dez anos depois, presentear seu público com um novo livro de poesia intitulado *A terceira miséria* (2012).

Seu encantamento pela Grécia Clássica e pelo teatro antigo resulta nas peças *Perdição, Exercício sobre Antígona*, publicada em conjunto com *Florbela*, no ano de 1991 (esta, encenada pelo Grupo de Teatro Maizum no mesmo ano do lançamento e aquela, levada à cena pela Comuna em 1993); *O Rancor, Exercício sobre Helena* (2000); *O Segredo de Chantel* (2005) e *Desmesura, Exercício com Medeia* (2006).

Os textos teatrais de Hélia Correia têm recebido uma atenção especial da crítica acadêmica, como exemplifica a coletânea *Furor: Ensaio sobre a obra dramática de Hélia Correia* (2006), uma “amostra significativa das múltiplas hipóteses de leitura destas peças singulares, observadas sob perspectivas diversificadas e por olhares sabedores, que cruzam o classicismo do tema com a modernidade e peculiaridade da sua reinterpretação” (FADDA, 2009, p. 03).

Aventurando-se pelo universo da literatura infantil, Hélia Correia presenteia-nos com *A luz de Newton* (Sete histórias de cores) (1988), *Mopsos, o pequeno grego – O ouro de Delfos* (2004), *Mopsos, o pequeno grego – A coroa de Olimpia* (2005); *A ilha encantada* (2008) e *A chegada de Twainy* (2011).

Hélia Correia é uma escritora que se mantém longe dos holofotes, optando por uma postura extremamente discreta. Fato que não impede a visibilidade alcançada nos últimos tempos por sua produção literária¹²⁹. A escritora recebeu o Prêmio PEN Clube Português 2001 e o Prêmio D. Dinis 2002 pelo romance *Lillias Fraser*; *A terceira miséria* valeu à autora o Prêmio de Poesia PEN Clube 2012 e o Prêmio Correntes d’Escritas/Casino da Póvoa 2013;

¹²⁹ Não obstante essa visibilidade, a obra de Hélia Correia ainda é relativamente pouco conhecida e pouco estudada no Brasil.

o Prêmio Máxima de Literatura foi-lhe concedido pela obra *Bastardia*; em 2013, o Prêmio Vergílio Ferreira, instituído pela Universidade de Évora; e, ainda em 2013, venceu a 23ª edição do Grande Prêmio do Conto Camilo Castelo Branco pela obra *Vinte degraus e outros contos*; em 2015, recebeu o Prêmio Camões. Instituído por Portugal e Brasil, o Prêmio Camões é considerado o mais importante galardão literário a premiar um autor de língua portuguesa pelo conjunto de sua obra.

Apesar da recepção positiva por parte da crítica literária e de ter alguns de seus livros traduzidos, por exemplo, para o inglês, o tcheco e o alemão, a obra de Hélia Correia ainda acumula uma fortuna crítica muito limitada. A escritora “permaneceu, durante largo tempo, uma autora mais referida como caso singular do que estudada” (MATEUS, 2003, p. 87). As palavras de Urbano Tavares Rodrigues (2001, p. 218) auxiliam-nos na compreensão desse fato:

Hélia Correia, escritora um tanto marginal, até pelo acaso das suas publicações, quase sempre arredadas do triunfo publicitário, mas reconhecida e classificada já entre os casos mais autênticos da actual literatura portuguesa, não fabrica os seus livros à maneira de. As suas mais fundas experiências, os seus fantasmas recorrentes, ditam-lhe, esses sim, as estruturas simbólicas de uma escrita nova extremamente original.

Para Hélia Correia, sua atividade literária “não é um trabalho, não é uma coisa programada”. A escritora não se subordina às regras do mercado editorial ou a quaisquer exigências que lhe determinem como e quando escrever. “Acho que ficaria completamente bloqueada se tivesse de fazer alguma coisa por obrigação”, declara a autora de *Lillias Fraser*. Conhecida como “a escritora dos gatos”, é numa interessante referência aos seus felinos que Hélia Correia (2017, n.p.) explica seu processo de escrita literária:

Vêm se querem, quando querem, para que os sirva, mas se sou eu a convocá-los, não me ligam. Se entendem que lhes devo abrir a porta, chamam às horas mais desconfortáveis. Lá me levanto, às quatro da manhã, ou para escrever ou para deitar *whiskas* no prato. A retribuição é coisa pouca: um roçar pelas pernas, uma frase. E eu, ciente da minha condição, renunciando à dignidade humana, agradeço a bondade do incômodo.

Ao descrever esse processo criativo singular, a autora parece conduzir-nos à ideia da produção literária como fruto de pura inspiração e não como resultado de “transpiração”, segundo propõe o pensamento de João Cabral de Melo Neto (apud PIMENTEL, 2014, p. 12) a respeito da atividade poética: “a poesia não é fruto de inspiração em razão do sentimento”, decorre da transpiração: “do trabalho paciente e lúcido do poeta”. Mas não é difícil perceber o extremo cuidado de Hélia Correia com a escrita de seus textos, particularmente a preocupação com a linguagem e o notável rigor nas pesquisas do contexto em que insere as personagens de

seus romances e dos textos dramáticos (*Florbela* é um exemplo claro desse cuidado da autora).

4.2 *Florbela*: uma metáfora da leitura da vida e da obra de Florbela Espanca

O texto de Hélia Correia consegue explorar os mais diversos aspectos da(s) imagem(ens) que se construiu de Florbela ao longo do tempo. Apresentando-se como uma metáfora da leitura da vida e da obra da autora de *Charneca em flor*, a peça enfatiza episódios da biografia da poetisa, colocando sob suspeita traços de sua personalidade; aponta a visão da crítica em relação à produção literária e a detalhes de sua vida pessoal; aborda o “estatuto mítico” adquirido pela figura da escritora. Tudo isso em diálogo com os textos de Florbela. Ao longo da peça, aparecem alguns trechos das cartas da poetisa, além de onze sonetos da lavra florbeliana declamados pela própria protagonista: “Pobre de Cristo” (*Charneca em flor*), “Deixai entrar a Morte” (*Reliquiae*), “A Maior Tortura” (*Livro de mágoas*), “Lembrança” (*Charneca em flor*), “Prince Chamant” (*Livro de Sórora Saudade*), “Évora” (*Reliquiae*), “Volúpia” (*Charneca em flor*), “Rústica” (*Charneca em flor*), “Alentejano” (*Livro de Sórora Saudade*), “Amar!” (*Charneca em flor*) e “À Morte” (*Reliquiae*).

Florbela trata-se de um texto dramático composto por três partes: um prólogo, um ato único (dividido em três fases) e um epílogo¹³⁰. No prólogo, deparamo-nos com uma Florbela criança que, precocemente (aos oito anos de idade), faz versos e é atraída pela morte¹³¹. Como nota Renata Junqueira (2008, p. 361), a morte “constitui o componente temático fundamental do texto dramático e do próprio espetáculo teatral que o texto faz vislumbrar”. A morte, aliás, é uma constante nos textos relacionados a Florbela, seja em razão de constituir uma das principais temáticas de suas produções literárias, em especial os contos de *As máscaras do destino*, seja devido a sua presença na biografia da poetisa: a morte de sua mãe, de seu amado irmão Apeles e o suicídio dela própria.

Contrastando com a imagem da menina que entra em cena cantarolando e distraída, o cenário da peça é marcado pela presença de um cadafalso onde se encontra o corpo exumado

¹³⁰ Isabel Cristina Rodrigues (2007, p. 63) observa que o texto de Hélia Correia “vive muito da minimização do supérfluo (porque o essencial é a narcísica contemplação de Bela e a posterior possibilidade de julgamento da sua imagem) [...]”

¹³¹ No texto, Florbela ouve a voz da morte a chamá-la. A voz parte do corpo exumado da poetisa que se encontra no cadafalso e que permanece presente ao longo de toda a peça.

de Florbela (“Bem visíveis, a cabeleira negra e os sapatos.” (CORREIA, H., 1991, p. 61))¹³². Tal cenário remete a fatos grotescos não exatamente da vida, mas da morte, ou melhor, da pós-morte de Florbela: o corpo da poetisa, enterrado em Matosinhos, foi exumado para que seus restos mortais fossem trasladados para Vila Viçosa, sua terra natal, onde repousa desde dezoito de maio de 1964¹³³. Em consequência desse episódio funesto, algumas relíquias (Sabe-se Deus por que!) foram distribuídas entre os que lhe rendiam homenagem (Como se fosse uma santa, uma diva, um mito...).

Do cadafalso ecoa uma voz “que chama: – Bela! Bela!” (p. 61). A voz da morta (ou da Morte) confunde-se com a da Guia, única personagem que contracenava com Florbela, descrita como “uma mulher idosa ou sem idade, claramente inumana, esquelética, sinistra” (p. 61). A Guia, segundo observa Isabel Cristina Rodrigues (2007, p. 62) pode ser vista como “o *alter-ego* de Hélia Correia mas também a voz da consciência íntima da personagem reflectida (Bela) e, em certos momentos, ainda a previsão oracular do seu futuro crítico”. Guia assume a voz dos detratores, dirigindo à poetisa as mais diversas acusações de que esta fora vítima enquanto mulher e escritora.

No ato único, Bela¹³⁴ inicialmente se encontra na «*chaise-longue*», diante de um espelho, vestida de negro e fatigada. A poetisa é já uma mulher madura que rememora fatos importantes de sua existência, intercalando-os com a leitura de alguns de seus poemas e de trechos de sua correspondência. Trata-se de um recurso interessante esta articulação entre vida e arte, de modo que, “para captar as sinuosidades da psicologia de Florbela e ilustrar alguns fatos importantes da sua biografia, a dramaturga apela sempre para os ‘escritos’ florbelianos” (JUNQUEIRA, 2008, p. 377). Tal procedimento, no entanto, não reflete uma visão limitada

¹³² As citações do texto *Florbela* são, após a primeira ocorrência, acompanhadas apenas da indicação da página, de modo a dar mais fluidez ao texto. No entanto, sempre que houver a possibilidade de ocorrer equívocos quanto à origem da citação, esta faz-se seguida dos dados bibliográficos necessários.

¹³³ O episódio da transladação dos restos mortais de Florbela, autorizado pela Igreja Portuguesa somente em dezoito de maio de 1964, representa uma espécie de marco final do *affaire* envolvendo a poetisa. Tudo tem início em vinte e cinco de janeiro de 1931, com a campanha de intelectuais progressistas para a instalação do busto da escritora no Jardim Público de Évora. Em razão da oposição do governo, da Igreja e de parte da sociedade, o busto é instalado apenas em dezoito de junho de 1949. Ao longo de todo esse período os defensores e os detratores de Florbela revesam-se na publicação de ensaios, artigos e até livros em que defendem suas teorias sobre a autora de *Charneca em flor*.

¹³⁴ “Bela” é a denominação que Florbela recebe enquanto protagonista do drama escrito por Hélia Correia. Essa escolha da escritora talvez seja em razão de “Bela” ser a forma como algumas pessoas mais íntimas da poetisa (e ela própria) chamavam-na. É desse modo também que Florbela é tratada por Agustina Bessa-Luís (1997) e Natália Correia (1989) em seus respectivos estudos, com os quais o texto de Hélia Correia dialoga. Portanto, neste capítulo, sempre que nos referi-mos a “Bela”, estamos tratando da protagonista do texto de Hélia Correia, podendo eventualmente haver alguma excessão no caso de citações diretas referentes aos exemplos aqui já informados.

ao biografismo tradicional, na verdade constitui uma forma de desestabilizar as certezas que dele resultam no tocante à construção do “mito romântico”¹³⁵ de Florbela.

Hélia Correia dialoga não só com a biografia e com a obra de Florbela, mas também, conscientemente, com a fortuna crítica que se construiu em relação a ambas. Convocando implícita ou explicitamente os textos de José Régio, Jorge de Sena, Natália Correia, Agustina Bessa-Luís, José Augusto Alegria, dentre outros, a dramaturga torna evidente que em raras oportunidades a recepção da produção literária florbeliana esteve isenta da confusa ligação com a existência empírica da poetisa. Desse modo, o texto de Hélia Correia consegue ir além dos estreitos limites impostos pelo biografismo que se ocupa quase exclusivamente do escândalo que representa uma mulher como Florbela e que negligencia sua obra.

A personagem Guia cita, dentre diversas manifestações da crítica em relação à poética florbeliana, um dos exemplos mais flagrantes da condenação de Florbela em consequência de uma avaliação ditada por princípios morais aplicados à sua atuação enquanto ser de existência empírica (mais exatamente enquanto mulher), desprezando, portanto, o valor literário de suas composições. Referimo-nos ao texto do padre José Augusto Alegria (1955)¹³⁶, *A poetisa Florbela Espanca: O processo de uma causa*. Eis o trecho que comparece na peça: «E a verdade é esta: Pode-se perfeitamente fazer-se história da poesia moderna sem citar sequer o nome de Florbela Espanca. O mesmo se não pode aliás dizer de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, Camilo Pessanha, ou José Régio, entre outros» (ALEGRIA, 1955, p. 111 apud CORREIA, H., 1991, p. 72).

A sentença imposta pelo crítico revela não só uma visão negativa em relação ao valor poético dos textos de Florbela, relacionado, inclusive, à ideia do anacronismo, do distanciamento da poetisa atinente à produção literária de seu tempo¹³⁷. Tal sentença resulta principalmente da indignação moral de José Augusto Alegria (1955, p. 10, grifo nosso) diante do erotismo manifesto nessa obra de autoria feminina: “[...] a maior parte dos sonetos florbelianos são trespassados dum erotismo monocórdico que é contrário às *estruturas sadias de qualquer sociedade cristã*”. Para o autor, o conteúdo erótico dos poemas de Florbela constitui “a razão profunda de tantas adorações” dirigidas à poetisa, em especial, a instalação

¹³⁵ No sentido em que se estabelece uma relação direta entre a personalidade da poetisa e a sua obra.

¹³⁶ A obra foi inicialmente publicada em 1952.

¹³⁷ “Porque, enquanto o modernismo dos homens do «Orpheu», do «Centauro» ou da «Presença» reage «contra o normalismo tirânico e infecundo e reconquista de valores humanos abandonados ou esquecidos», Florbela respira ares neutrais, cultiva terras mortas, mesmo com utensílios dourados, vive à margem de todas as reações para mergulhar sozinha nas suas loucas ansiedades de torturada do prazer que a não saciou nem a podia jamais saciar.” (ALEGRIA, 1955, p. 111).

do busto em sua homenagem na cidade de Évora. Ele evoca “os princípios do catecismo cristão” (ALEGRIA, 1955, p. 19) para ditar o valor da produção literária de Florbela.

Embora o crítico católico afirme que a vida particular, bem como a morte da poetisa, não lhe interessa a não ser para desejar que, ainda que nos últimos momentos, ela tenha experimentado o arrependimento (Como ele crê ter acontecido com Antero e Bocage, tomando como base alguns versos desses poetas) que poderia redimi-la de tão grandes culpas, o leitor logo pode notar que José Augusto Alegria (1955, p. 20) interpreta os versos florbelianos como efeito da experiência pessoal da poetisa: “Porventura não é a sua obra fruto lógico da sua vida? – Não foram as vicissitudes dos anos que andou pela terra, a razão de seus sonetos?”, interroga o crítico.

São muitas as passagens em que Guia dá voz aos detratores da obra de Florbela. O palco realmente parece funcionar como um tribunal, como sugere a própria personagem que dialoga com a poetisa: “Imaginemos que aqui estás num tribunal” (p. 68). Dá-se, portanto, um julgamento da escritora, em que pesam acusações contra seu trabalho literário, mas, especialmente, contra sua atuação como sujeito real (leia-se ser feminino).

Uma vez que o texto de Hélia Correia constitui uma metáfora da leitura da vida e da obra de Florbela, concordamos com Isabel Cristina Rodrigues (2007, p. 61, grifo nosso), quando ela afirma que o palco “assume quase a feição de um *tribunal literário*”:

O palco [...] funciona assim como uma espécie de justiça dramática de pendor avaliativo ou judicativo que, apesar de tardia em relação à vida da personagem retratada, assume quase a feição de um *tribunal literário*, onde os espectadores finalmente ditarão o julgamento de Bela, tal como os leitores de Florbela Espanca continuam a ditá-lo a cada leitura que empreendem, no mais íntimo palco do texto.

Bela tem consciência de que está num palco, espaço apropriadamente escolhido por Hélia Correia para expor o “drama” da poetisa. A imagem de Bela reflete uma mulher que deseja prender a atenção do público, ser admirada. Talvez por isso Guia revele, além das diversas críticas dirigidas à conduta social da poetisa e ao conteúdo de seus textos, a indiferença e o forte menosprezo que marcam a recepção da obra de Florbela.

Hão de falar de ti de tantos modos. E de modo nenhum, sabias? Para muita gente, fazes parte de um passado em que os versos rimavam quase sempre de forma previsível. Estás posta de lado como um gosto que os nossos avós tinham e cuja imagem nos nauseia um pouco, como o rapé e a cera no bigode. (p. 68).

Em outro momento, Bela encontra-se no Alentejo, vestida de amarelo-forte, amarelo-oiro. O sentimento de grandeza impera sobre a personagem. Guia conduz a poetisa para a narração de sua vida pessoal: seu nascimento, a relação com a mãe, com o pai e com Apeles;

mas Bela recusa-se a “revolver as feridas” (CORREIA, H., 1991, p. 79), preferindo antes realçar o lado solar de sua existência, o orgulho do nome Espanca. Guia, no entanto, é ardilosa, assumindo a aspereza dos detratores de Florbela, traz à baila alguns dos temas sobre os quais a crítica moralista impiedosamente se ocupou: a *origem ilegítima* e o *incesto*.

Uma mulher que desafia os padrões morais de uma sociedade conservadora, patriarcal e misógina não escapa impune à censura cristã e à crueldade dos opositores. Bela demonstra ter consciência do julgamento que a sociedade impõe a um ser de exceção como ela. A condenação parte desde a gênese da poetisa, como notamos na fala de Bela: “Antónia da Conceição Lobo, minha mãe. Exposta. Dir-se-á dela: *a exposta Antónia Lobo*. E não pode deixar-se de pronunciar isto sem um certo exagero no estalar das consoantes, sinal involuntário de *desprezo*.” (p. 73, grifo nosso).

A mãe ausente é relegada a segundo plano: “Contam que minha mãe me deu o nome, mas nada me admirava que nem isso lhe tenham consentido”, reduzida a “uma função”: gerar filhos para João Maria Espanca e não poder vê-los crescer, abdicar de seus direitos de mãe, inclusive do amor: “Eu pus luto por essa mãe mas nunca a tinha amado” (p. 74).

Bela esforça-se para mostrar indiferença à figura materna. Consciente da expressividade dessa figura em seus poemas, ela apressa-se em declarar: “Não houve mãe nenhuma em minha vida. Só o modelo ultra-romântico dos versos” (p. 76). Em seguida, declama “Deixai entrar a morte” (p. 300), cujos versos invocam a Morte como um refrigerio, um conforto, uma libertação de um mundo de dor e insignificância extremas que o eu lírico, “fruto amargo das entranhas” herda da mãe igualmente infeliz, “lírio que em má hora foi nascido”.

Deixai entrar a morte

Deixai entrar a Morte, a Iluminada,
A que vem para mim, pra me levar.
Abri todas as portas par em par
Com asas a bater em revoada.

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!

Ó Mãe! Ó minha Mãe, pra que nasceste?
Entre agonias e em dores tamanhas
Pra que foi, dize lá, que me trouxeste

Dentro de ti?... Pra que eu tivesse sido
Somente o fruto amargo das entranhas
Dum lírio que em má hora foi nascido!...

O destino trágico do sujeito é traçado já a partir do nascimento de sua mãe, como se a desgraçada existência fosse uma espécie de herança: “Ó Mãe! Ó minha Mãe, pra que nasceste?”. A leitura que fazemos é de uma figura materna assolada pela dor, trazendo dentro de si, “Entre agonias e em dores tamanhas”, “o fruto amargo das entranhas” que não encontra nenhum prazer na vida, antes anseia pela libertação que lhe chegará através da “Morte”.

A personagem invoca o sofrimento da mãe para, logo em seguida, negar qualquer ligação mais profunda com a figura materna, seja Antónia ou Mariana (a esposa de João Espanca):

Afligir-me-ia, por exemplo, se pensasse na vida real da minha mãe. Se quisesse saber com que disposição se deitava na cama para que João Espanca fizesse nela um filho. Armada de que forças sofreu as dores do parto. Com que ternura, com que febre, com que interesse ia ela amamentar-me a casa de meu pai como uma ama qualquer. Que leite bebi dela? Ai o da mágoa, escrevi num soneto. [...] Ah, tudo isto deu jeito para versos. A verdade é que não me comoveram, essas duas mulheres. (p. 76).

No tocante ao tema do incesto, mais uma vez Hélia Correia expõe a visão da crítica com relação a Florbela: a atenção dirigida quase que exclusivamente à vida da poetisa, sendo sua obra tomada apenas como expressão de sua experiência como ser real (Embora seja difícil conceber a ideia de que um ser de existência empírica possa acumular tantos desvios de conduta moral e desequilíbrios psíquicos como os que são atribuídos à poetisa).

Bela define a si e a Apeles como “a pura emanção da força criadora de João Maria Espanca”, uma “mesma alma”, “um amor completo” (p. 79). Bela confessa seu narcisismo, pois procura a si própria “na imagem do espelho” (p. 80). Além do mito de Narciso, a linha mitológica tecida por Hélia Correia associa o nascimento de Florbela “ao nascimento da deusa Palas Atena, pois ambas só teriam pai: Atena nasceu da cabeça de Zeus e Florbela, analogicamente, nasceu só de João Espanca” (LEITE, 2014, p. 73), uma vez que nem Antónia nem Mariana puderam de fato desempenhar o papel de mãe, ambas privadas do devotado amor que Florbela dedicou apenas ao pai e ao irmão.

Diante da confissão de Bela, a Guia insinua a ideia do incesto: “– Disto que achaste apenas em teu pai e em Apeles. O outro que é o mesmo, o verso e o reverso, o corpo tão igual que tem o mesmo cheiro e o mesmo tom de pele. Sabes, Bela? Eles foram os teus homens. Eles foram os casos de amor da tua vida”. (p. 80). A negativa de Florbela é enfática: “– Que ideia! Não me venha com histórias de incesto! Não houve incesto algum e sabe muito bem. Nunca tal coisa me passou pela cabeça!” (p. 80).

Guia afirma não se referir à sexualidade: “Não era uma luxúria entre corpos de irmãos mas uma qualidade do sangue [...]” (p. 80), o sangue dos Espanca, de que Florbela tanto se

orgulha. A reverência ao nome Espanca está relacionado à importância da figura de João Maria Espanca na vida de Florbela¹³⁸: um pai que, na definição da protagonista, “irradiava como um sol. Sim, era um pai solar, alegre, fulgurante, imune às quebras do humor e à piedade”. (p. 77).

A poetisa está a ser julgada, como já observamos. De modo que tudo o que lhe é mais caro (sua obra, a relação com o irmão e a “devoção” ao pai) é alvo de diversas acusações. Mas é exatamente no orgulho de ostentar o nome paterno, embora esse lhe tenha sido negado no registro, onde veio a constar apenas em treze de junho de 1949 (dezenove anos após sua morte), que Bela expressa seu caráter insurrecto. Diante da afirmação da Guia de que o velho Espanca teria perfilhado Florbela apenas em razão de tentar “acalmar a Igreja” – a quem a morte da poetisa, “a vida escandalosa e o nascimento haviam ofendido e irritado” – a fim de possibilitar “que a transladação e a homenagem acontecessem e as abençoasse essa a quem competiaabençoar” (p. 81), Bela ressalta o caráter de exceção que envolve ela e o pai, ambos indiferentes às convenções: “[...] não foi preciso perfilhar-me. Não foi preciso darmos conta a ninguém”. Do pai ela assume o “orgulho do nome”, a “herança de um sangue determinado e ao mesmo tempo intranquilo, um sangue de viajantes, de gente que ama e escuta as suas ambições”. (p. 81).

Guia não parece ficar impressionada com a altivez que Bela tenta demonstrar em reação a todas as investidas dessa espécie de “advogado do diabo” (JUNQUEIRA, 2008, p. 368). E fazendo jus a essa alcunha, Guia, dirigindo-se ao público, convida-o a “ver Florbela despir o fato de ouro” (p. 83), ou seja, assumir a mesquinhez de sua vida comum. Renata Junqueira (2008, p. 374) observa que o figurino revela muito sobre a protagonista:

Assim, para incorporar a Florbela adolescente, que vivia feliz no Alentejo, no seio da família Espanca (isto é, com o pai e o irmão), ela veste-se de luz divina, de “amarelo-forte, amarelo-oiro” (p. 73), como se fora o próprio sol; já para encarnar a Florbela-mulher-comum, que tenta adaptar-se ao mundo dos humanos através de três casamentos fracassados, veste-se de vermelho [...]

Com Florbela então de vermelho, tem início o momento da peça em que se representa uma mudança de fase na vida da Florbela adulta: o afastamento em relação à casa dos Espanca e uma “peregrinação” por diversos lares, por diferentes amores igualmente desfeitos, frustrados: “E os factos de Florbela sucedem-se por ordem, são a história da alma expulsa do Paraíso e que busca na Terra as possíveis moradas. Namora cedo, casa cedo, a Bela. Dá-se pressa, dispõe-se a começar quanto antes a peregrinação” (p. 85). As palavras são da

¹³⁸ Também a relação com o pai não escapou à absurda ideia do incesto.

personagem Bela, que fala por um tempo na terceira pessoa. Um recurso que, de acordo com Renata Junqueira (2008, p. 374) representa um afastamento de Florbela em relação a sua “subjetividade narcísica”, a sua “postura egocêntrica de quem, segundo a interpretação de Hélia Correia, só conseguia amar àqueles em cujas veias corria sangue igual ao seu, o sangue dos Espanca”.

Sucede-se a exposição da vida conjugal de Florbela: “seu primeiro marido é o companheiro de escola com quem dá depois aulas num colégio” (p. 85). Falando ainda em terceira pessoa, a protagonista assim se refere a esse matrimônio: “Bela parece protegida, sim, mas sufoca nas malhas sem cor do casamento.” (p. 85). A impessoalidade, o distanciamento e até certa acidez marcam as declarações de Bela, de modo que ela parece se confundir com Guia. Quando esta assume a palavra, dando início ao relato do casamento de Florbela com António Guimarães, não percebemos qualquer mudança de tom.

Ao falar do segundo marido, Bela reassume o uso da primeira pessoa, de modo a expressar o turbilhão de emoções que envolveu essa relação, em tudo oposta à que se dera no primeiro casamento: “No Alberto, eu tivera compreensão a mais, sossego, enfim. Fugi-lhe porque me aborrecia. Procurei no António o quê? A aventura? O andar mais pesado das botas. E a farda. O cheiro dos cavalos. Tudo o que sugeria a masculinidade [...]” (p. 88). Novamente o texto de Hélia Correia indica que a busca do amor, no caso de Florbela, espelha sempre sua relação com o pai e o irmão: “Procurei [...] talvez, quem sabe, o modo de rir e contar histórias que eu sempre amara tanto no meu pai.” (p. 88).

O casamento revela-se mais uma vez um engano, uma grande frustração: “É tal e qual o erro das miragens: estende-se a mão e só se encontra areia. Este homem era estúpido e agressivo.” (p. 88). A maior violência para com a poetisa parece ser a indiferença a seus versos: “Talvez eu precisasse de alguma violência, dizem que a violência conforta o masoquismo dos neuróticos, mas não vinda de um homem a quem a poesia fazia bocejar.” (p. 88).

Logo esse homem a quem Florbela dedica tantos poemas! Fato que Guia aproveita para novamente lançar suas farpas, expondo mais uma vez alguns exemplos da recepção crítica de que foram alvo a vida e a obra da poetisa. “Fraquitos” é como Guia define os poemas dedicados a António Guimarães: “Um pouco de traquejo e qualquer mulherzinha os podia ter feito com um dicionário de rimas para consulta” (p. 88). Ela cita em seguida o estudo de Jorge de Sena (1946, p. 132 apud CORREIA, H., 1991, p. 88) a respeito de Florbela, ressaltando apenas suas considerações sobre a escolha pelo soneto, deixando de lado a franca defesa do crítico ao valor literário da obra florbeliana: “«A mulher portuguesa, se não faz rendas, faz

sonetos», disse Jorge de Sena, [...]. «Seria por ser mulher que Florbela escreveu tantos sonetos? Sim e não», considera. «A época era para soneto»”.

Mesmo ao reproduzir o elogio de Jorge de Sena (1946, p. 115, apud CORREIA, H., 1991, p. 89): “«Florbela não era um génio – era e é, um notável poeta»”, é ainda o tom pejorativo que Guia procura tornar evidente. Ao que Bela logo reage: “– Poetisa, não acha mais bonito? Porque não me pôs ele no feminino? Querem fazer de mim um homem, já agora?!”. O trecho parece dialogar com o estudo de Natália Correia (1989, p. 11) publicado como prefácio do *Diário do último ano*:

A teatralidade de Florbela é a interpretação genial deste mistério feminino que se desgarrar na gesticulação dramática da poetisa. Sim, chamar-lhe-ei poetisa. A homenagem que distingue o génio poético feminino com o prêmio de lhe masculinizar o estro, ultraja uma poesia que quer feminizar o mundo com a magia da sua claridade lunar.

Lembremos que, a princípio, Natália Correia fora convidada a escrever a peça sobre Florbela, declinando do convite e repassando-o à autora de *Montedemo* que, aliás, dedica-lhe a obra.

Talvez o questionamento sobre o uso do termo “poetisa” e não “poeta” pudesse conduzir a uma reflexão a respeito do papel de Florbela como bandeira do movimento feminista que se desenhava em Portugal, mas Hélia Correia opta por deixar esse tema à margem da obra, preferindo antes abordar, ainda que de forma breve, a ideia do hermafroditismo de Florbela. Um pretexto, na verdade, para novamente referir a relação narcísica da poetisa com o irmão: “– E há, no entanto, um ser hermafrodita no meio desta história. É o corpo formado por ti e o teu irmão. O corpo uno a que sempre quiseste regressar.” (p. 89).

A história dos maridos seria um grande engodo, pois que, seguindo a teia do pensamento delineado pela Guia, Florbela não conseguiria encontrar sua outra metade, exceto em Apeles, seu duplo, sangue de seu sangue. No tocante a essa questão, a ideia do mito de Narciso insinua-se mais uma vez no discurso da Guia, mas somos também conduzidos a uma reflexão sobre o mito do andrógino.

Ao ocupar-se com o retrato do terceiro casamento de Florbela, o texto torna-se um pouco tedioso, talvez exatamente por abordar um período da vida amorosa da poetisa sem grandes sobressaltos: “Mudei-me para o Mário como quem se mudasse para as termas, ansiando por sossego, por bem-estar.” (p. 92). Obviamente essa mudança não se deu sem escândalo, afinal Florbela ainda não se divorciara de António Guimarães. Pesam sobre ela as acusações de abandono do lar e de adultério. A família Espanca, João Maria Espanca e Apeles

para sermos mais precisos, também não aceita a atitude de Florbela, embora o pai tenha tido uma vida amorosa cheia de episódios que suscitariam escândalo.

O texto põe em cheque a aparente felicidade que Florbela (1926, apud CORREIA, H., 1991, p. 92-93), em carta dirigida a Apeles, dá a crer ter encontrado ao lado de Mário Lage: “[...] «podes finalmente estar sossegado [...]. Eu não sabia o que era tratarem-me bem, andava a pensar como seria e agora é que o sei. [...] o teu pesadelo está enfim sem fazer tolices, disposto a envelhecer tranquilo e a morrer em paz. »”. “– Uma linda enfiada de mentiras.” (p. 93), declara Guia. Se o “desamparo” empurrou a poetisa “para Mário Lage. O médico. A figura parental.” (p. 92), a vida ao lado deste, como observa Guia, aborrecia mortalmente a poetisa. (p. 93).

Florbela não consegue ater-se apenas ao papel de “rapariguinha deslumbrada, neta de sapateiro, filha de mulher exposta, que tinha obrigação de ser feliz, de apreciar essas pequenas coisas” (p. 94) que desfruta no seio da família de Mário Lage. Isso não lhe basta, “debaixo desta, é que estavam as outras, a ferver, a gritar, e com razão, meu Deus”, declara Bela, “porque afinal, eu tinha o meu talento, era Florbela Espanca, devia estar viajando e chegando a hotéis com colunas e chão em mármore cor-de-rosa!...” (p. 94). Desejo de grandeza, insaciabilidade e erotismo, traços constantemente apontados pela crítica atinente à vida e à obra da poetisa (a repetição faz-se cansativa, mas necessária), comparecem de modo evidente neste momento do texto. Bela acrescenta ainda: “Devia estar pisando veludo e corações, tocando, com a ponta do meu dedo enveludado, lábios de muitos homens que achariam, só nisso, o fim das suas vidas” (p. 94). Como a dar ênfase à imagem de mulher sensual, Bela declama o poema “Amar!” (p. 232): “Eu quero amar, amar perdidamente!/ Amar só por amar: aqui... além.../ Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente.../ Amar! Amar! E não amar ninguém!// [...]”.

A imagem feminina que emerge desse poema (conforme expusemos no capítulo anterior) é de um ser que expressa livremente sua insaciabilidade, liberto das convenções, das regras impostas pela sociedade e pela religião. Seu único compromisso é com o próprio prazer, o deleite de seduzir e de amar desprendidamente.

Encerrando o percurso pelo drama amoroso de Florbela, Guia, como a invocar os versos do poema “Amar!”, insinua a ideia de que Florbela vivera pequenas aventuras. Essa observação, no entanto, serve simplesmente de mote para novamente ressaltar a tendência de Florbela à teatralidade: “– O amor! Bela coisa para versos. Aí tem o sentido do amor.” (p. 94), afirma Bela com sarcasmo. A declaração retoma também a teoria de que nenhum amor no plano físico saciaria Florbela. Nesse sentido, Guia traz à baila o nome do professor italiano

Guido Battelli¹³⁹, a quem Florbela confia a edição de *Charneca em flor*. “Esse estava à altura das tuas exigências” (p. 94), declara Guia. É com Battelli que Florbela afirma conseguir desempenhar, “sem falhas”, o seu papel de “grande poetisa”: “Talvez porque ele fosse um velho professor e precisasse de inventar também uma jovem poetisa etérea e langorosa. Sabe o que foi? O corpo não nos atrapalhou, não se veio meter no meio de nós. Eu estava a separar-me do meu corpo nessa altura.” (p. 95).

Dá-se mais uma transformação no figurino e no estado de ânimo de Florbela. Ela despe o fato vermelho e veste novamente o negro. O cadafalso, que estivera sempre presente, ganha visibilidade novamente e a voz da morte volta a chamar. É chegado o momento em que se fecha o ciclo: “Bela nasceu – para morrer no mesmo dia”, oito de dezembro. Mas, segundo Bela, “o tempo da vida já terminara há muito. Terminou naquele dia em que Apeles morreu.” (p. 95).

Seguem-se algumas considerações sobre o suicídio de Florbela. Insinua-se sobre a conveniência de aceitar a tese de acidente. Refere-se o fato da certidão de óbito ser passada com base nas informações de um carpinteiro, o que causa estranheza uma vez que o esposo de Florbela é médico. Sugere-se a possibilidade de Mário Lage ser responsável pelo suicídio da poetisa: “Talvez venham depois a censurar o Mário por ter deixado os comprimidos ao meu alcance. É preciso explicar-lhes que foi ele o meu anjo, que ele me guiou a mão para que eu passasse, porque eu queria passar. Apeles estava já do outro lado [...]” (p. 97). Bela recita os versos do poema “À Morte” (p. 301): “Morte, minha Senhora Dona Morte,/ Tão bom que deve ser o teu abraço!/ Lânguido e doce como um doce laço/ E como uma raiz, sereno e forte.// [...]”.

O poema, em que o sujeito lírico invoca a “Morte” num profundo anseio de regresso ao útero materno¹⁴⁰, parece conter uma síntese da dramática existência de Florbela delineada ao longo do texto dramático, tendo como suporte as ideias de pesquisadores e críticos como Agustina Bessa-Luís. A biógrafa da poetisa e prefaciadora do livro de contos *As máscaras do destino*, assim resume a trajetória existencial de Florbela: “Ela envelhece prematuramente, torna-se num feto, imóvel frente ao líquido horizonte. Projecta-se totalmente no desejo inconsciente do regresso à matriz, e o grande acontecimento do eu está implícito nesse regresso.” (BESSA-LUÍS, 1982).

¹³⁹ Sobre a relação de Florbela com Guido Battelli, identificamos no texto de Hélia Correia uma influência da leitura da obra de Agustina Bessa-Luís (1997).

¹⁴⁰ Refletimos mais detalhadamente sobre essa ideia na análise desse soneto realizada no capítulo II deste trabalho.

No epílogo, Bela (adulta) retorna para a morte e entra em cena novamente a menina de oito anos de idade, ainda risonha e distraída, mas com uma “expressão um pouco carregada” (p. 99). Para Renata Junqueira (2008, p. 369-370), o reaparecimento da menina Bela “sugere a continuidade do ‘ciclo’ da existência mítica, lendária de uma mulher que, tendo-se suicidado no mesmo dia em que nascera (08 de Dezembro), terá conseguido fundir nascimento e morte”. A pesquisadora, ao referir-se à alternância Florbela-criança/Florbela-adulta/Florbela-criança, ressalta a ideia da morte relacionada mais a “renascimento” do que a aniquilamento. Desse modo, ela aponta a possibilidade de associar a figura de Florbela ao “mito do eterno retorno”, ao da Fênix ou ainda ao de Perséfone “(que de tempos em tempos regressa à Terra para diminuir o sofrimento da mãe Deméter)”. (JUNQUEIRA, 2008, p. 270).

Hélia Correia coloca-nos, portanto, diante do “estatuto mítico” (JUNQUEIRA, 2008, p. 369) que se apodera tanto da vida quanto da escrita de Florbela. Seja no discurso da protagonista seja por meio da personagem Guia, deparamo-nos, por exemplo, com Palas Atena (filha de Zeus), Diana (“a virgem caçadora”¹⁴¹), com o mito do “Duplo” (desdobrando-se nos mitos de Narciso e do Andrógino) e, distanciando-se “do panteão grego dilecto, Hélia Correia evoca, pela voz de Florbela, [...] Lilith, primeira mulher de Adão” (CRUZ, 2008, p. 95). No entanto, assumindo uma postura crítica (e até mesmo irônica), pretensamente distante e objetiva, a autora esforça-se por apresentar uma Florbela “humana, sem o invólucro de deusa”, embora dotada da “singularidade de uma mulher única da literatura e também na sociedade portuguesa” (LEITE, 2014, p. 74). Na visão de Maria Cristina Teixeira da Cruz (2008, p. 83, grifo da autora), “embora não negligencie o fardo mítico subjacente à figura da poetisa, que convertem Florbela numa autora de culto, Hélia Correia recusa essa rendição fácil ao imaginário unilinear do mito. Em Hélia Correia, Florbela é, portanto, *contramito*”. Concluimos, pois, que a dramaturga desestrutura o “estatuto mítico” de Florbela, ao tempo em que, num contínuo jogo de ambiguidade, constrói e desconstrói, uma a uma, as imagens tradicionalmente atribuídas à poetisa.

Ao constituir-se enquanto metáfora da leitura da produção poética de Florbela, revelando inclusive os fatores externos ao contexto literário que interferem no julgamento de tal produção, o texto de Hélia Correia apresenta-nos a relação entre o “horizonte de expectativas da obra” e o “horizonte de expectativas do leitor”. O drama, de certa forma, reconstitui a trajetória histórica da obra de Florbela, destacando as detratações que emanam da crítica moralista (José Augusto Alegria), a atenção dispensada por estudos que consideram as

¹⁴¹ A expressão é utilizada por Natália Correia (1989, p. 14) para intitular um dos tópicos do “Prefácio” ao *Diário do último ano* de Florbela.

características estéticas dos textos florbelianos (José Régio, Jorge de Sena, Agustina Bessa-Luís e Natália Correia) e até mesmo o interesse do leitor comum, representado, a princípio, pelo público a que se dirigem as personagens da peça. O texto de Hélia Correia indica-nos que ainda subsiste uma “distância estética” entre o horizonte da obra e o horizonte do leitor, que a poética de Florbela permanece suscitando questionamentos, inquietações, admiração ou até mesmo desprezo, mas não mais indiferença. Lembremos que, do ponto de vista da Estética da Recepção, a “distância estética” determina o caráter artístico de uma obra literária, seu valor estético.

4.3 A teatralidade em Florbela Espanca

No ensaio “As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa”, Armando Rosa (1997, p. 240, grifo nosso) analisa a teatralidade florbeliana, ressaltando que ao se tomar “Florbela como personagem dramática, o caso encontra-se excessiva e *perigosamente* facilitado para o dramaturgo que o tente. Isto porque o síndrome teatral encontra-se mesmo *à flor dos escritos e da personalidade de Bela*”. Segundo o autor, no caso de Florbela, o teatro configura-se “como *metáfora da condição humana*, e da sua *existência pessoal* em particular, prevalece como boia sinalizadora em toda a extensão da sua obra”.

De fato, a estreita ligação entre a vida e a obra de Florbela configura-se como um núcleo de onde irradia uma enorme força de atração a que raramente escapam os textos de temática florbeliana. O grande perigo com relação a Florbela é, pois, o “de ficarmos presos no labirinto biográfico do seu caso pessoal” (ROSA, 1997, p. 239). No tocante aos textos dramáticos, em particular, a situação é ainda mais desafiadora, uma vez que “grandes equívocos espreitam a audácia de pôr Florbela em palco, derivados da indecisão em selecionar entre o exotismo biográfico, o brilho magnético dos seus versos, e o embaraço na materialização da sua complexidade humana”. (ROSA, 1997, p. 243).

No caso de Hélia Correia, julgamos que a autora dá-se conta de tal risco, explorando-o conscientemente, de modo a apresentar a complexa personalidade de Florbela como mulher e como escritora. O retrato da poetisa revela um ser mergulhado numa dramática busca de identidade, em que o sujeito assume teatralmente as mais diversas máscaras, num processo que conduz a uma espécie de esterilidade, a um vazio de identidade.

O texto de Hélia Correia, marcado, como aponta Isabel Cristina Rodrigues (2007, p. 60-61), por um “explícito dualismo de planos” (cuja estrutura oscila “continuamente entre a Florbela morta e a Florbela viva, a Florbela criança e a Florbela adulta” ou ainda “entre um

estado e outro, entre uma personagem e outra interagindo nesse espaço vazio que é a irreversível morada de Florbela”), apresenta-nos a figura da poetisa como uma atriz de seu próprio drama. Ambiguamente, o público depara-se com uma Florbela atriz a representar uma Florbela de existência empírica que parece estar sempre a encenar, que faz de sua obra e de sua vida um eterno palco em que expressa sua teatralidade. A Florbela que emerge do texto de Hélia Correia é, na definição de Renata Junqueira (2008, p. 367-368), “uma esteticista” que “se compraz em fazer da vida um palco, teatralizando tudo, [...] como se fosse, afinal, intérprete incansável da sua obra literária”. Bela declara, por exemplo: “Eu tive os meus teatros, mas sozinha, cá dentro da cabeça. Sem querer, acredita? Acontecia. Personagens atrás de personagens”. (p. 69).

Ao inventar a si própria, assumindo a teatralidade, Florbela percorre um caminho literário marcado pelo que Maria Lúcia Dal Farra (2007b, p. 42) define como uma “faculdade de divisão interna simultânea que, de propósito, ilumina e justifica a imagem que Florbela construiu para si mesma no transcorrer da sua poética”. Façamos, pois, uma tentativa de percorrer o caminho literário de Florbela nesse “desdobramento de identidades muitas vezes conflitantes” (DAL FARRA, 2007b, p. 49). Realizemos também uma análise do retrato de Florbela construído por Hélia Correia, o qual revela um ser extremamente paradoxal, capaz de encenar diversos papéis, mas que permanece impossibilitado de encontrar sua própria identidade.

4.3.1 As múltiplas faces do sujeito feminino na obra de Florbela

Os poemas de Florbela apresentam-nos uma profusão de faces assumidas pelo sujeito feminino que se revela, afinal, incapaz de possuir uma única e definitiva identidade, antes “desdobrando-se e dispersando-se em múltiplas personagens, em multifacetadas almas que riem «dentro da minha», não sendo difícil reconhecer nessa pluralidade de almas as suas próprias máscaras”. (CRUZ, 2008, p. 28).

Não obstante já tenhamos dedicado alguma atenção às diversas identidades que o sujeito lírico florbeliano assume ao longo dos poemas, tentamos enriquecer a discussão construindo um paralelo com o texto de Hélia Correia, cuja protagonista (Bela) apresenta “um perfil singularmente espetacular, multifacetado, perfil de verdadeira *‘personagem de ficção’*”. (JUNQUEIRA, 2008, p. 362).

Adotamos uma espécie de roteiro construído no ato único do drama *Florbela*. Neste, conforme já expomos anteriormente, a poetisa é apresentada em três momentos com figurinos

diferentes (preto, amarelo e vermelho) que, de certa forma, refletem seu estado de espírito. Em cada um desses momentos, identificamos várias imagens de Florbela, muitas vezes completamente paradoxais, refletindo a crise de identidade do sujeito florbeliano, bem como sua tendência à encenação, ao fingimento, à teatralidade. Passemos a uma breve análise das principais máscaras assumidas por Florbela na ficção construída por Hélia Correia e busquemos uma correlação com os diversos perfis que se apresentam nos escritos da poetisa.

No início do ato único, Bela encontra-se de preto e está consciente de que protagoniza a encenação de seu próprio drama. Cogita se irá agradar ao público, se gostarão dela. Mais do que um sinal de fragilidade, tal atitude denuncia sua acentuada vaidade, o desejo de fazer-se ímpar. Sua necessidade de ser amada, a que Guia refere-se constantemente (“Isso estaria bem assim se não quisesse tanto que te amassem.” (p. 68)), aparentemente contrasta com sua indiferença em relação aos outros: “Nunca reparei muito nas pessoas. Eram desinteressantes. E aí está: isso bastava para me magoar.” (p. 68). Seu narcisismo não lhe permite dirigir o olhar ao outro senão para vislumbrar o próprio reflexo. E na impossibilidade de tal feito, sobrevém a mágoa e a consequente renúncia ao mundo comum, à realidade cotidiana. Bela assume então a máscara da “castelã exilada na sua torre [...] Vendo passar o desprezível mundo” (p. 68), como a descreve Guia; “uma mulher angustiada, a exilada, delicadamente, numa torre de versos e marfim” (p. 72), conforme a definição da própria protagonista. A imagem que nos fica retrata um amálgama de orgulho, superioridade e indiferença e de mágoa, fragilidade e sensibilidade.

Notamos que Hélia Correia, nesse momento do texto, dialoga especialmente com a primeira obra publicada por Florbela: o *Livro de mágoas*. São os versos de “Castelã da Tristeza”, “Torre de névoa” e “A minha Dor”, dentre outros, que nos vêm à mente diante da descrição que as duas personagens apresentam da poetisa. Em “Castelã da Tristeza” (p. 134), um misto de altivez, vaidade e mesmo desejo atravessam o poema: “Altiva e couraçada de desdém,/ Vivo sozinha no meu castelo: a Dor!/ Passa por ele a luz de todo o amor.../ E nunca em meu castelo entrou alguém!”. Nos versos de “Torre de névoa” (p. 137), deparamo-nos com a figura de um ser incomum (uma poetisa), que não encontra lugar no mundo real, recolhida numa “Torre” “de fumo, névoas e luar”, habitada por “ilusões”, a falar com os “poetas mortos”: “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.” Em “A minha Dor” (p. 138), o exílio não é necessariamente representado pela imagem da torre, mas do convento: “A minha Dor é um convento ideal/ Cheio de claustros, sombras, arcarias,”. Embora possamos associar o perfil do eu lírico à figura da monja, o poema não revela religiosidade, fé e

abnegação. Mas, gradativamente, tristeza, revolta e solidão: “Nesse triste convento aonde eu moro,/ Noites e dias rezo e grito e choro!/ E ninguém ouve... ninguém vê... ninguém...”

O segundo momento inicia-se após a provocação da Guia para que Bela fale de seu nascimento, conte sua história desde a origem. Regressando ao Alentejo, a protagonista veste-se de amarelo-forte, amarelo-oiro. O sentimento de grandeza apodera-se de Bela. Enquanto a Guia refere-se com menosprezo à origem ilegítima da poetisa, ressaltando sua condição de “filha da criada, neta de sapateiro”, apontando-lhe “a ridícula pose de atriz de melodrama” nas fotografias e insistindo em defini-la como “pequeno-burguesa engalanada” (p. 77); Bela imagina-se princesa, deusa; defende seu *status* de grande poetisa e afirma com orgulho a condição ímpar do nome Espanca.

F. – [...] Tudo o que não é Espanca está a mais. Mesmo esses pormenores de conveniência, a legitimação, o perdão do adultério. Nós éramos divinos, tomávamos aquilo que queríamos tomar. Como os senhores de outrora. Sem moral. A moral é o curto horizonte dos mediocres. [...]. O nome Espanca, por exemplo, não mo deram. Fui baptizada com o nome de Flor Bela Lobo, filha natural de Antónia da Conceição Lobo e de pai incógnito. Pois, mal eu aprendi a escrever, logo mudei para Florbela d’Alma da Conceição Espanca. Eu escolhi o meu nome e defendi-o. [...]. (p. 76).

Indiferente às convenções e a tudo que limita “o espaço para a alma” (p. 76), Bela afirma não esquecer suas “outras vidas” (p. 76). Desfilam então algumas das faces que também marcam sua poesia:

Eu fiquei sempre debruçada na janela, ouvindo as minhas vozes, conhecendo a suprema volúpia das palavras. Era o centro do mundo, um mundo transparente onde com nitidez se viam as linhagens até ao começo dos séculos. Alguém cantava, a *moira*, a *esfinge*, a *monja*. E eu, quando deveria esquecer-me, não esqueci. (p. 77, grifo nosso).

São imagens que refletem sempre um ser de exceção. A *moira* comparece nos versos do poema “À Morte” (p. 301), de *Reliquiae*. É a “filha do rei”, vítima de um encantamento do qual somente a Morte pode libertá-la: “Vim da Moirama, sou filha do rei,/ Má fada me encantou e aqui fiquei/ À tua espera... quebra-me o encanto!”. A *esfinge*, que intitula um soneto do *Livro de “Sóror Saudade”* (“Esfinge”, p. 185), representa uma metáfora da figura feminina associada à natureza, mais especificamente à charneca (“Sou filha da charneca erma e selvagem:”), dotada de uma profunda sensualidade: “E ansiosa desejo – ó vã miragem –/ Que tu e eu, em beijos e carinhos,/ Eu a Charneca e tu o Sol, sozinhos,/ Fôssemos um pedaço de paisagem!”.

No elenco de identidades femininas ficcionalmente assumidas por Florbela, a imagem da *monja* (da Sóror) adquire relevo especial. Discretamente presente em *Trocando olhares*

(que conclui em 1917¹⁴²), atravessando de forma explícita o *Livro de mágoas* (1919), a figura da monja faz-se constante na obra de 1923, o *Livro de “Sóror Saudade”*. Em *Charneca em flor* (1931), embora compareçam identidades que assumem plenamente o desejo feminino, a imagem da *sóror* mantém-se presente em alguns poemas, dialogando com as novas personagens que se apresentam no palco florbeliano.

Limitemos nosso olhar ao livro de 1923, que ostenta em seu título e no soneto de abertura a nomeação que Américo Durão confere à poetisa:

“Sóror Saudade”

Irmã, Sóror Saudade me chamaste...
E na minh'alma o nome iluminou-se.
Como um vitral ao sol, como se fosse
A luz do próprio sonho que sonhaste.

Numa tarde de outono o murmuraste;
Toda a mágoa do outono ele me trouxe;
Jamais me hão de chamar outro mais doce:
Com ele bem mais triste me tornaste...

E baixinho, na alma da minh'alma,
Como bênção de sol que afaga e acalma,
Nas horas más de febre e de ansiedade,

Como se fossem pétalas caindo,
Digo as palavras desse nome lindo
Que tu me deste: “Irmã, Sóror Saudade”... (p. 167).

A imagem da Sóror que comparece nesse poema é ligada à dor e à solidão. O desejo é contido, silenciado. Ao assumir a identidade da Sóror Saudade, no entanto, o sujeito lírico florbeliano fá-lo como quem veste uma máscara, numa espécie de atitude de “outramento”; uma vez que, ao revelar-se como a persona mística, a monja, Florbela põe em evidência a “simulação de um eu que se despe de si para se revestir com cores identitárias do que não é” (SANTOS, 2012, p. 39). Essa identidade é-lhe conferida pelo outro, enquanto seu “eu” permanece uma incógnita, um ser que se desdobra em diversas personagens, capaz de, paradoxalmente, assumir-se como “chama e neve branca e misteriosa” (“Horas rubras”, p. 196). Nas palavras de António Cândido Franco (2012, p. 55), o “que no poema de Durão era um simples sobrenome para a mesma pessoa, a poetisa de *Livro de Mágoas*, passa a ser no de Florbela uma personalidade distinta, verossímil, com estatuto poético, quer dizer, uma personagem de ficção”.

Como a buscar dar ênfase a sua capacidade de assumir diversas máscaras, Bela enuncia os versos do soneto “Lembrança” (p. 223, grifo da autora). A convocação do poema

¹⁴² Embora concluído em 1917, *Trocando olhares* é publicado apenas em 1985.

para endossar afirmações relativas à personalidade de Bela parece tentar romper a tênue linha que separa a vida e a obra da poetisa:

Lembrança

Fui Essa que nas ruas esmolou
E fui a que habitou Paços Reais;
No mármore de curvas ogivais
Fui Essa que as mãos pálidas poisou...

Tanto poeta em versos me cantou!
Fiei o linho à porta dos casais...
Fui descobrir a Índia e nunca mais
Voltei! Fui essa nau que não voltou...

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

Tudo em cinzentas brumas se dilui...
Ah, quem me dera ser *Essas* que eu fui,
As que me lembro de ter sido... dantes!...

Numa enumeração sucessiva de imagens, o sujeito lírico apresenta algumas das faces que assume: a mendiga, a princesa, a musa, a sereia etc. Mas nenhuma delas afirma-se definitivamente. “A multiplicação de nomes e descrições dá então conta de uma *ausência de estabilidade* na representação do sujeito, cujos contornos são, por definição, variáveis e fluidos, seguindo as variações dos nomes e das descrições que lhe são apostos” (Buescu, 1997, p. 103, grifo da autora). A grandeza das múltiplas personalidades do passado reduz-se ao nada (“Tudo em cinzentas brumas se dilui...”) e mais uma vez o sujeito lírico experimenta a vertigem da queda, restando a confissão: “Ah, quem me dera ser *Essas* que eu fui,/ *As* que me lembro de ter sido... dantes!...”

Em sua tese intitulada *O místico e o erótico na poesia de Florbela Espanca*, Marly Catarina Soares (2008, p. 69) apresenta-nos uma interessante análise desse soneto. Segundo a pesquisadora:

Dois planos se revelam no poema: o plano do passado e o do presente. As duas primeiras estrofes resgatam o passado histórico de Portugal. O eu lírico incorpora o povo português do mendigo à realeza, coloca-se como a própria nação que foi musa de poetas de todos os tempos – “tanto poeta em versos me cantou”. Incorpora, ainda, os navegadores, a própria navegação (nau), a sereia. É interessante ressaltar que todos estes elementos são femininos.

Florbela apodera-se da história coletiva (as viagens marítimas portuguesas) para referir sua história individual: a glória do passado (suas “outras vidas”), a amargura do presente e (implicitamente) a incerteza do futuro. As “outras vidas” que ela não esqueceu espelham as diversas e, por vezes, contrastantes máscaras que o eu lírico assume.

Conforme Renata Junqueira (2008, p. 376), “este ‘contraste’ – que se dá entre a mesquinhez da vida real e o fulgor da vida sonhada na adolescência, no interior da redoma de cristal dos Espanca –” é exatamente “o que o texto dramático de Hélia Correia explora para ‘reconstruir’ Florbela Espanca como personagem de teatro”. Desse modo, a dramaturga põe-nos diante:

[...] de um espelhamento da própria ficção de Florbela, em cujos escritos (poemas, contos, diário e cartas) também há, sistematicamente, um confronto entre o sonho e a realidade, entre a verdade e a ficção, num processo que tende a supervalorizar os elementos factícios – as ‘máscaras’ – de um mundo mítico, cheio de sonhos, de fantasias, de fingimento.

Apesar das investidas da Guia no sentido de menosprezar a importância da poetisa, Bela insiste em seu caráter de exceção, em parte resultante de sua atitude insurrecta em relação às convenções sociais que amordaçam as mulheres de seu tempo:

F. – [...] Olhe que eu fui diferente. Dei nas vistas, não tive o meu salão e bem queria ter tido, mas, apesar de tudo, era famosa. Basta pensar nas amizades falsas que eu despertei no círculo das mulheres literárias para entender quanto as ameacei. Causei escândalo, sim, fumando os meus cigarros, com os meus casamentos e as minhas paixões¹⁴³. Basta pensar nas outras poetisas que não sofreram um estremecimento, que faziam pacatas, a criação dos filhos e as listas de convites para o jantar. [...]. (p. 78).

Mas sua excepcionalidade dá-se especialmente em razão de sua poesia, onde ela extravasa uma extraordinária imaginação, dá asas à fantasia, recuperando “o encanto de outras vidas”: “Eu tinha a poesia, eu podia lembrar com toda a claridade a música, o encanto de outras vidas. E já não era igual às outras.” (p. 78). A ação da poetisa no universo real e no universo ficcional atrai, pois, a censura da sociedade: “O que em mim vos parece ridículo, abundante, é que não pus de lado as minhas fantasias. Encenei, trouxe ao palco as minhas personagens. E não perdoam que uma poetisa ensaiasse e fixasse, mesmo, em fotografia, a maneira como olham as mulheres fatais.” (p. 78).

Bela invoca suas origens para ressaltar seu caráter singular: Vila Viçosa (“Boa terra para a gente se imaginar princesa” (p. 79)) e Évora (“Boa terra para a gente se reconhecer deusa” (p. 79)). Ao que Guia indica o estudo de uma grande poetisa (Natália Correia)¹⁴⁴ que define Florbela como “Diana, a caçadora, a castradora de virilidades” (p. 79). Implicitamente,

¹⁴³ É provável que Hélia Correia refira-se a Amélia Vilar que, na conferência intitulada *O Drama de Florbela Espanca*, ocupa-se quase exclusivamente em ressaltar a falta de beleza de Florbela, seu excessivo uso do cigarro e seu comportamento não convencional com relação à conduta amorosa. Agustina Bessa-Luís (1997, p. 145) acusa a grosseria de Amélia Vilar, atribuindo tal comportamento a “um despeito muito directo”. A biógrafa prossegue sua crítica nestes termos: “[...] Amélia Vilar faz a figura duma criança convidada para uma festa numa casa onde se sente estranha. Aquela mulher pálida, em cujos olhos há a fina malícia dos loucos, talvez lhe cause medo. Pressente a caçadora de almas, uma espécie de quarta Erínea com poderes sobre a posteridade. O recurso que tem é zangar-se e chamar-lhe feia.”

¹⁴⁴ O estudo em questão compõe o “Prefácio” do *Diário do último ano*.

Bela refere-se exatamente à deusa Diana, em cujo templo localizado na cidade de Évora, “os jovens faziam recitais” (p. 79).

Évora

Ao amigo vindo da luminosa Itália,
a minha cidade, como eu soturna e triste...

Évora! Ruas ermas sob os céus
Cor de violetas roxas... Ruas frades
Pedindo em triste penitência a Deus
Que nos perdoe as míseras vaidades!

Tenho corrido em vão tantas cidades!
E só aqui recordo os beijos teus,
E só aqui eu sinto que são meus
Os sonhos que sonhei noutras idades!

Évora!... O teu olhar... o teu perfil...
Tua boca sinuosa, um mês de Abril,
Que o coração no peito me alvoroça!

...Em cada viela o vulto dum fantasma...
E a minha alma soturna escuta e pasma...
E sente-se passar *menina-e-moça*... (p. 269)

Desde a dedicatória, o eu lírico já insinua sua íntima ligação com a cidade de Évora a ponto de esta se constituir como seu reflexo. Os olhos e a boca, elementos constantemente presentes na descrição do sujeito poético florbeliano, são destacados na composição do perfil de Évora. A cidade adquire, assim, um carácter de *persona*, “no sentido mesmo de representação e teatralização. Trata-se de uma representação imaginária que procura dar conta daquilo que o sujeito é por dentro.” (SANTOS, 2006, p. 93).

Numa análise perspicaz sobre o poema, Derivaldo dos Santos (2006, p. 93) salienta que Évora, “a cidade-corpo”, configura-se não só como “uma localização no espaço geográfico português que se projeta na imagem de país-saudade”, ela “torna-se pela imaginação criadora uma montagem em fotografia, pontuada sob o signo do sonho, do desejo e da marca erótica.” É especialmente a face erótica não só de Évora, mas especialmente da poetisa, que o texto de Hélia Correia pontua ao inserir o poema num contexto em que Bela descreve-se como um ser de orgulho e Guia faz referência ao estudo de Natália Correia (1989, p. 9) que nomeia Florbela como “diva do simbolizante feminino”:

A infantazinha chegada da quietação de Vila Viçosa solta seus belezos de jovem feiticeira em Évora. Exercita-os no meio estudantil, cobrando galanteios e serenatas por suas factícias poses de sedutora. Remira-os na magia do luar que ilumina o Templo de Diana. Florbela reconhece o lugar sagrado onde os desejos carnaais eram degolados em honra da castidade da personagem mítica que desempenha. (CORREIA, N., 1989, p. 20-21).

O discurso da Guia normalmente se opõe ao de Bela. Ela esforça-se para desconstruir o caráter de excepcionalidade da poetisa, arrastando-a para o lugar comum e, aparentemente, negando seu estatuto mítico. Trata-se de um discurso cheio de nuances: por vezes direto, agressivo, impiedoso; em outros momentos, marcado por uma sutil ambiguidade que nos permite identificar o elogio, a admiração pela poetisa. Estes são momentos muito breves, aos quais logo se segue a acrimônia natural da Guia.

A tua grande angústia, Florbela, derivou de queres fazer de conta, veio da tua fraqueza. Tentaste ser igual, percorrer o caminho que as normas apontavam para uma mulher. Sabendo que eras outra, que conhecias dons, memórias e afectos, pelos quais te ligavas a lugares perdidos, a épocas divinas, à autocriadora matéria dos Espanca. Não tiveste a coragem de seres só, de enfrentar e afrontar a ira, o julgamento. (p. 82).

Hélia Correia por certo se dá conta da demasiada complexidade que cerca “o caso de Florbela”. O texto apresenta-nos imagens múltiplas e, em determinados momentos, contraditórias. Mesmo o discurso da Guia, pretensamente destituído da subjetividade que habita as reflexões da protagonista, termina oscilando na construção do perfil da poetisa e conduzindo ao reconhecimento da singularidade de Florbela. Guia delineia o complexo perfil de Bela, cuja face de mulher orgulhosa adquire traços da insurrecta Lilith, um ser de orgulho que se torna “a perfeita heroína literária” (p. 84):

Esta mulher quis tudo e isso é que a perdeu. Dispôs-se a merecer a benevolência do mundo mas levou na mudança a sua diferença, a arrogância, o narcisismo, e o seu *talento*. Foi viver com os outros *mas não se resignou*. No meio de tudo isto não se salvou ninguém. Ela abriu um pequeno inferno em cada vida. Dirá, talvez que não sabia ocultar a luz que transportava. [...] Vê-la-emos ardendo sozinha no seu fogo, espalhando cinza e gelo à sua volta. (p. 84, grifo nosso).

Conforme temos observado, no universo do texto é dada ênfase ao caráter teatral de Florbela, não só na criação de sua obra literária, mas também em sua atuação como sujeito empírico. “[...] Bela cria e desfaz as suas personagens, teme fortalecer alguma em demasia e ficar presa nela para sempre.” (p. 84) – com essa afirmação Guia encerra o segundo momento do ato único.

No início da terceira parte do ato, Bela retoma a imagem de Lilith: “Mas, como boa Espanca, não há nela humildade, não vestiu o burel” (p. 85). Numa referência a seus amores, ela afirma: “E os factos de Florbela sucedem-se por ordem, são a história da alma expulsa do Paraíso e que busca na Terra as possíveis moradas.” (p. 85). Como Lilith, Bela manifesta uma revolta em relação à submissão da mulher ao homem, inclusive na relação sexual. Ao menos é o que o texto de Hélia Correia aponta ao empregar um trecho da carta de Florbela (datada de primeiro de julho de 1916) à amiga Júlia Alves, subdiretora da revista *Modas e Bordados*:

Acho o casamento uma coisa revoltante! E isto por uma única razão mas que para mim é tudo, para mim e para aquelas mulheres que não são apenas fêmeas [...]. Essa razão é a posse, essa suprema e grande lei da Natureza que, no entanto, revolta tudo quanto eu tenho de delicado e bom no íntimo da minha alma. (p. 86).¹⁴⁵

Embora não vejamos aí a face erótica e dominadora normalmente associada à figura de Lilith e muitas vezes manifesta nos poemas de Florbela, podemos reconhecer a atitude de um ser feminino insurrecto, que transgride os interditos impostos pela convenção do casamento. A poetisa casa-se três vezes (“Bela precisa de viver uma paixão” (p. 87)), mas em nenhuma delas deixa-se dominar: “Como as mulheres do pai, os homens de Florbela desempenham os seus papéis, esgotam-se e saem” (p. 86), declara a protagonista.

Curiosamente, Bela surge (vestida de vermelho) falando em terceira pessoa. Refere-se a si mesma como se fosse outra, como se houvesse uma distância que lhe permitisse observar e agir simplesmente como um narrador (um narrador onisciente, cumpre-nos destacar). Sua fala confunde-se com a da Guia. Estaria ela a encenar mais este papel? A Guia seria na verdade um desdobramento de Florbela, seu *alter ego*, como indica Renata Junqueira (2008, p. 268)?

Esse momento do texto retrata especialmente a trajetória amorosa de Florbela: o fracasso de seus casamentos, o desamparo, a autocompaixão, o narcisismo, a volúpia, o orgulho, a insaciabilidade, etc. Consequentemente, Bela desdobra-se em vários papéis, todos perfeitamente encenados: a mulher sensual e insaciável; a mulher frágil e resignada; a mulher orgulhosa; a grande poetisa.

Segundo Guia, em Florbela habita “a mulher sensual que se dirige a um destinatário todo ele imaginado, que, por inexistente, não pode ameaçá-la com a realidade frustrante do seu sexo”, mas há também “a quase inválida, a doente incapaz de reagir ao mundo, que só quer regressar à dependência da criança de mama ou, mais atrás ainda, à desejável passividade da morte” (p. 90). A primeira “quer dar-se a ver, publica os seus sonetos e tem do seu valor uma noção que não precisa de acrescentos.” (p. 90). A segunda, incapaz de aceitar a dureza do mundo, abandona-se na cama, recusando-se a comer e entregando-se ao torpor do Veronal. É, aliás, um médico que Florbela escolhe para terceiro marido, um “Príncipe Encantado” bastante conveniente. Duas, na verdade várias Florbelas numa só. Diante de tais reflexões, Bela declama o poema “Volúpia” (p. 238).

Volúpia

¹⁴⁵ Natália Correia (1989, p. 15) emprega o mesmo trecho da carta numa referência aos casamentos de Florbela (“a repugnância que o corpo essencial de sua castidade sente perante a posse”) e à relação desta com o mito de Diana, “a virgem caçadora”.

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te o meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...
A nuvem que arrastou o vento norte...
– Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
Meus beijos de volúpia e de maldade!

Trago dalias vermelhas no regaço...
São os dedos do sol quando te abraço,
Cravados no teu peito como lanças!

E do meu corpo os leves arabescos
Vão te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças...

Notemos que, nesse poema, se há um ser feminino cujo corpo é “prometido à morte”, tal ser abandona a frieza e a inércia, assumindo um erotismo ativo, intenso, pulsante... vivo. E é ostentando a face de um sujeito feminino de sensualidade vibrante e até mesmo diabólica que o eu lírico passa a envolver o amante em sua teia de encantamento. É, portanto, a figura de Lilith, a mulher sensual e insurrecta, que se sobressai nos versos de “Volúpia”.

Diante da nítida presença da máscara erótica de Florbela, Guia convoca novamente José Augusto Alegria (1955, p. 125 apud CORREIA, H., 1991, p. 90), um dos maiores detratores da poetisa: “Não admira que dissesse este Alegria: «Florbela Espanca é sincera, mas a sua sinceridade tresanda a bordel»”.

A sinceridade que o crítico identifica nos versos de Florbela suscita algumas reflexões. A primeira remete-nos ao pensamento do autor: em consonância com a linha teórica que fundamenta toda a argumentação de José Augusto Alegria (como já tivemos oportunidade de demonstrar), os poemas da escritora são lidos como uma espécie de confissão, a expressão fiel dos sentimentos da mulher de existência real. A segunda aponta para uma (possível) resposta de Florbela: “– Sincera? Oh, não! Podem fazer-se versos só com sinceridade?” (p. 90). Tal resposta, expõe a teatralidade da poetisa, sua capacidade de assumir as mais diversas máscaras:

Eu nunca percebi exatamente de quem falava. Eu era uma morada. Passavam por mim gentes, sentimentos. Mesmo na vida real não me entendi. Fiz de mulher casada, de mulher fatal, de mulher superior, de mulher resignada, mas fui muito sofrível em qualquer dos papéis. Acho que não me concentrei o suficiente. (p. 90).

É evidente o esforço da representação, o uso do artifício, a atuação em diversos papéis, enfim, a tendência à teatralidade. O texto de Hélia Correia enfatiza bastante esse aspecto de

Florbela. Por meio da personagem Guia, mais uma vez somos alertados para a autoficcionalização nos textos florbelianos: “– Que exagero. Talvez, na vida, sim. Mas nos sonetos, Bela, conseguiste. Olha este, *obviamente uma mentira*, como é bonito.” (p. 90, grifo nosso). A personagem refere-se ao poema “Rústica” (p. 211), presente em *Charneca em flor*, e, em seguida, aos versos de “Alentejano” (p. 172), que compõe o *Livro de “Sóror Saudade”*.

Rústica

Ser a moça mais linda do povoado.
Pisar, sempre contente, o mesmo trilho,
Ver descer sobre o ninho aconchegado
A bênção do Senhor em cada filho.

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

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

Deus, dai-me esta calma, esta pobreza!
Dou por elas meu trono de Princesa,
E todos os meus Reinos de Ansiedade.

O poema expressa o desejo de uma vida simples, pura e confortada pela fé. Características que, em leituras como a de Feliciano Ramos (1943, p. 134), são associadas à condição de mulher:

Do seu ideal de felicidade tinha de fazer parte, como é natural numa mulher, o ser bonita; desejaria muito normalmente ainda, ser mãe. Além da mulher, fala ainda, neste mesmo soneto, da vontade de possuir crenças religiosas firmes, sentindo assim a Fé como um agente de felicidade e conforto moral. No resto, simplicidade no vestir e no viver, e um coração puro e limpo.

É interessante que Hélia Correia convoque esse poema pouco depois de apresentar os versos de “Volúpia”. Temos, desse modo, uma dimensão do fingimento poético de Florbela.

Em “Alentejano” (p. 172), o espaço é novamente o campo e o sujeito feminino assemelha-se à camponesa, mas a atmosfera é visivelmente mais erótica. Os versos sensualizam a Natureza: o calor do sol é metaforicamente associado ao beijo (“Deu agora meio-dia; o sol é quente/ Beijando a urze triste dos outeiros./ [...]”); a beleza e sedução femininas revelam-se no esplendor da vegetação (“Cantam as raparigas brandamente./ Brilham os olhos negros, feiticeiros./ E há perfis delicados e trigueiros/ Entre as altas espigas d'ouro ardente.”); por fim, o processo culmina com a personificação da terra como sujeito feminino a seduzir e prender o amado (“A terra prende aos dedos sensuais/ A cabeleira loira

dos trigais/ Sob a bênção dulcíssima dos céus.”). Trata-se de uma “sensualidade apresentada como natural, em estado de graça” (ALONSO; SILVA, 2012, p. 147), situada num nível acima do corporal e acima da paixão, uma espécie de erotismo sagrado.

Ao final do ato, Bela surge novamente vestida de negro, figurino apropriado para seu regresso à morte. Ela encaminha-se para o cadafalso – que estivera presente no fundo do palco ao longo de toda a peça – invoca: “Morte, minha Senhora Dona Morte” (p. 97) e funde-se com a Florbela morta, desaparecendo de cena. O círculo está concluído, como observa Guia: “O que neste momento nos interessa é ver-te concluir o círculo perfeito que foi a tua vida. Ver como te diriges de novo para o início, para o dia em que nasceste.” (p. 96).

Como a ilustrar o fechamento do círculo da existência de Florbela, Hélia Correia funde o nascimento e a morte da poetisa numa construção figurada que associa o sêmen paterno à chuva que cai no dia do enterro da poetisa e que impede que um de seus últimos desejos, o de serem colocadas braçadas de flores sobre seu caixão, faça-se rigorosamente atendido: “Ver a chuva que escorre por sobre o teu caixão como o sêmen paterno [...]” (p. 96-97). Há ainda uma última referência à multiplicidade de máscaras assumidas pela poetisa, resultantes “da toada das vozes” que lhe ditaram “os versos e foram, toda a vida, a asa e a prisão, o vinho e o veneno que sempre mantiveram” a consciência de Bela “um tanto atordoada” (p. 96-97).

Se à primeira vista, alguns poemas e trechos das cartas de Florbela são invocados no drama para reforçar o registro dos dados biográficos, um olhar mais atento pode observar que a articulação entre a vida e os textos suscita dúvidas, “coloca em xeque” a possibilidade de tomar tais registros como um reflexo fiel da identidade de um sujeito empírico que se compraz na contemplação da própria imagem, indicando-nos, na verdade, a forte presença do artifício, da ficcionalidade.

4.4 Teatralidade e narcisismo: traços de uma angustiante busca de identidade da personagem Bela

Hélia Correia manipula habilmente a biografia de Florbela de modo a reconstituir a trajetória existencial da poetisa, apresentando-nos uma figura fiel, em muitos aspectos, à imagem construída pelos textos que compõem especialmente a recepção crítica de sua obra nas primeiras décadas que sucedem a publicação desta. Porém, ambigualmente, tal figura não só se afirma como a ficção que de fato é, visto tratar-se de uma personagem de texto literário; mas, sobretudo, desvela a teatralidade inerente ao sujeito empírico em seu papel de escritora.

Sobre o procedimento de Hélia Correia, Renata Junqueira (2006, p. 362, grifo nosso) ressalta que:

[...] a personalidade de Florbela contemplada no decorrer de sua trajetória biográfica – é sistematicamente desconstruída ou desbaratada para dar lugar a uma outra coisa que já não é, evidentemente, a realidade, mas sim uma determinada representação “literária” da realidade”: é uma *Florbela mítica* que o texto dramático de Hélia Correia se empenha em construir para, em seguida, desconstruí-la também, gerando assim ambiguidades que conferem a Florbela Espanca – mas convém sublinhar: à Florbela Espanca tal como a vê a dramaturga Hélia Correia – um perfil singularmente espetacular, multifacetado, perfil de verdadeira “*personagem de ficção*”, enfim.

Na trilha de Renata Junqueira, Jonas Leite (2014, p. 163, grifo nosso) aponta o caráter biográfico do drama *Florbela* bem como o perfil da poetisa como “personagem de ficção”. O pesquisador define o texto de Hélia Correia como uma espécie de “biografia teatral”:

De pronto, já é possível afirmarmos que a Florbela da peça é uma personagem nascida a partir da Florbela histórica, determinando uma instância fincada na realidade, mas com bases, lançadas pela ficção, naquilo a que se chama de *biografia teatral*, gênero que se dispõe a transformar uma personalidade histórica e datada em um sujeito passível de ficcionalização pela forma dramatúrgica.

Com efeito, a própria Hélia Correia (p. 69) dá ênfase à possibilidade do texto ser lido sob a ótica do biografismo. No diálogo com Guia, esta determina: “Vamos lá começar pelo princípio, tentar tornar inteligível o teu drama”. Ao que Bela responde: “– Ah, do princípio... Uma biografia. Querem que eu trace uma biografia? Acha que não se vão aborrecer?”. O diálogo prossegue com as falas da Guia marcadas por uma rispidez que reflete o tom das detratações que acompanharam Florbela ao longo da vida:

G. – É um risco. É possível, pois é, que se aborream. Porque não há conflito, não há curva dramática. Uma rapariguinha que faz versos e que não é feliz no casamento.

F. – Nos casamentos. Três casamentos numa curta vida. Só isso dava força a uma peça. (p. 69).

Não obstante a autora imprima realce ao aspecto biográfico do texto, é nítido também o esforço no sentido de tornar evidente o caráter ficcional que o move. A escolha do palco como cenário, a consciência das personagens de estarem a encenar diante de um público, o desdobramento de Bela assumindo diversas máscaras são alguns dos mais nítidos indicadores do apelo ficcional do drama.

O resultado do retrato que Hélia Correia apresenta-nos de Florbela corresponde ao de um ser profundamente marcado por uma teatralidade reveladora de sua crise de identidade. Bela é um sujeito narcisista, mergulhado numa busca interior por si mesmo que o arrasta para a morte. Teatralidade e narcisismo são traços da angustiante busca de identidade que caracteriza a personagem Bela. Constituem ainda elementos que marcam a produção literária

da poetisa alentejana, sendo também apontados pela crítica como aspectos acentuadamente presentes na personalidade empírica de Florbela.

O texto dramático de Hélia Correia, conforme temos demonstrado, procura enfatizar a teatralidade de Florbela, seja enquanto sujeito lírio ou ser empírico. A dramaturga apresenta-nos a poetisa como um ser que se desdobra em vários papéis, todos perfeitamente encenados: a mulher sensual, cujo retrato pode ser visto nos versos de poemas como “Volúpia”; a mulher frágil, dotada de uma simplicidade que aparentemente a coloca em harmonia com o papel que a sociedade lhe impõe, conforme sugerem as linhas de “Rústica” e “Alentejano” ou ainda de uma carta a Apeles, convocadas para o texto de Hélia Correia; a mulher orgulhosa e insaciável que se manifesta nos versos de “Amar”; a grande poetisa que em poemas como “A Maior Tortura”, apresenta-se como inferior a seus pares, para na verdade afirmar uma identidade poética ímpar, que converte a Dor “em *força produtiva*” (DAL FARRA, 2002b, p. 32, grifo da autora).

Cumpre-nos ressaltar que é em sua relação com o narcisismo florbeliano que analisamos agora a postura teatral da poetisa. O contínuo desdobramento de Bela em múltiplas personagens pode ser compreendido como um reflexo de sua personalidade narcisista. Esta é, em nosso entendimento, uma das principais vias de interpretação que o texto de Hélia Correia apresenta. Seguindo o caminho delineado pelo estudo crítico de José Régio e pelos escritos de Agustina Bessa-Luís e Natália Correia, a autora de *Montedemo* expõe claramente o narcisismo da poetisa: “Vejamos como Bela se ama cada vez mais, ela que sempre, sempre se amou tanto”¹⁴⁶ (p. 93), afirma Guia.

O narcisismo de Florbela, traço que “se afirma iniludivelmente” em diversos “passos ou aspectos da sua obra” (RÉGIO, 1983, p. 18), é também insistentemente apontado como uma característica marcante da personalidade da escritora. A relação com o pai, os diversos amores e, especialmente, a imensa devoção a Apeles suscitam as mais diversas reflexões sobre o narcisismo da poetisa, estabelecendo, na maioria dos casos, uma ligação totalmente indiscriminada entre a existência lírica e a vida empírica de Florbela. É exatamente nessa ordem das coisas que Hélia Correia insere a personagem Bela, levando o leitor/expectador a deparar-se com um drama que condensa aspectos reconhecidamente reais da biografia da poetisa e detalhes resultantes de julgamentos determinados muito mais por fatores morais, por exemplo, em substituição aos procedimentos estético-literários.

¹⁴⁶ Tal afirmação remete-nos ao estudo de José Régio (1983, p. 21): “Florbela gosta demasiado de si mesma”.

Explorando alguns desdobramentos de um mitema fundamental na história de Narciso: a água, a dramaturgia imprime no texto a presença do espelho (real ou apenas simbólico): “Vê-se ao espelho, descreve-se, idealiza-se. Crescera anormalmente mergulhada na sua própria imagem, habituada às poses que o pai fotografava”. (p. 93).

O espelho, referido logo na primeira didascália, surge inicialmente como elemento cenográfico: “Bela, na «*chaise-longue*», de negro, fatigada. Há uma certa negligência no seu tom. Em frente, um espelho onde ela se olha de vez em quando” (p. 67). No entanto, conforme ressalta Isabel Cristina Rodrigues (2007, p. 62), “este espelho parece querer lentamente deslocar-se do objecto concreto que reflecte a imagem de Bela para o diálogo que a personagem estabelece ao longo do texto com a Guia”. Desse modo, apresentasse-nos a possibilidade do diálogo/espelho constituir não só uma forma de refletir a imagem da poetisa, mas uma tentativa de atender ao anseio maior do ser narcisista que esta viria a constituir: a busca de identidade.

O diálogo/espelho apresenta-nos, pois, os desdobramentos da imagem do eu florbeliano, permitindo ao leitor/expectador observar os meandros da interioridade de Bela, os impasses existenciais e a crise de identidade que a assolam. Num infinito processo de espelhamento, Bela mergulha no abismo de si, recolhe-se à maneira de Narciso. Mas, como no mito grego, ela vislumbra a própria face no lago/espelho representado pelo Outro. Este, desdobrado nas *múltiplas personagens* advindas da teatralidade da poetisa, no *homem amado* que ela incansavelmente busca em seus poemas e nos diversos casamentos, na *alma gêmea irmã da sua* (Apeles) e na própria *poesia*.

Conforme já tivemos oportunidade de expor, a escrita de Florbela, em especial sua poesia, apresenta-nos um “eu” que se multiplica em inúmeras autorrepresentações, dentre as quais destacamos: *a mulher sensual e insaciável*; *a mulher frágil e resignada*; *a mulher orgulhosa*; *a grande poetisa*. Não obstante as diferenças fundamentais entre esses diversos perfis, cada um deles, em maior ou menor grau, revela um ser de exceção que, tal como Narciso, “está fadado a um isolamento existencial” (SANTOS, 2006, p. 133).

A face erótica do sujeito feminino que vislumbramos nos versos de Florbela é, sem sombra de dúvidas, a mais destacada em sua fortuna crítica. De modo que não poderia passar despercebida a Hélia Correia. A autora convoca para o drama dois poemas do livro *Charneca em Flor*: “Volúpia” e “Amar”, ambos já oportunamente abordados neste trabalho. A imagem da mulher sensual e insaciável que habita esses textos faz-se notar ao longo do terceiro livro da poetisa, atingindo o extremo da sua sede amorosa em “Ambiciosa” (p. 234):

Ambiciosa

Para aqueles fantasmas que passaram,
Vagabundos a quem jurei amar,
Nunca os meus braços lânguidos traçaram
O voo dum gesto para os alcançar...

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!

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!...

As imagens que figuram nesse poema apresentam um sujeito erótico muito próximo do perfil lilithiano que habita os versos de “Volúpia” (p. 238). Nestes, o corpo feminino trás em si “um vinho forte”, associado a “beijos de volúpia e de maldade”. As “dálías vermelhas no regaço” configuram-se como “dedos do sol” que num abraço cravam-se no peito do amado como lanças. E, para completar a imagem da subjugação total do amado, “os leves arabescos” do corpo da mulher envolvem a sua presa “em círculos dantescos/ Felinamente, em voluptuosas danças”. É também a imagem felina que a poetisa emprega na segunda estrofe de “Ambiciosa” para construir um sujeito feminino movido unicamente pela voracidade do seu desejo (“Se as minhas mãos em garra se cravaram/ Sobre um amor em sangue a palpitar...”) e pelo prazer de satisfazê-lo, subjugando o objeto de seu querer (“– Quantas panteras bárbaras mataram/ Só pelo raro gosto de matar!”).

O eu lírico que se apresenta nos versos de “Ambiciosa” aproxima-se também do sujeito insaciável de “Amar!” (p. 134), o qual deseja “Amar só por amar: Aqui... além.../ Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente.../ Amar! Amar! E não amar ninguém!”. A impossibilidade de entregar-se a um único amor e a consciência da transitoriedade da vida e dos sentimentos que observamos em “Amar” atingem, nos versos de “Ambiciosa”, a extrema ambição na avidez de conquistar um amor que ultrapassa a esfera humana: “O amor dum homem? – Terra tão pisada!/ Gota de chuva ao vento baloiçada.../ Um homem? – Quando eu sonho o amor dum deus!...”.

É talvez ao anseio de desfrutar de um amor dessa natureza (“o amor dum deus”) que se refere Guia ao abordar o percurso amoroso de Bela: sua indiferença aos maridos e aos demais homens com os quais se relaciona e a adoração pelo pai e pelo irmão, estes revestidos numa

espécie de aura mítica que os distancia do mundo vulgar. Embora Hélia Correia não empregue o poema “Ambiciosa” para denotar a ideia do veemente desejo de Bela por um amor que ultrapassa a esfera humana, ela fá-lo por meio da invocação de “Prince Chamant...” (p. 183): “E nunca O encontrei!... Prince Chamant.../ Como audaz cavaleiro em velhas lendas/ Virá, talvez, nas névoas da manhã!”.

Se, tal como o faz o texto de Hélia Correia, ponderarmos sobre a ideia de que o amor de Bela por João Espanca e Apeles expressa na verdade o amor por seu próprio reflexo, reconhecemos quão narcisista é a atitude da poetisa, no encantamento por sua imagem, equiparada à de um deus.

Na fortuna crítica de Florbela, não faltam também referências à face dolorosa da poetisa, à expressão da melancolia em seus versos. Uma das imagens resultantes da presença da Dor na poética florbeliana é a da mulher frágil e resignada. Guia convoca tal imagem, por exemplo, ao solicitar que Bela leia “Pobre de Cristo”¹⁴⁷ (p. 251):

Pobre de Cristo

Ó minha terra na planície rasa,
Branca de sol e cal e de luar,
Minha terra que nunca viste o mar,
Onde tenho o meu pão e a minha casa.

Minha terra de tardes sem uma asa,
Sem um bater de folhas..., a dormirar...
Meu anel de rubis a flamejar,
Minha terra moirisca a arder em brasa!

Minha terra onde meu irmão nasceu,
Aonde a mãe que eu tive e que morreu
Foi moça e loira, amou e foi amada!

Truz... truz... truz... – Eu não tenho onde me acoite,
Sou um pobre de longe, é quase noite,
Terra, quero dormir, dá-me pousada!...

Ao voltar a atenção para sua terra, é na verdade a si mesmo que o eu lírico dirige seu olhar. A descrição do Alentejo remete-nos à imagem da própria poetisa: a brancura de sua face (“Branca de sol e cal e de luar,”); a monotonia, a inércia a que se entrega (“Minha terra de tardes sem uma asa,/ Sem um bater de folhas..., a dormirar...” e que contrasta com o ardor, a energia que também a habita (“Meu anel de rubis a flamejar,/ Minha terra moirisca a arder em brasa!”). Por esse prisma, a distância da terra natal revelaria na verdade o desencontro do eu lírico com seu próprio eu.

¹⁴⁷ O título original do poema é “Minha Terra”, tendo sido alterado por Guido Battelli quando da publicação de *Charneca em flor*.

Se a princípio a anáfora “minha terra” pode sugerir o nostálgico desejo de retorno ao lar ou ao tempo da infância, o poema expressa antes a ânsia de regresso à origem primeira, a uma existência (ou à ausência dela) anterior à vida terrena. Tal regresso só é possível na entrega à morte (“Terra, quero dormir, dá-me pousada!...”), símbolo de abrigo e proteção para o eu lírico.

A imagem acolhedora da Morte é ainda mais nitidamente expressa no poema “À Morte” (p. 301), também convocado para o texto de Hélia Correia. O abraço da “Senhora Dona Morte” é descrito como “Lânguido e doce como um doce laço/ E como uma raiz, sereno e forte.”. O eu lírico entrega-se totalmente à Morte, encontrando o refrigério para sua dor (“Em ti, dentro de ti, no teu regaço/ Não há triste destino nem má sorte.”). A Morte é capaz de quebrar o encanto, permitindo ao sujeito lírico a liberdade de desprender-se da vida, fechar os olhos, recolher suas “asas que voaram tanto”.

Para traçar o perfil de Bela como mulher orgulhosa, acompanhamos a protagonista debruçada sobre sua história: “Era o centro do mundo, um mundo transparente onde com nitidez se viam as linhagens até ao começar dos séculos dos séculos.” (p. 77). Ela invoca os versos de “Lembrança” (p. 223), onde se define, por exemplo, como a princesa (“E fui a que habitou Passos Reais”), a musa (“Tanto poeta em versos me cantou!”), a sereia (“Sereia que nasceu de navegantes...”) e, num excesso de afetação, a própria Nossa Senhora (“No mármore das curvas ogivais/ Fui Essa que as mãos pálidas poisou...”). No entanto, “Tudo em cinzentas brumas se dilui...”, e o desdobramento do sujeito lírico resulta na ausência de identidade.

A face orgulhosa do sujeito florbeliano revela-se também no poema “Volúpia” (p. 238). Nele, como já tivemos oportunidade de observar, a imagem de Lilith adquire especial relevância: um ser erótico que seduz e subjuga o amado, ou melhor, o objeto de seu desejo, envolvendo-o “em círculos dantescos/ Felinamente, em voluptuosas danças”. Trata-se de um ser de exceção: “A sombra entre a mentira e a verdade.../ A nuvem que arrastou o vento norte...”, orgulhosa e transgressora, senhora de seu corpo e de seu destino: “Nesse êxtase pagão que vence a sorte,/ Num frêmito vibrante de ansiedade,/ Dou-te o meu corpo prometido à morte!”.

A complexidade do sujeito poético de Florbela (e do sujeito empírico da poetisa, conforme demonstram muitos estudos de sua biografia) faz-se nitidamente presente na construção da personagem Bela, de modo que a imagem que nos surge é, muitas vezes, de um ser extremamente paradoxal. O perfil de mulher orgulhosa intersecta-se facilmente com a face sensual e insaciável de Bela, mas caminha também em paralelo com a imagem da mulher frágil, carente, que deseja ser reconhecida e amada, cuja resignação (se é que tal termo pode

ser aqui empregado) faz-se não pela adaptação ao papel que lhe impõe a sociedade, mas antes pela afronta ao que lhe determina esta: Bela toma para si a decisão final sobre sua vida, realizando “no divino impudor da mocidade”, aquilo que Jorge de Sena (1946, p. 141) define como um pedido de demissão, pois que “não quis ou não soube nunca ser” um “mísero funcionário social de uma gigantesca burocracia”, condenado a “assinar o ponto da vida, com subserviência, todos os dias...”.

A entrega à morte (o suicídio, se considerarmos o dado biográfico) presente na obra literária de Florbela e constantemente referida do texto de Hélia Correia, especialmente no encerramento do ato único, pode ser entendida como a ação de um ser frágil e resignado. Mas ainda assim uma ação, uma escolha que desafia as convenções sociais e religiosas. Podemos, pois, interpretá-la como um ato de insurreição que denota um ser de orgulho que, como Narciso, encanta-se por si mesmo, sendo incapaz de conviver socialmente e que, ao tomar consciência de seu drama, vislumbra apenas na morte um lenitivo para sua dor.

Para encerrar esse percurso pelas imagens que o drama/espelho construído por Hélia Correia revela sobre a poetisa alentejana, observemos que o texto, muito embora dirija uma atenção especial aos aspectos biográficos de Florbela e apresente-nos um ser que se desdobra em diversas personas, dá ênfase à identidade poética da escritora. Os fatos de sua biografia: o nascimento, a relação com o pai e com o irmão, a ausência da mãe, os casamentos, a recepção crítica, em fim, toda a trajetória existencial de Florbela é manipulada por Hélia Correia de modo que a imagem de Bela, embora aparentemente seja de uma mulher vulgar, desprovida da aura mítica que se construiu em seu entorno ao longo do tempo, é na verdade a de um ser singular: a grande poetisa. Esta, capaz de transfigurar-se nas diversas figuras que descrevemos até aqui, assumindo-se explicitamente ou não como uma artista da palavra. Interessa-nos agora o claro perfil da poetisa.

Em *Livro de mágoas*, o eu lírico sonha ser “a Poetisa eleita”, “Que tem a inspiração pura e perfeita,/ Que reúne num verso a imensidade!”, aquela “Aos pés de quem a terra anda curvada!”, mas que se depara com a cruel realidade: “Acordo do meu sonho... E não sou nada” (“Vaidade”, p. 132). Na obra inaugural de Florbela, a imagem da poetisa revela-se ainda, por exemplo, em “Tortura”, “A maior Tortura” e “A um livro”. Em todos esses poemas, notamos um diálogo com a tradição poética masculina, acentuando o que, na visão de Maria Lúcia Dal Farra (2002b, p. 34), constitui uma “diferença radical” entre tal tradição e a produção lírica de Florbela, “como a marcar a divisória – literária e cultural- entre feminino e masculino”.

Nos poemas em questão, há uma assumida incapacidade do sujeito lírico de conter o transbordamento subjetivo de seus versos e expressar de forma racional sua Dor. Em “Tortura” (p. 135), a poetisa define seu fazer poético do seguinte modo: “São assim ocos, rudes, os meus versos:/ Rimas perdidas, vendavais dispersos,/ Com que eu iludo os outros, com que minto!”. Ela mostra-se desejosa de “encontrar o verso puro,/ O verso altivo e forte, estranho e duro,/ Que dissesse, a chorar, isto que sinto!!”. Nos versos de “A maior Tortura” (p. 143) (presentes no drama de Hélia Correia), deparamo-nos com um ser totalmente entregue a uma trágica existência – herança materna: “A minha pobre Mãe, tão branca e tão fria/ Deu-me a beber a Mágoa no seu leite!” – que declara veementemente: “Mas a minha tortura inda é maior:/ Não ser poeta assim como tu és,/ Para gritar num verso a minha Dor!...”. Em “A um livro” (p. 150), o diálogo é mais concreto, uma vez que o poeta é explicitamente referido, além de haver a expressão de um contato, inclusive físico, com o livro que se torna objeto de admiração da poetisa:

[...]

Leio-o e folhei-o, assim, toda a minh’a alma!
O livro que me deste é meu e salma
As orações que choro e rio e canto!...

Poeta igual a mim, ai quem me dera
Dizer o que tu dizes!... Quem soubera
Velar a minha Dor desse teu manto!...

Como nos informa Maria Lúcia Dal Farra (2002b, p. 34-35, grifo da autora), “A maior Tortura” e “A um livro”, além de “A minha Tragédia”, são sonetos dedicados ao poeta Américo Durão. É, pois, traçando um paralelo com a produção desse escritor, cujos versos descerram o sofrimento através do “mascaramento estético”, protegido “por uma capa de racionalidade que domina e verga tal sentimento a ponto de tornar o poeta imune à dor”, que Florbela assume a *Dor* como sua marca poética. Longe de expressar inferioridade, “um sinal *de menos* diante da supremacia poética do Outro”, tal “incapacidade” permite ao ser lírico refletir seu eu profundo; confere, literariamente, “verdade” à sua poesia, tornando-a superior. Como Narciso diante do lago/espelho que reflete sua bela imagem, Florbela enamora-se pela máscara poética que ela vislumbra em sua poesia.

Notemos que Florbela emprega em seus poemas uma indisfarçada “sinceridade poética” que estimula a leitura de sua obra como uma poesia confessional. Ressaltamos, mais uma vez, que tal atitude configura-se como um artifício, um indício da teatralidade de Florbela, o que não invalida de todo a ideia da presença do biografismo em sua produção. O texto de Hélia Correia é, aliás, um exemplo muito claro da possibilidade de ler a obra de

Florbela como uma produção fortemente marcada por traços de sua biografia, sem perder de vista o caráter ficcional que, habilmente, a poetisa imprime aos mesmos. Hélia Correia expõe a acentuada teatralidade de Florbela, lançando luz sobre sua complexidade pessoal e literária sem, no entanto, impor quaisquer conclusões que se afirmem com segurança.

As diversas máscaras assumidas pelo sujeito florbeliano denunciam a crise de identidade de um ser narcisista que tenta alcançar a própria imagem. Mas a proximidade traz consigo o risco da distorção e mesmo da perda. Como Narciso que ao tocar sua imagem no espelho das águas vê sua forma alterar-se e teme o desaparecimento do ser que o encanta com sua extrema beleza, também Bela quanto mais se aproxima do reflexo de si constituído pelas várias personas em que se desdobra, mais desencontrada ela torna-se: “O espelho só reflecte escombros.” (CORREIA, N., 1989, p. 13).

José Régio (1983, p. 18, grifo nosso) associa o narcisismo de Florbela a sua feminilidade: “no narcisismo de Florbela há uma garridice que nos impressiona por muito feminina: também, às vezes, ela se não encanta consigo mesma senão para atrair o amado; ou como para valorizar aos olhos dele a sua dádiva de si.”. Também nesse sentido, Natália Correia (1989, p. 12) refere-se à necessidade da poetisa “de fazer sortilégios”. A sedução engendrada pelo sujeito florbeliano dá-se, segundo Natália Correia (1989, p. 12): “Ora enredando o macho na teia das oferendas que lhe roja aos pés; ora emplumando os seus atractivos na dança afrodisíaca da pavoá”. Podemos observar essa atitude em versos como os de “Realidade” (p. 212): “Eu tenho os olhos garços, sou morena,/ E para te encontrar foi que eu nasci...”.

O estudo de José Régio (1983, p. 21, grifo nosso.) ressalta que, embora Florbela escreva “sonetos de amor até ao fim e não obstante a feminilidade” dê “o tom ao seu narcisismo”, é necessário lembrar “que *Florbela gosta demasiado de si mesma*”. Essa afirmação parece constituir o mote para a construção do texto de Hélia Correia (p. 93): “[...] Bela se ama cada vez mais, ela que sempre, sempre se amou tanto”.

Ainda segundo José Régio (1983, p. 21), “o que em si própria mais parece” agradar a Florbela, “– as mãos, os olhos – é o que também mais canta no amante amado”: “Poisa os teus lindos olhos de oiro em mim,/ [...] Meus olhos têm tons de pedra rara,/ – É só para teu bem que os tenho assim –/ E as minhas mãos são fontes de Água clara/ A cantar sobre a sede dum jardim.” (“II”, p. 257). Numa clara referência ao narcisismo de Florbela, o crítico complementa: “Dir-se-ia que ainda nele se espelha e se procura”. O poema “Blasfêmia” (p. 277) ilustra a visão apresentada pelo crítico:

Blasfêmia

Silêncio, meu amor, não me digas nada!
 Cai a noite nos longes donde vim...
 Toda eu sou alma e amor! Sou um jardim!
 Um pátio alucinante de Granada!

Dos meus cílios, a sombra enlutarada,
 Quando os teus olhos descem sobre mim,
 Traça trêmulas hastes de jasmim
 Na palidez da face extasiada!

Sou no teu rosto a luz que o alumia,
 Sou a expressão das tuas mãos de raça,
 E os beijos que me dás já foram meus!

Em ti sou Glória, Altura e Poesia!
 E vejo-me – milagre cheio de graça! –
 Dentro de ti, em ti, igual a Deus!...

O eu lírico revela-se em todo o seu esplendor, equiparando-se a “um jardim”, “um pátio alucinante de Granada”, construindo uma “metáfora paradisíaca” (DAL FARRA, 2002a, p. 23). A ênfase dada aos olhos, ao rosto, às mãos e aos beijos do amado ocorre unicamente para fazer sobressair o encanto do próprio sujeito lírico, um ser feminino que se compraz em exaltar os atributos do amante a fim de seduzi-lo. Vislumbramos uma mulher cuja luz alumia o rosto do amado, que se define como a expressão de suas mãos de raça e os beijos que ele lhe dá já foram dela: “Sou no teu rosto a luz que o alumia,/ Sou a expressão das tuas mãos de raça,/ E os beijos que me dás já foram meus”. O amado converte-se, portanto, no reflexo desse ser feminino que assume o papel de sujeito na relação amorosa, subvertendo o papel atribuído à mulher.

Para Maria Lúcia Dal Farra (2002a, p. 23), a blasfêmia a que o título faz referência, talvez consista exatamente nessa inversão de papéis, “uma vez que, na tradição ocidental, é a mulher o espelho do homem – e não o contrário, como ocorre neste poema”. E acentuando o caráter transgressor do sujeito feminino, levando ao extremo seu imenso orgulho, a mulher equipara-se a Deus, ao fundir-se com o amado: “Em ti sou Glória, Altura e Poesia!/ E vejo-me – milagre cheio de graça! –/ Dentro de ti, em ti, igual a Deus!...”

É possível, pois, concluir a partir dos poemas de Florbela, “que, em vários dos seus sonetos considerados de amor, ela é que é o verdadeiro motivo; e o pretenso amado um pretexto.” (RÉGIO, 1983, p. 21). Agustina Bessa-Luís (1997, p. 29-30, grifo da autora) apresenta-nos o mesmo entendimento no tocante aos casamentos da poetisa:

Gosta dos homens de uma maneira mais grata do que sensual. Sedu-los para manter viva a imagem de si própria; as suas mãos – “*Tão doces que elas são! Tão a meu gosto!*” – encontram o seu desenho natural quando acariciam o rosto dum homem. Todos os seus casamentos foram

tempestuosos. Eles só se realizavam porque havia um período em que o noivo era um terno reflexo da própria Florbela; esse reflexo apagava-se nas exactidões da vida doméstica, e aparecia uma ligação descarnada, vingativa, com todas as denúncias do génio maldito e do seu guardador desprevenido.

Não é outra a ideia que nos apresenta o texto de Hélia Correia: os amores de Bela constituem sempre uma extensão do amor por si própria, um instrumento para reproduzir sua imagem. A busca do amor é a busca de sua outra metade, não um seu oposto, mas um outro de si, sangue de seu sangue: “E não achando a quem amar, ama-se a si, o que é a mesma coisa que amar o seu irmão e o filho que teria gerado se pudesse tê-lo feito sozinha, sem parceiro, tal como João Espanca gerou Bela e Apeles.” (p. 93).

Dentre as muitas versões para o mito de Narciso, encontra-se a de Pausânias (apud CARVALHO, 1997, p. 83), em *Descrições da Grécia*, que menciona a existência de uma irmã gêmea de Narciso, um reflexo fiel da esplendorosa imagem do jovem. Mas esta veio a falecer. Ao contemplar-se, pois, na fonte, Narciso acredita a princípio estar diante da imagem da irmã, fato que ameniza seu sentimento de incompletude. Denota-se assim a busca do duplo, da outra metade, que o faria sentir-se total. Dessa natureza parece ser o narcisismo que Hélia Correia atribui a Florbela. São muito enfáticas as referências da Guia à postura narcisista de Bela com relação ao irmão ou mesmo ao pai. A própria protagonista assume essa condição:

E nós somos, os dois, a pura emanção da força criadora de João Maria Espanca, e a verdade é que não estamos separados, somos um. Penso às vezes que o sangue e os sentimentos circulavam de mim para ele e dele para mim como se se movessem por dentro da mesma alma. Feliz de quem encontra assim um amor completo. Porque todo o amante é narcisista. Procura-se a si próprio na imagem do espelho. [...] Eu andei à procura disto por todo o lado. (p. 79-80).

A partir da confissão de Bela, conforme já observamos em outro momento deste texto, Guia refere a ideia do incesto: “– Disto que achaste apenas em teu pai e em Apeles. O outro que é o mesmo, o verso e o reverso, o corpo tão igual que tem o mesmo cheiro e o mesmo tom de pele. Sabes, Bela? Eles foram os teus homens. Eles foram os casos de amor da tua vida”. (p. 80).

Ao inserir a ideia do incesto no drama, Hélia Correia mais uma vez dialoga com a fortuna crítica de Florbela. “Houve quem explicasse pelo incesto a veemência quase pungente com que Florbela tratou sempre o irmão”, informa-nos Agustina Bessa-Luís (1997, p. 35). Para a biógrafa:

É como irmã que Bela mais sinceramente se entrega; daí a suposição, ao mesmo tempo superficial e profunda, de que cometeu incesto. Por trás da emoção fraterna, há o impulso de romper as barreiras do tempo, há uma

tendência anagógica¹⁴⁸, um abismo a que não se pode aludir sem tocar a morte. (BESSA-LUÍS, 1997, p. 77).

Diante da enfática negativa de Florbela atinente à acusação de incesto, Guia esclarece que não se refere à sexualidade: “Não era uma luxúria entre corpos de irmãos mas uma qualidade do sangue [...]” (p. 80), o sangue dos Espanca, motivo de orgulho para a poetisa. Bela não conseguiria encontrar sua outra metade, exceto em Apeles, seu duplo, sangue de seu sangue.

Não obstante o mito de Narciso fundamente a abordagem da Guia particularmente no tocante à relação Bela-Apeles; paralelamente, somos também conduzidos a uma reflexão sobre o mito do andrógino, que reflete o desejo de completude: “– E há, no entanto, um ser hermafrodita no meio desta história. É o corpo formado por ti e o teu irmão. O corpo uno a que sempre quiseste regressar.” (p. 89). De fato, é pertinente a ideia de que o mito de Narciso retoma a teoria platônica da androginia original da criação. Segundo Dina Piera Di Donato (2001, p. 09 apud GIAVARA, 2015, p. 181, grifo nosso), ele traz à tona:

la tragedia de su naturaleza doble, de su indiferenciación original. Al otro lado del agua o del espejo, está el caos uranio, la potenciación de identidades amenazantes. Se revela así la herencia que reviste *al deseo de una contradicción fatal*: el deseo en la confusión de identidades se dispersa, cree que encuentra el vacío y termina deseando la muerte, porque en la muerte se pierde la identidad y se encuentra, talvez, el otro.

A separação de Florbela e Apeles, duas partes de um mesmo ser, assim como o andrógino, seria a desgraça de ambos: “Estavam pegados um ao outro. Tentaram descolar-se e andaram com a pele rasgada, a deitar sangue.” (p. 82). A recuperação da unidade perdida revela-se impossível, restando a cada um “morrer à mingua, de saudade.” (p. 80).

Os mitos de Narciso e do Andrógino abordam a incompletude existencial dos seres humanos. A ideia do duplo, o refletir-se no “espelho” e o amor a si próprio sinalizam a incessante necessidade de completude e denotam uma complexa busca de identidade, ao tempo em que demonstram o quão perigoso é esse processo de autoconhecimento. Conforme defende Adília Martins de Carvalho (1997, p. 90), a impossibilidade da “fusão entre o outro-Eu (idealizado/imagem projectada) e o Eu (corpo real)” conduz à “apologia e triunfo de *Thanatos* (instinto de morte) que permite o regresso a um estado primordial de beatitude, paraíso perdido a que Florbela aspira como alternativa à incapacidade de se transcender num amor solitário”.

Até aqui temos observado como a natureza narcísica (e andrógina) de Florbela, e mais especificamente da protagonista que a ela corresponde no drama de Hélia Correia, busca no

¹⁴⁸ Relativo a êxtase místico, arrebatamento da alma na contemplação das coisas divinas.

Outro a imagem que reflita a si própria. Essa espécie de autocontemplação, conforme já demonstramos, expressa-se na postura teatral da poetisa ao assumir diversas máscaras; na busca pelo amado que, seja no universo lírico de seus poemas seja nos relacionamentos apontados em sua biografia, representa ainda uma forma de autoerotismo; e no devotado amor ao irmão. Todas essas formas de expressão do narcisismo florbeliano, de certo modo, associam-se ao espelhamento de Florbela em sua poesia. A escrita de Florbela revela um ser que se volta para si mesmo, num recolhimento ao modo de Narciso, diante do espelho constituído por sua obra literária. As diversas imagens de si construídas no texto florbeliano configuram um ato performativo no qual o eu é criado pela linguagem, é ficcionalmente elaborado, num processo de autoinvenção de sua identidade poética.

Mesmo nos poemas em que o sujeito lírico parece simplesmente contemplar e descrever a paisagem, limitando o derramamento subjetivo que usualmente se manifesta nos versos florbelianos, mais uma vez notamos a atitude narcisista de autocontemplação. Em poemas como “Pobre de Cristo” e “Évora” (ambos presentes no texto de Hélia Correia e brevemente analisados neste trabalho), o olhar dirigido ao mundo externo é, na verdade, convertido na expressão do mundo interior do eu lírico. Desse modo, a poesia, mais uma vez, funciona como um lago/espelho do sujeito narcisista.

O aparato de imagens com as quais se identifica o sujeito florbeliano presente nos textos da poetisa e no drama de Hélia Correia revela um ser que se desdobra, multiplica-se, transforma-se, dilui-se em seu próprio reflexo até não se reconhecer. Assistimos, portanto, à ficcionalização de um sujeito complexo, cuja identidade dispersa-se e, de certo modo, desconstrói-se. O retrato de Florbela que nos fica, pois, da leitura de tais textos é deste ser paradoxalmente complexo, capaz de assumir múltiplas personalidades, mas profundamente marcado pelo sinal de menos, pelo vazio de identidade. Um ser que, conscientemente, encena diversos papéis, mas não encontra a própria imagem (buscando no Outro, tal como Narciso, o seu reflexo).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme explicamos na introdução desta tese, a tentativa de reconstituição da história da “recepção” e do “efeito” da obra de Florbela é uma pesquisa que já desenvolvemos há alguns anos. No mestrado, limitamo-nos ao estudo da recepção crítica. Agora, ampliamos o horizonte para a “recepção produtiva”, analisando a relação dialógica que escritores da atualidade mantêm com a obra da autora de *Charneca em flor* e que resulta na criação de suas próprias produções literárias.

Embora cientes dos limites naturais desta tese, procuramos compor um panorama, o mais amplo possível, da “recepção” e do “efeito” da obra de Florbela. Para tanto, abordamos com detida atenção os trabalhos de três autores contemporâneos, cuja produção pertence a estilos e gêneros diversos. São eles: Helder Macedo, com o romance *Natália* (2010); Adília Lopes, com os livros de poesia *Clube da poetisa morta* (1997) e *Florbela Espanca espanca* (1999); e Hélia Correia, autora do texto teatral *Florbela* (1991).

Não buscamos, absolutamente, identificar Florbela como uma fonte de *influência* para esses autores na conotação passiva do termo, mas analisar a relação intertextual que há entre suas obras e a escrita florbeliana, levando em conta o caráter produtivo dos textos abordados. Nossa análise, portanto, procura focar não as evidentes práticas citacionais, imitativas ou paródicas, mas as possíveis intertextualidades com diferentes atualizações que atendem mais a seu destino do que à origem.

Para o desenvolvimento da pesquisa, tomamos como base teórica a Estética da Recepção, especialmente as ideias formuladas por Hans Robert Jauss (1994); Wolfgang Iser (1979, 1996, 1999) e Hannelore Link (1980). Liga-os especialmente a concepção de que a relação entre texto e leitor consiste num *processo de comunicação*, envolvendo tanto o nível externo, que implica na presença real de um autor e de um leitor; quanto o nível interno, marcado pela presença de instâncias implícitas no interior da obra.

É a partir da compreensão da relação entre a obra de Florbela e os textos de Helder Macedo, Adília Lopes e Hélia Correia como um processo especial de comunicação, que adotamos algumas noções apresentadas pelos teóricos da Estética da Recepção, as quais se fazem particularmente importantes no entendimento da “recepção” que os leitores dirigem à obra de Florbela e do “efeito” que esta desencadeia sobre os leitores, particularmente aqueles que se fazem também autores, produzindo seus textos a partir de um diálogo com a escrita florbeliana.

Da linha das formulações apresentadas por Hans Robert Jauss (1994), fazemos uso principalmente dos conceitos de “horizonte de expectativas” e de “distância estética” para a análise da relação entre Florbela e seus leitores em determinados momentos históricos. De Wolfgang Iser (1979, 1996, 1999), a noção sobre os “lugares vazios” do texto literário ajuda-nos a refletir acerca da leitura da obra de Florbela e a diversidade de interpretações que ela suscita, o que é imprescindível para a compreensão de sua “história do efeito”. Atinente a Hannelore Link (1980), as noções sobre as três categorias de recepção de um texto literário: “recepção passiva”, “recepção reprodutiva” e “recepção produtiva” permitem-nos detalhar um horizonte muito mais amplo da “recepção” e do “efeito” da poética de Florbela.

Por entendermos que a compreensão da “recepção produtiva” não se faz de todo dissociada do panorama geral da trajetória histórica da obra, confrontamos a recepção da produção poética de Florbela em momentos historicamente diversos e de acentuada relevância, o que nos permite verificar que a relação com os leitores oscila, de forma muito significativa, entre o reconhecimento e a depreciação do valor literário do trabalho da poetisa. O horizonte da obra de Florbela não está em harmonia com o “horizonte de expectativas” dos leitores, apresentando, portanto, uma “distância estética” relativamente a este. O distanciamento, que se faz mais acentuado na época correspondente à publicação inicial de seus livros, vai sofrendo uma expressiva redução à medida que o tempo evolui, sem, no entanto, desaparecer por completo.

A princípio, a “distância estética” concernente à poética de Florbela deve-se especialmente a seu caráter renovador, não no tocante à forma, mas ao conteúdo, o qual é marcado pela expressão do erotismo feminino. Notamos também que a leitura dos textos florbelianos sob a ótica do biografismo tradicional, associando indistintamente a vida e a obra da poetisa, é outro fator que interfere na recepção de sua produção literária, determinando a condenação moral desta. Desse modo, a “distância estética”, nesse primeiro momento, resulta muito mais de questões extraliterárias.

Na atualidade, a persistência da “distância estética” está associada a aspectos intrínsecos da obra de Florbela que revelam sua capacidade de suscitar um vivo diálogo com o leitor. Este, a partir das “estruturas de apelo” do texto (que apontam para uma diversidade de cruzamentos de relações) e de suas próprias projeções sobre esse texto, descobre maneiras de preencher os “vazios”, ou seja, de dar forma ao que não está escrito, mas que é ativado em seu imaginário.

No campo da recepção crítica, esse vivo diálogo resulta em “novos olhares sobre a obra de Florbela” que dirigem uma detida atenção ao caráter estético dos textos, explorando

aspectos até então ignorados ou distorcidos na escrita de Florbela e revelando um horizonte literário muito mais rico da mesma. É o que demonstram os estudos de pesquisadores como Maria Lúcia Dal Farra, Cláudia Pazos Alonso, Renata Junqueira e Fabio Mario da Silva, os quais dirigem um lúcido olhar a questões como o erotismo, a busca de identidade, o questionamento da condição feminina e a ligação com o Modernismo. Questões que permeiam o complexo universo literário da poetisa alentejana, marcado pelo fingimento, o uso de máscaras, a natureza teatral e fictícia e o narcisismo, associados a uma atitude reflexiva sobre a crise de identidade.

No tocante à “recepção produtiva”, as questões que acabamos de apontar também atuam no diálogo que os leitores-autores estabelecem com a obra de Florbela. Helder Macedo, em seu romance *Natália*, constrói uma personagem que, assim como o sujeito florbeliano, é assolada por uma crise de identidade que permanece sem solução. Em Florbela, a tentativa de identificação com as diversas imagens femininas que desfilam ao longo dos poemas reflete a condição labiríntica do sujeito que busca uma autoafirmação, mas descobre-se à beira do abismo, da total anulação de si próprio. Em *Natália*, a busca de sua origem, o desejo de completude no corpo do outro, a dúvida entre realidade e ficção denunciam o total autodesconhecimento do sujeito e uma espécie de não existência.

Nos livros de Adília Lopes, *Clube da poetisa morta* (1997) e *Florbela Espanca espanca* (1999), conforme já ressaltamos, dá-se um complexo diálogo de “desconstrução”, marcado por uma força e dureza chocantes, que aponta muito mais para um distanciamento em relação tanto à forma quanto ao conteúdo dos textos da autora de *Charneca em flor*. Isso não impede, porém, que possamos observar alguns pontos que aproximam a poesia das duas escritoras. O que à primeira vista nos parece mais evidente é a abordagem da questão do feminino e os desdobramentos que isso implica, tais como o erotismo e a busca de identidade.

O cenário poético tanto de Florbela quanto de Adília Lopes é habitado por diversas figuras femininas. Em Florbela, a imagem da mulher oscila entre a contenção do desejo e a acentuada volúpia. Em Adília Lopes, os dois extremos apresentam-se numa intensidade marcada por uma linguagem mais direta, mais “crua”. As duas escritoras subvertem, cada uma à sua maneira, o papel historicamente atribuído à mulher, ao darem voz a um ser feminino que comunica seus desejos e frustrações, ao tempo em que busca sua autoafirmação enquanto mulher e poetisa.

Hélia Correia escreve um drama que dialoga não só com a obra, mas também com a vida de Florbela e com sua fortuna crítica. A peça apresenta-nos uma protagonista extremamente complexa que se constitui como uma espécie de amálgama das imagens

femininas que o texto florbeliano autoriza ao leitor/espectador vislumbrar, podendo ser inclusive interpretadas como um reflexo do “eu” empírico da poetisa.

Florbela constitui-se como uma metáfora da leitura da obra florbeliana, apresentando-nos, além do diálogo que a própria Hélia Correia enquanto leitora-autora mantém com Florbela, uma diversidade de leituras que acompanham a produção literária da poetisa e que ajudam a compor a história da “recepção” e do “efeito” de tal produção.

Um dos traços mais acentuados na escrita florbeliana é a presença do narcisismo. A leitura que fazemos das obras de Helder Macedo, Adília Lopes e Hélia Correia identifica o narcisismo como um procedimento estético também comum a tais obras. Em todas elas, tal como nos textos de Florbela, a noção do espelhamento narcisista do sujeito faz-se particularmente associado à questão da identidade.

No romance de Helder Macedo, a escolha da forma do diário para apresentar a narrativa já sinaliza a ideia do espelhamento do sujeito que se detém na autocontemplação. Se em Florbela o diário funciona como uma fonte narcisista em que a escritora afoga-se no encantamento por sua própria beleza, numa atitude de egolatria, para, em seguida, tornar-se o “espelho que só reflecte escombros” (CORREIA, N., 1989, p. 13); em *Natália*, a imagem refletida também é de um sujeito totalmente desconhecido, mergulhado numa profunda crise de identidade. O diário de Natália mostra um sujeito que ela não reconhece, vidro moído sobre o original.

As personagens do romance, de certa forma, também refletem a imagem de Natália, algumas funcionando como duplos da protagonista. A crise de identidade do sujeito é revelada nesse efeito de jogo de espelhos em que Natália desdobra-se em seres diversos que mais se assemelham a máscaras ou mesmo a absurdas criações da mente da diarista.

Uma pintura, uma personagem do avô ou do romancista. Natália, assim como Florbela, transita da multiplicidade ao vazio de identidade. Florbela declara: “Tenho pena de mim... pena de ti.../ De não ser Esta... a Outra... e mais Aquela/ De ter vivido e não ter sido Eu...” (“A minha piedade, p. 248). Em “Loucura”, lemos versos que expressam um “ensimesmamento” e uma “multiplicidade, ou dispersão interior” (Cf. SIMÕES, 1997, p. 81): “Ó pavoroso mal de ser sozinha!/ Ó pavoroso e atroz mal de trazer/ Tantas almas a rir dentro da minha!” (p. 299)). Também no *Diário do último ano*, Florbela revela a crise de identidade: “Gostaria de endoidecer [...] a chorar ou a rir. Eu seria outra, outra, outra!...” (ESPANCA, 1989, p. 45 [03/02/1930]).

No romance *Natália*, o abismo do desconhecimento culmina com a angustiante ausência de nome: Natália é o nome que a personagem recebe do assassino de seus pais. Qual

seria seu verdadeiro nome? Existiria um nome? Existiria uma história? A história de Natália? Como seria possível, uma vez que ela própria afirma ter apertado a tecla *delete*? Seria Natália apenas uma personagem da história do escritor que está a publicar um novo romance cujo título é exatamente *Natália*? O leitor não encontra respostas seguras, tateia num terreno movediço, suspeita de tudo e de todos.

Ao traçarmos uma aproximação entre Florbela e Adília Lopes, o narcisismo apresenta-se como um ponto central que interliga as noções de autobiografia e autoficção tão marcantes na obra de ambas as poetisas. Adília Lopes, numa atitude semelhante à de Florbela, realiza uma espécie de jogo entre confissão e ficção. As duas escritoras parecem expor uma “personalidade real”, autorizando a leitura do texto como registro autobiográfico. No entanto, elas constroem um discurso em que a *encenação* notabiliza-se como marca fundamental.

Na poética de Florbela e Adília Lopes, experimentamos a sensação de que tudo gira em torno do “eu”, problematizando a questão da identidade, especialmente enquanto personagem-poetisa. Notamos uma imperiosa necessidade de falar de si, um olhar dirigido a sua própria imagem, a busca de si no outro, uma crise existencial e até mesmo uma espécie de autopiedade como traços que evidenciam o narcisismo, permitindo uma leitura sob a ótica do autobiografismo. Não obstante essa possibilidade, os estudos atuais da obra de Florbela têm ressaltado a teatralidade como um procedimento estético de seus textos. Quanto a Adília Lopes, deparamo-nos com diversas análises que destacam a ideia do fingimento como um traço importante em seus poemas. As noções de teatralidade e fingimento conduzem-nos a uma leitura da obra de Florbela e Adília Lopes como autoficção sem, no entanto, negar a conexão com o narcisismo.

Ao destacarmos o narcisismo, a autobiografia e a autoficção como procedimentos estéticos empregados por Adília Lopes e Florbela, demonstramos não só o elo entre suas obras, mas também a complexidade do “horizonte de expectativas” que se apresenta na produção literária de ambas, marcado por “estruturas de apelo” que oferecem diversas possibilidades de leitura, desafiando o leitor a preencher os “vazios” do texto.

O narcisismo é também uma das principais vias de interpretação do drama *Florbela*, de Hélia Correia. O texto põe em cena uma protagonista extremamente narcisista que mergulha numa busca interior por si mesma que a arrasta para a morte. Sintoma da crise de identidade da personagem Bela, o narcisismo apresenta-se relacionado a outro traço que marca a produção literária da poetisa alentejana: a teatralidade. A interpretação que fazemos dessa relação é que o contínuo desdobramento de Bela em múltiplas personagens (a mulher sensual, a mulher frágil, a mulher orgulhosa e insaciável, a grande poetisa), a repetir o procedimento

do sujeito feminino que se apresenta nos textos de Florbela, é reflexo de sua personalidade narcisista.

Alguns estudos definem a peça escrita por Hélia Correia como uma espécie de biografia teatral em razão do diálogo do texto desenvolver-se não só atinente à obra de Florbela, mas também à vida da poetisa e a sua fortuna crítica (em geral marcada por uma leitura ligada ao biografismo). Essa é uma interpretação bastante pertinente, mas que não nega a possibilidade de compreendermos que Hélia Correia manipula esse diálogo. Ela direciona os holofotes aos traços associados à vida e à obra de Florbela e oferece ao leitor/espectador uma personagem extremamente complexa, presa à contemplação narcisista da própria imagem, porém, capaz de encenar os mais diversos papéis.

A análise da relação dialógica dos textos de Helder Macedo, Adília Lopes e Hélia Correia com a obra de Florbela demonstra que a produção literária da poetisa mantém-se viva e possui uma força própria que se prolonga e cresce, inclusive impulsionando novas produções artísticas. Desse modo, esta tese contesta diretamente a afirmação de José Augusto Alegria (1955, p. 111) de que a história da literatura portuguesa pode dispensar o nome de Florbela. Consideramos que a reconstituição da história da “recepção” e do “efeito” da obra florbeliana, que aqui empreendemos focalizando especialmente sua “recepção produtiva” por parte de escritores contemporâneos, torna evidente que a autora de *Charneca em flor* ocupa uma posição proeminente no quadro da literatura de língua portuguesa.

Por fim, ressaltamos que esta tese procura lançar luz sobre o tema da relação literária entre Florbela e os escritores da atualidade, comprovando que a recepção da obra da poetisa alentejana apresenta uma faceta produtiva, de modo a motivar ou inspirar autores contemporâneos no processo de criação de suas obras. Este estudo não tem a pretensão de ser nem completo nem exaustivo, mas almeja, além de contribuir para a fortuna crítica de Florbela, servir como um foco gerador de outras múltiplas pesquisas que podem chegar a novas e férteis conclusões.

REFERÊNCIAS

Referências de Florbela Espanca

ESPANCA, Florbela. *O dominó preto*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

_____. *Obras Completas de Florbela Espanca: Trocando olhares*. Org. Rui Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

_____. *Diário do último ano*. 3 ed. Amadora: Bertrand, 1989.

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

_____. Carta a Américo Durão, 05-01-1920. In: _____. *Afinado desconcerto*: (contos, cartas, diário). Estudo introdutório, apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Org. Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 232-236.

_____. *À margem dum soneto/ O resto é perfume*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Perdidamente* (Correspondência Amorosa 1920-1925). Org. Maria Lúcia Dal Farra. Vila Nova de Falmicão: Quasi Edições, 2008.

_____. Carta a Apeles Espanca, 29-12-1923. In: _____. *Sempre tua* (Correspondência Amorosa 1920-1925). São Paulo: Iluminuras. 2012.

_____. *Sempre tua* (Correspondência Amorosa 1920-1925). Apresentação, organização, fixação do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras. 2012.

_____. *Florbela Espanca – poesias – obras completas*. vol. 1. Organização, apresentação e notas de Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento. São Paulo: LiberArs, 2016.

Referências sobre Florbela Espanca

AGOSTINHO, José. Uma grande poetisa. *O Libertador*. Lisboa, 08.02.1931. p. 04.

ALEGRIA, José Augusto. *A poetisa Florbela Espanca: O processo de uma causa*. Évora: Centro de Estudos D. Mendes da Conceição Santos, 1955.

ALEXANDRE, Madalena Tavares. A busca de identidade na poesia de Florbela Espanca. In: LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo*: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997. p. 69-73.

ALONSO, Cláudia Pazos. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997a.

_____. Alguns apontamentos sobre a recepção crítica de Florbela Espanca: os poetas têm sexo? In: LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo*: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997b. p. 183-194.

_____. «Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!...»: Florbela, irmã simbólica de Camões. In: ESPANCA, Florbela. *Obras completas de Florbela Espanca: Livro de “Soror Saudade”*. Org. Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2012. v. 2. p. 17-34.

_____. Um Poeta Forte: a re-visão como manifestação de engenho e arte. In: ESPANCA, Florbela. *Obras completas de Florbela Espanca: Charneca em Flor*. Org. Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2013, v. 3. p. 17-38.

ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario da. Notas. In: ESPANCA, Florbela. *Obras completas de Florbela Espanca: Livro de “Soror Saudade”*. Org. Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2012, v. 2. p. 138-192.

AZEVEDO, Alfredo. “Carta a Florbela”. In: TORRES, A.P. et al. *Poemas para Florbela*. Porto: Coleção “Germinal”, 1950. p. 13-16.

BARROS, Eliana Luiza dos Santos. Luto e melancolia: dimensões do *Livro de Mágoas* (estudo introdutório). In: ESPANCA, Florbela. *Obras completas de Florbela Espanca: Livro de Mágoas*. Org. Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2012, v. 1. p. 29-39.

_____. *Florbela Espanca: laços de amor e dor*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

BATTELLI, Guido. À propôs du “narcisisme” de Florbela Espanca (Lettre ouverte à M. J. Silva Júnior). *Gil Vicente*, n. 9/10, v.13, set./out. 1937. p. 135-136.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca: a vida e a obra*. Lisboa: Arcádia, 1979.

BESSA-LUÍS, Agustina. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*, 2.^a ed. Amadora: Bertrand Editora, 1979. p. 9-25.

_____. *Florbela Espanca*: biografia. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

BETTENCOURT, Gastão. *Livro de máguas*. 1920. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/n10/n10_item32/P1.html>. Acesso em: 20 out. 2016.

BUESCU, Helena Carvalhão. What's in a name? Nome, descrição, auto-representação em Florbela Espanca. In: LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo*: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997. p. 99-107.

CAMPOS, Narino. *A poesia, o drama e a glória de Florbela Espanca*. Lisboa: Edição do autor, 1955.

CARVALHO, Adília Martins de. Reflexos narcísicos em Florbela. In: LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo*: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997. p. 83-97.

CARVALHO, Herculano de. Charneca em flor. *Correio de Coimbra*. Coimbra, 07.02. 1931. p. 02.

CARVALHO, João Botto de. “A princesa incompreendida”. In: ALONSO, Cláudia Pazos. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997a. p. 249-250.

CONCEIÇÃO, Joaquim José da. Florbela Espanca. *Afinidades*, Lisboa, n. 14/15, 1945. p. 59-70.

CORREIA, Natália. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*. 3 ed. Amadora: Bertrand, 1989. p. 07-30.

DAL FARRA, Maria Lúcia. A pré-história da poética de Florbela Espanca. In: ESPANCA, Florbela. *Trocando olhares*. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994a.

_____. A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão. In: *Colóquio/Letras*, n. 132/133. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994b. p. 99-110.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. V-LVI.

_____. Poesia de Mulher em Língua Portuguesa. *Letras*. Santa Maria, n. 23, 2001. p. 53-69. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/viewFile/11840/7268>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

_____. Florbela, a inconstitucional. In: ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto: (contos, cartas, diário)*. Estudo introdutório, apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002a.

_____. Apresentação: Situação histórica e Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Florbela Espanca*. Rio de Janeiro: Agir, 2002b. p. 13-44.

_____. *As transmutações do feminino em Florbela Espanca*. Palestra proferida no Portuguese Studies Program, da Universidade de Berkeley (UCA). Estados Unidos. 2002c.

_____. A Florbela de Agustina. *Labirintos*. Universidade Estadual de Feira de Santana / Bahia, n. 1, setembro de 2007a. Disponível em: <http://www1.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/01_artigo_maria_lucia_dal_farra.pdf>. Acesso em: 19 de dez. 2017.

_____. Posfácio. In: ESPANCA, Florbela. *À margem dum soneto / O resto é perfume*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007b. p. 41-55.

DAVID, Celestino. Charneca em flor. *Diário de Notícias*. Lisboa, 25.01.1931. p. 13.

DURÃO, Américo. “Sóror Saudade”. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/n10/n10_item25/P1.html>. Acesso em: 26 de mar. 2018.

_____. A uma poetisa. In: ALONSO, Cláudia Pazos. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997a. p. 247.

FERREIRA, José Gomes. Encontro com Florbela. In: _____. *A memória das palavras: ou o gosto de falar de mim*. Lisboa: Portugalá, 1965. p. 233-240.

FERRO, António. Uma grande poetisa portuguesa. *Diário de Notícias*. Lisboa, 29.02.1931. p. 01.

FLORBELA. Direção: Vicente Alves do Ó. Lisboa: Alambique, 2012. 1 DVD (114 min).

FONSECA, Manuel da. Para um poema a Florbela. In: _____. Poemas completos. Lisboa: Portugália Editora, 1969. p. 121-135.

FRANCO, António Cândido. *A primeira morte de Florbela Espanca*: drama mágico. Évora: Editora Licorne, 2009.

_____. Soror Saudade e a *Saudade Louca* de Florbela. In: ESPANCA, Florbela. *Obras completas de Florbela Espanca: Livro de "Soror Saudade"*. Lisboa: Editorial Estampa, 2012. v. 2, p. 53-76.

FREIRE, Natércia. Poema para Florbela. In: TORRES, A.P. et al. *Poemas para Florbela*. Porto: Coleção "Germinal", 1950. p. 50-52.

GIAVARA, Suilei Monteiro. *A poética do espetáculo*: Uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos de Florbela Espanca. 2007. 109 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista. Araraquara, SP, 2007. Disponível em: <http://wwws.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/1104.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2016.

_____. Entre o bordado e o papel: a poesia portuguesa de autoria feminina no primeiro quartel do século XX. In: Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/ V Seminário Internacional Mulher e Literatura. 2012. p. 01-09. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12844305/entre-o-bordado-eo-papel-a-poesia-portuguesa-de-autoria-telN>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

_____. *Poéticas interditas*: erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894 - 1930) e Judith Teixeira (1880 - 1959). 2015. 224 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista. Assis, SP, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/123332>>. Acesso em: 21 dez. 2016.

GUEDES, Rui (Org.). *Obras Completas de Florbela Espanca*. vol. V. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Sob os sortilégios de Circe*: Ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca. 1992. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 1992.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Estética da teatralidade: leitura da prosa de Florbela Espanca*. 2000. 210 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2000.

_____. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

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

LEAL, Maria Luísa. O papel do discurso crítico e do discurso poético na relação entre Florbela Espanca e o cânone. In: LOPES, Oscar, et. al. *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997. p. 31-42.

LIMA, Câmara. Livro de “Sóror Saudade”. *Correio da Manhã*. 20.02.1923. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/iv1_artigos_terceiros.html>. Acesso em: 08 mar. 2007.

LISBOA, Eugénio. Recensão crítica a *Florbela Espanca: a vida e a obra*, de Agustina Bessa-Luís. *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n. 60, Mar. 1981, p. 92-94.

LIVROS e publicações. [s.n.t.], [1919]. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/iv1_artigos_terceiros.html>. Acesso em: 13 ago. 2007.

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho. *A obra de Florbela Espanca na perspectiva da estética da recepção*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2010.

_____. O diálogo entre a obra de Florbela Espanca e o leitor. *Callipole – Revista de Cultura*. n. 21, 2012. p. 229-241.

_____. A recepção produtiva da obra de Florbela Espanca. (Comunicação em mesa-redonda). 7ª Internacional Conferenc from the series Iberian and Slavonic Cultures in Contact and Comparison “*Interfaces within Gender Studies*”. Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa, 2013.

_____. Novos olhares sobre a obra de Florbela Espanca. *Odisseia*. Rio Grande do Norte, n. 12, 2014. p. 01-13. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/viewFile/10278/7255>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

MARTINHO, Fernando J. B. Florbela, poeta de culto da geração de 50. In: LOPES, Oscar, et. al. *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997. p. 43-53.

MASSAUD MOISÉS. *A literatura portuguesa*, 31ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOTA, Mário. Poemas para Florbela d'Alma. *Cadernos de Poesia*, n. 2. Cacilhas: Gráfica Progressiva de Cacilhas, 1979.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. A escrita autobiográfica: letra e memória feminina em Florbela Espanca. *Letras de Hoje*. v. 48, n. 4, 2013. p. 493-500.

NEMÉSIO, Vitorino. Florbela Espanca. *Diário popular*, 26.06.1949. p. 05.

NOGUEIRA, Alcides. Florbela, 63 f. Mimeografado.

NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de. *Entreretratos de Florbela Espanca*: uma leitura biografemática. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

OSAKABE, Haquira. Prefácio. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca*: uma estética da teatralidade. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PEREIRA, José Carlos Seabra. A águia e o milhafre (Derrota passional e malogro do Eu absoluto na prosa literária de Florbela Espanca: dos contos ao diário). In: ESPANCA, Florbela. *Obras completas de Florbela Espanca*, v. III. Org. Rui Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1985. p. 03-35.

RAMOS, Feliciano. *Dois experiências poéticas: Sol de Inverno*, de António Feijó e *Sonetos*, de Florbela Espanca. In: Eugénio de Castro e a Poesia Nova. Lisboa: Ed. da Rev. Ocidente, 1943.

RÉGIO, José. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela, *Sonetos de Florbela Espanca*. São Paulo: Difel, 1983. p. 11-31.

ROSA, Armando Nascimento. As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa. In: LOPES, In: LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo*: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997. p. 237-248.

SANTOS, Derivaldo dos. *Dívida e Dívida Melancólica: A modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca*. 2006. 272 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2006.

_____. Livro de “Soror Saudade”: sob o signo do mutável e da experiência mística. In: ESPANCA, Florbela. *Obras completas de Florbela Espanca: Livro de “Soror Saudade”*. Organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2012. v. 2, p. 35-52.

SENA, Jorge de. Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa. In: *Da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática, 1946. p. 115-143.

SILVA, Cristina. *Bela*. Porto: Âmbar, 2005.

SILVA, Fabio Mario da. *Da metacrítica à psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*. 2008. 153 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lusófonos) – Universidade de Évora. Évora, 2008.

_____. Da metacrítica à psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca. João Pessoa: Ideia, 2009.

SILVA JÚNIOR, J. Florbela Espanca e a crítica (Carta aberta ao ilustre Prof. Dr. Guido Battelli). *Gil Vicente*, n. 14, v. 7/8, Jul./ago. 1938. p. 113-116.

SILVA, Rodrigues da. Uma, duas, muitas Florbelas. *O Jornal Ilustrado*, 06 de dezembro de 1991.

SIMÕES, Aura. Perda de identidade e divisão interior na lírica de Florbela Espanca. In: LOPES, Óscar et al. *A planície e o abismo: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994*. Évora: Vega, 1997. p. 75-82.

SOARES, Marly Catarina. *O místico e o erótico na poesia de Florbela Espanca*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/90963>>. Acesso em: 14 set. 2017.

SOBRAL, Augusto. Bela-Calígula. In: *Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

SOMBRIIO, Carlos, *Florbela Espanca*, Figueira da Foz, Edições Homo, 1947.

SOUSA, J. Fernando de. (Nemo). Livro de “Sóror Saudade”: por Florbela Espanca. *A Época*. 01.04.1923. Disponível em: <http://purl.pt/272/2/iv1_artigos_terceiros.html>. Acesso em: 08 mar. 2007.

TAVARES, Diogo Ivens. O narcisismo de uma poetisa. *Portucale* IX, n. 51-53. Porto, 1936. p. 106-120.

_____. O sentimento de solidão na obra de Florbela Espanca. *Gil Vicente*. n. 14. [s.l.], 1938. p. 71-81.

TENDEIRO, João. O ciclo poético de Florbela Espanca. In: *Pensamento*, n. 108, 1938. p. 231-233.

TORRES, A. P. et. al. *Poemas para Florbela*. Porto: Coleção “Germinal”, 1950.

_____. Quarteto para instrumentos. In: _____. et al. *Poemas para Florbela*. Porto: Coleção “Germinal”, 1950. p. 09-11.

VEIGA, Teresa. A minha vida com Bela. In: *O último amante*. Lisboa: Edições Cotovia, 1990. p. 11-71.

Referências de Helder Macedo

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Lisboa: Presença, 1998.

_____. *Vícios e virtudes*. Lisboa: Presença, 2000.

_____. *Sem nome*. Lisboa: Presença, 2005.

_____. *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007.

_____. *Natália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

Entrevistas com Helder Macedo:

MACEDO, Helder. Helder Macedo por Helder Macedo. In: *Seminário/Entrevista com Helder Macedo*. Scripta: Belo Horizonte, v. 4, n. 8, 1º sem. 2001. p. 390-402.

_____. Partes de si e dos outros. Entrevista concedida a Vilma Arêas e Hakira Osakabe. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 331-342.

Referências sobre Helder Macedo

CERDEIRA, Teresa Cristina. Apresentação. In: _____ (Org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 11-15.

_____. Resenha Natália. *Colóquio/Letras*, n. 172, p. 244-247, set./dez. 2009.

COELHO, Eduardo Prado. A poesia de Helder Macedo (1957-1968). In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 233-241

DAL FARRA, Maria Lúcia. Regime de incertezas: leitura da obra romanesca de Helder Macedo. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.) *A experiência das fronteiras: leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói: EdUFF, 2002.

_____. No desfiladeiro de incertezas: *Natália*, de Helder Macedo. In: *Travessia*, Santa Catarina, n. 10, jan. 2010, p. 91-96. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p91>>. Acesso em: 30 de jan. 2015.

DANTAS, Gregório Foganholi. *Metáforas da história: uma leitura dos romances de Helder Macedo*. 2009. 228 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2009. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000442116>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

OSAKABE, Hakira. Entrevista com Helder Macedo (Partes de si e dos outros). In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). *A experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 331-342.

RIBEIRO, Paula Bohrer. *As personagens femininas em Helder Macedo: Pedro e Paula, Sem Nome e Natália*. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/103886>>. Acesso em: 15 set. 2017.

SEMINÁRIO/Entrevista com Helder Macedo. *Scripta*: Belo Horizonte, v. 4, n. 8, 1º sem. 2001. p. 390-402.

SILVA, Marisa Corrêa. Representações femininas em Helder Macedo e Saramago: olhares masculinos. In: *Tessituras, Interações, Convergências*: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008.

_____. A desnarrativa de Helder Macedo em *Tão longo amor, tão curta a vida*. In: *Um olhar para a diversidade*: Anais do 2º Encontro de Diálogos Literários. 2014. Disponível em: <www.dialogosliterarios.wordpress.com>. Acesso em: 12 de mar. 2017. p. 180-188.

VALENCIANO, Nayara Garcia; SILVA, Marisa Corrêa. A representação do sujeito contemporâneo em *O cheiro do ralo* de Lourenço Mutarelli e *Natália* de Helder Macedo. In: Anais do I Encontro de *Diálogos Literários*: Um olhar para além das fronteiras, 2013. p. 395-405. Disponível em: <<https://dialogosliterarios.files.wordpress.com>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Referências de Adília Lopes

LOPES, Adília. *A pão e água de colônia* (seguido de uma autobiografia sumária). Lisboa: Frenesi, 1987.

_____. *Dobra*: Poesia reunida 1983-2009. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Dobra*: Poesia reunida 1983-2014. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

Entrevistas com Adília Lopes

LOPES, Adília. Entrevista concedida a Carlos Vaz Marques. DNA, 17 jun. 2005. Disponível em: <<http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009/01/adilia-lobes-entrevista-de-carlos-vaz.html>>. Acesso em: 23 set. 2016.

_____. Entrevista concedida a alunos. Set. 2005. Disponível em: <<http://gavetadenuvens.blogspot.com.br/2005/09/entrevista-adlia-lobes.html>>. Acesso em: 23 set. 2016.

_____. Como se faz um poema? [resposta a um inquérito]. *Inimigo rumor*: revista de poesia - Edição Especial: 10 anos de Inimigo rumor, n. 20. Rio de Janeiro e São Paulo: 7Letras e Cosac Naify, 2008, p. 109-110, [publicado originalmente em *Relâmpago*, n. 14. Fundação Luís Miguel Nava. Lisboa: Relógio D'Água, 2004, p. 29-30].

LOPES, Adília. Entrevista com Adília Lopes. Concedida a Osvaldo Silvestre e Américo Lindeza Diogo. *Inimigo rumor: Revista de poesia*, n. 10. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 18-23.

Referências sobre Adília Lopes

BALTRUSCH, Burghard. Adília Lopes: traducir entre la entropía y la subversión. *Lectora*, n. 14, 2008. p. 231-249. Disponível em: <<http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7160>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Caligrafias femininas: Marianna e Florbela na letra de Adília. *Itinerários*. Araraquara, n. 26, 2008. p. 235-243.

_____. O Clube das Poetisas para Sempre Vivas (rápido e temerário relato do feminino nas literaturas de língua portuguesa). *Cadernos de literatura comparada*. Porto, n. 26/27, 2012. p. 180-201. Disponível em: <<http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/111/96>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

_____. *O cisne e seu canto*: leitura dos poemas de Fíama por Adília Lopes ou Fíama na letra de Adília (abertura ao Congresso Internacional de Língua Portuguesa “Filosofia e Poesia” da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que ocorreu nos dias 13 e 14 de abril de 2015). Disponível em: <ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14158.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2017.

EDFELDT, Chatarina. *Uma história na História*: representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX. Montijo: Câmara Municipal de Montijo, 2006.

EVANGELISTA, Lúcia Liberato. *Vida em comum*. A poética de Adília Lopes. 2011. 139 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2011. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/57408/2/TESEMESLUCIAEVANGELISTA000148379.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2014.

GUERREIRO, António. A morte do artista. In: *Expresso* 10 de mar 2001. Disponível em: <<http://arlindo-correia.com/200301.html>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

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

LADEIRA, António. Gênero, perversão e subversão em Clarice Lispector e Adília Lopes. *Litcult.net*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.litcult.net/revistalitcult_vol6.php?id=560>. Acesso em: 02 jan. 2017.

MÃE, Valter Hugo. Quem quer casar com a poetisa? Uma intromissão na vida afectiva de Adília Lopes. In: LOPES, Adília. *Quem quer casar com a poetisa?*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2001. p. 171-192.

MAFFEI, Luís, Dispneia ou tagarelice (resenha a *Apanhar ar*). *Revista pequena morte*, n. 23, 2011. Disponível em: <<http://pequenamorte.com/2011/09/13/14-19/>>. Acesso em: 26 de nov. 2016.

MARTELO, Rosa Maria. Adília Lopes – ironista. *SCRIPTA*, v. 8, n. 15. Belo Horizonte, p. 106-116, 2º sem. 2004.

_____. As armas desarmantes de Adília Lopes. In: *Didaskalia XL*, v. II, 2010. p. 207-222. Disponível em: <<https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10150/1/V04002-207-222.pdf>>. Acesso em: 01 de mai. 2016.

MELO, Sónia Rita C. Adília Lopes ou a impessoalidade da terceira mulher. *Ex aequo*. Vila Franca de Xira, n. 27, 2013. p. 129-141. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602013000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 08 jan. 2017.

_____. *Des-dobra: re-visão e tradução*. A construção da poesia em Adília Lopes. 2015. 449 f. Tese (Doutorado em Filologia) – Universidade de Barcelona. Barcelona, 2015. Disponível em: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66446/1/SRCM_TE SE.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2016.

MENEZES, Raquel Góes. *O projeto literário Adília Lopes*. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.letras.ufjf.br/posverna/mestrado/MenezesRG.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

POMA, Paola. As voltas com Marianas, Marias e - por que não? – José. *Olho D'água*. São José do Rio Preto, v. 2, n. 2, 2010. p. 121-130. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/71/85>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

SILVA, Sofia Maria de Sousa. *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*. 2007. 163 f. Tese (Doutorado

em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp034764.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2017.

SILVESTRE, Osvaldo. *Adília Lopes espanca Florbela Espanca*. Texto lido no lançamento de *Florbela Espanca espanca*. Companhia de Teatro Sensurround, Lisboa, 11 mar. 2000. Disponível em: http://arlindo-correia.com/adilia_lopes1.html. Acesso em: 02 fev. 2013.

SOLER, Elena Losada. Mariana ya no es alcohorado: variaciones, subversiones y parodias em *Novas Cartas Portuguesas* y en la poesia de Adília Lopes. *Actas del I Congreso de la Asociación de Lusitanistas del estado español*. Palma de Mallorca, 2003. p. 160-172.

SOUSA, Phabulo Mendes de. *A tessitura poética de Adília Lopes*. 2014. 139 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-27062014-124332/pt-br.php>. Acesso em: 23 nov. 2016.

Referências de Hélia Correia

CORREIA, Hélia. *Florbela*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

_____. In: *Sapo: Cultura*. Hélia Correia. «Escrever é uma servidão que eu agradeço.». 12 de março de 2017. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/553114/helia-correia-escrever-e-uma-servidao-que-eu-agradeco->. Acesso em: 25 mar. 2018.

_____. In: *BNP* (Biblioteca Nacional de Portugal). Encontro com Hélia Correia. 2010. Disponível em: http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=474%3Aencontro-com-helia-correia&catid=144%3A2010&Itemid=516&lang=pt. Acesso em: 15 mar. 2018.

Entrevistas com Hélia Correia

CORREIA, Hélia. Entrevista. In: SILVA, João Céu e. Hélia Correia: "Não estou interessada em famas, em dinheiro ou em admirações". *Diário de notícias*. 20 de ago. de 2015. Disponível em: <http://www.dn.pt/portugal/interior/helia-correia-nao-estou-interessada-em-famas-em-dinheiro-ou-admiracoes-4737346.html>. Acesso em: 15 set. 2017.

Referências sobre Hélia Correia

CRUZ, Maria Cristina Teixeira da. *Bela no palco: imagens de Florbela Espanca na dramaturgia portuguesa*. 2008. 185 f. Dissertação (Mestrado em Estudos portugueses) – Universidade de Aveiro. Departamento de Línguas e Cultura. Aveiro, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10773/2859>. Acesso em: 15 set. 2017.

FADDA, Sebastiana. Roteiro dramático de Hélia Correia. *Sinais de cena*, v. I, n. 11. Vila Nova de Famalicão: Húmus, jun. 2009. p. 109-111. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/300093>>. Acesso em: 15 set. 2017.

FUROR: Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia. Coord. Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

JUNQUEIRA, Renata Soares. Morrer e renascer: a aura mítica em *Florbela*, de Hélia Correia. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2008. p. 361-380.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza. *Descosidos monólogos: personagens (auto)biográficas no Diário do último ano e na peça Florbela*. 2004. 86 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2004. Disponível em: <http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/disserta%C3%A7%C3%B5es_2014/disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Jonas%20Leite.pdf>. Acesso em: 15 set. 2017.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza; MACIEL, Diógenes André Vieira. “Vão escrever muito sobre ti, sabias?": a *Florbela* de Hélia Correia no horizonte da biografia teatral. *Convergência Lusíada*, n. 31, junho de 2014. Disponível em: <rgplrc.libware.net/ojs/index.php/rcl/article/view/106>. Acesso em: 15 set. 2017.

MATEUS, Mário Rui da Trindade. *Percursos do mito de Helena: da literatura grega ao drama de Hélia Correia, O Rancor*. 2003. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Universidade de Aveiro. Departamento de Línguas e Cultura. Aveiro, 2003. Disponível em: <<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/2827/1/2010000030.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2017.

PIMENTEL, Samarkandra Pereira dos Santos. *Paródia e mecanismo mimético em Perdição: exercício sobre Antígona, de Hélia Correia*. 2014. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa-PB, 2014. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/6297>>. Acesso em: 15 set. 2017.

RODRIGUES, Isabel Cristina. *Florbela mínima – exercícios sobre Hélia Correia*. Forma breve, n. 5 [Teatro mínimo]. Universidade de Aveiro 2007. p. 55-66. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/235>>. Acesso em: 08 mai. 2017.

ROGRIGUES, Urbano Tavares. O Fantástico em Hélia Correia. Soma: o salto na marginalidade. In: _____. *O texto sobre o texto*. Uma visão sobre literatura portuguesa contemporânea. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001.

Referências gerais

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas de amor de uma freira portuguesa*. Luso Livros, [s.d]. Disponível em: <<http://luso-livros.net/>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

ALMEIDA, Sherry Morgana Justino de. *Do drama estático de Fernando Pessoa à prosa do êxtase de Hilda Hilst: Uma escritura teatral*. 2013. 225 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, 2013. Disponível em: <<http://www.pgletras.com.br/2013/teses/tese-Sherry-Morgana-Justino-de-Almeida.pdf>>. Acesso em: 30 dez. 2015.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Estúdios Cor, 1972.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3 ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos Íntimos*. Lisboa: Estampa, 1982.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em Tradução*. 2010. 158 f. Relatório Final (Pós-doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2010. Disponível em: <<http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>>. Acesso em: 30 dez. 2015.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

COELHO, Nelly Novaes. O corpo-da-escrita no romance feminino português. In: *Literatura e diferença*. IV Congresso ABRALIC. Anais. São Paulo, 1994. p. 817-823.

_____. O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa. *Via Atlântica*. São Paulo, n. 2, jun. 1999. p. 120-128. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48738>>. Acesso em: 08 mar. 2016.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CORDEIRO, Luciano. *Sóror Mariana: a freira portuguesa*. Lisboa: Livraria A. Ferin, Editora, 1888.

DELGADO, Humberto. *O infeliz amor de Sóror Mariana*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1964.

DURAND, Gilbert. *Campos do Imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa dos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GADAMER, H. G. *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1960.

GARAY, René Pedro. Sexus sequor: Judith Teixeira e o discurso modernista português. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*. n. 5. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

GREEN, F. C. Who was the Author of the 'Lettres Portugaises'. *Modern Language Review*. Londres, 1926.

HORTA, Maria Teresa. Escrita e transgressão. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 16, n. 25, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga25/arqs/matraga25a02.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

_____. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUBE, Vincent. *A Leitura*. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Edunesp, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau a internet*. Organização e tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *O leitor demanda (d)a Literatura*. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 09-39.

LINK, Hannelore. *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme*. 2. ausg. Stuttgart; Berlin; Köln e Mainz: Kohlhammer, 1980.

LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MAIA, Álvaro. *Literatura de Sodoma*. *Contemporânea*, n. 4, outubro de 1922.

MOOG-GRÖNEWALD, Maria. *Investigación de las influencias y de la recepción*. Disponível em: <http://posgradocsh.azc.uam.mx/cuadernos/m_teorias/moog-gr%C3%BCnewald-influencias_y_recepcion.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2016.

MOURÃO, Paula et al. *A escrita de Irene*. Arruda dos Vinhos: Município de Arruda dos Vinhos, 2007. Disponível em: <<http://www.cm-arruda.pt/Download.aspx?x=c7fcbaed-9145-43ad-8e6f-10a8b0aebf8b>>. Acesso em 02 mar. 2017.

PESSOA, Fernando. António Botto e o ideal estético em Portugal. *Contemporânea*, n. 3, julho de 1922.

ROCHA, Denise. *Arte sem Fronteiras*: Londres, Berlim, São Paulo e Rio de Janeiro: olhares estéticos e capitalistas sobre as células do poder lícito e ilícito (séculos XVIII e XX). 2004. 524 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Assis- SP, 2004. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/103675>>. Acesso em: 30 dez 2015.

SÁ- CARNEIRO, Mário de. *Poesias*. Lisboa: Edições Ática, 1953. p. 79-80.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SHULER, Donaldo. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. Sobre a recepção de *Os Lusíadas* em França até ao século XVIII. In: *Boletim do Centro de Estudo Portugueses*. Vol. 18. N. 23. Belo Horizonte: 1998. p. 43-82.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais?. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 133-181.

TEIXEIRA, Judith. *Poesia e prosa – Judith Teixeira*. Alfragide: Dom Quixote, 2015.

VICENTE, Ana. Mulheres portuguesas falam das relações Portugal-Brasil e da situação das mulheres em Portugal. In: SANTOS, Gilda da Conceição (Org.). *Convergência Lusíada*: Revista do Real Gabinete Português de Leitura. Rio de Janeiro, [s.d.]. p. 185-199.

VIEIRA. Padre António. *Sermão de Santo António aos Peixes*. Lisboa: Expo 98, 1996.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.