



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

**DE FLORBELA ÀS FLORBELAS:  
do mito literário à invenção de uma personagem-escritora**

Jonas Jefferson de Souza Leite

CAMPINA GRANDE - PB  
Abril, 2018

JONAS JEFFERSON DE SOUZA LEITE

**DE FLORBELA ÀS FLORBELAS:  
do mito literário à invenção de uma personagem-escritora**

Tese apresentada ao Programa Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutor.

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada e Intermidialidade

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes A. V. Maciel

CAMPINA GRANDE - PB  
Abril, 2018

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

L533f Leite, Jonas Jefferson de Souza.  
De Florbela às Florbelas [manuscrito] : do mito literário à invenção de uma personagem-escritora / Jonas Jefferson de Souza Leite. - 2018.  
163 p.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2018.

"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel , Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Literatura Portuguesa. 2. Florbela Espanca . 3. Mitificação . 4. Mito Florbeliano.


21. ed. CDD P869.1

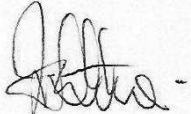
**DE FLORBELA ÀS FLORBELAS:  
do mito literário à invenção de uma personagem-escritora**

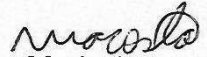
Aprovada em 27/04/2018

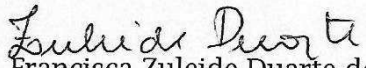
Tese apresentada ao Programa Pós-Graduação  
em Literatura e Interculturalidade, da  
Universidade Estadual da Paraíba, em  
cumprimento às exigências para obtenção do  
título de Doutor.

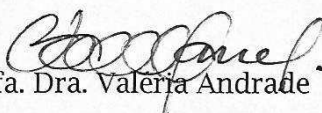
**BANCA EXAMINADORA**

  
Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel  
Orientador

  
Profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra  
Examinadora Externa

  
Profa. Dra. Maria Aparecida da Costa  
Examinadora Externa

  
Profa. Francisca Zuleide Duarte de Souza  
Examinadora Interna

  
Profa. Dra. Valéria Andrade  
Examinadora Interna

*À minha avó que ensinou a minha mãe a ler.  
E esse gesto ecoa até aqui.*

## Agradecimentos

Esta tese foi totalmente escrita no Sertão Potiguar, em Pau dos Ferros. E eu só fui, de fato, mesmo sendo neto de agricultores, entender o que é o Sertão quando passei a morar nele. Compreendi Guimarães Rosa - “Sertão é sozinho”; Sertão: é dentro da gente”. E não foi fácil; solidão e sertão. Eu comigo. Eu com Florbela. Eu com meus gatos. A solidão do sertão faz com que a gente se depare, forçosamente, com o melhor da gente, mais ou menos, como disse Guimarães sobre outro assunto - “amor é a gente querendo achar o que é da gente”.

De 2015 até aqui, muita gente passou pela minha vida, uns foram, outros ainda estão. Muita coisa mudou e, nesse percurso, é possível que eu me esqueça de alguém que considere muito digno de um obrigado. Desde já, peço perdão por uma possível omissão.

Ademais, a escrita desta tese foi impulsionada por uma breve viagem à Portugal, em junho de 2017. As experiências, as coisas que vi, a Terra de Florbela, tudo, de alguma forma, está subjetivamente impregnado aqui. Sem citar nomes, agradeço aos que me favoreceram nessa experiência. Obrigado!

Lembro-me sempre, comigo mesmo, de Clarice Lispector: “obstinada, eu rezo. Eu não tenho o poder. Tenho a prece”. Portanto, agradeço a Deus pela companhia em momentos brancos e vazios de escrita e de alma.

Dito isso, passo aos agradecimentos propriamente ditos:

Agradeço de Coração:

À minha família, nomeadamente à minha mãe, às minhas avós, às tias e primos queridos. Aos que partiram e deixaram um vazio, por vezes, difícil de contornar. Faço um aparte especial para agradecer à minha Tia Cida pelo incentivo primeiro que eu cursasse Letras;

Ao meu irmão Isaac, parceiro de primeira hora.

Com muito carinho e enorme gratidão, agradeço aos meus mestres:

Diógenes, meu amigo-mestre, meu pensamento é enviesado pelo seu. Obrigado por tudo, tudo. E não há que esmagar as entrelinhas com palavras, como bem disse Clarice;

Zuleide Duarte, professora e amiga, minha gratidão por sua generosidade e pelo apoio incomensurável nos últimos acontecimentos, por tudo que me ensinou sobre os portugueses, sobre Florbela;

Maria Lúcia, querida, obrigado pela sempre delicadeza, pela grandiosidade em compartilhar com os outros o muito que sabe. E, claro, por nos ensinar a amar Florbela;

Agradeço também à Valéria Andrade: inteligência ímpar e luxo radioso contar com a sua leitura;

E a Cida Costa, minha amiga, que me ensinou muito desde a chegada ao sertão. Obrigado por tantos momentos felizes e por estar aqui também.

Um obrigado aos meus amigos queridos, de ontem e de sempre: Ricardo Soares, Marcelo, Jackson, Mateus, Dyogo, Marcela Lira, Iá, Ludmila, Raimundo, Larissa, Tiago, Diniz, Micaela, João Jackson, Paulo, Hálisson, Diego, Bruno, Hércules, Suellen, Guilherme, Veranildo e Adelino;

Aos novos amigos, o melhor do sertão: Bruna, Edmar, Bruno, Luiz, Clístenes, Gevildo, Reginaldo, Bevenuta, Eliete e Gameleira;

A Rafael Efrem, pela ajuda subjetiva dos últimos tempos;

À Universidade Estadual da Paraíba e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, na pessoa de Alda Brito;

Aos amigos queridíssimos do Grupo de Pesquisa *Florbela Espanca et alii*;

Aos queridos colegas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte;

Aos Professores Rogério Puga e Fernando Cabral Martins, pela interlocução preciosa em Lisboa;

À CAPES, pelo importante apoio financeiro.

“Quando for possível destrinçar capazmente, com serena e ampla crítica, a lenda de Florbela da poesia de Florbela, ver-se-á decerto como aquela sobrepuja a esta, sem a afogar”

(Vitorino Nemésio, 1958).



## RESUMO

Propõe-se um estudo sobre a maneira como a poetisa portuguesa Florbela Espanca, depois da sua morte e através de uma extensa apropriação biográfica, iniciada pelo professor italiano Guido Battelli, no afã de divulgar e publicar a sua obra literária e, conseqüentemente, obter lucro, passou, paulatinamente, a ser encarada como um mito literário, desde a década de 1930. Objetiva-se compreender o processo de mitificação da escritora, que tem se mostrado dinâmico e, de tempos em tempos, adquirido novos e inesperados contornos. Em chave didática, entende-se tal processo em dois momentos distintos e complementares: o primeiro momento, de feição crítico-biográfica, de 1930 a 1979, quando o mito florbeliano foi erigido e consolidado, e o segundo momento, de cariz crítico-ficcional, de 1979 à atualidade, no qual o mito em destaque expandiu-se e ganhou novas possibilidades de representação, com a transformação de Florbela em personagem literária. Para esta investigação, são analisadas as peças teatrais *Bela-Calígula: Impromptu Teatral* (1987), de Augusto Sobral; *Florbela Espanca* (1988), de Alcides Nogueira; *Florbela* (1991), de Hélia Correia; *A primeira morte de Florbela Espanca* (1999), de António Cândido Franco e *Florbela Espanca - a hora que passa* (2014), de Lorena Mesquita e Fabio Brandi Torres. Também são analisados a biografia romanceada *Florbela Espanca, a vida e a obra* (1979) e o conjunto de poemas denominado *De Florbela para Pessoa. Com amor* (2017), de Maria Lúcia Dal Farra. Portanto, é possível inteligir que o mito florbeliano tem uma história de meandros que perpassam a gênese da mitificação, além de seu desenvolvimento, consolidação e expansão, tudo isto em um processo contínuo que não dá mostras de querer cessar, seja na atividade crítica seja em suas representações estéticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Portuguesa; Florbela Espanca; Mitificação; Mito Florbeliano.

## ABSTRACT

This study intends to investigate how Florbela Espanca, after her death, has gradually become regarded as a literary myth, since the 1930s, through an extensive biographical appropriation which had been started by Guido Battelli to divulge and publish her literary work and, therefore, make profit. It aims to understand the process of mythification of the author, which has been dynamic and, every so often, has acquired new and unexpected outlines. Didactically, this process can be divided into two distinct and complementary moments: the first critical-biographical moment, from 1930 to 1979, when the Florbelian myth was established and consolidated; and the second critical-fictional moment, from 1979 to the present day, in which the myth, since Florbela has become a literary character, has expanded and gained new possibilities of representation. The study proposes to analyze the following thematic pieces, *Bela-Calígula: Impromptu Teatral* (1987), by Augusto Sobral; *Florbela Espanca* (1988), by Alcides Nogueira; *Florbela* (1991), by Hélia Correia; *A primeira morte de Florbela Espanca* (1999), by António Cândido Franco; and *Florbela Espanca - a hora que passa* (2014), by Lorena Mesquita and Fabio Brandi Torres. In addition, the analysis focuses on the biographical novel, *Florbela Espanca, a vida e a obra* (1979) as well as in the set of poems entitled *De Florbela para Pessoa. Com amor* (2017), by Maria Lúcia Dal Farra. In conclusion, the results confirm that the Florbelian myth has intricacies that permeate the genesis of mythification on its development, consolidation and expansion, all this in a continuous process that does not show signs of ending, either in critical activity or in its aesthetic representations.

**KEYWORDS:** Portuguese Literature, Florbela Espanca; Mythification; Florbelian Myth.

## RESUMEN

Se propone un estudio acerca del modo cómo la poeta portuguesa Florbela Espanca, después de su muerte y a través de una extensa apropiación biográfica, iniciada por el profesor italiano Guido Battelli, en el deseo de divulgar y publicar su obra literaria y, como consecuencia, obtener lucro, pasó, paulatinamente, a ser encarada como un mito literario, desde la década de 1930. Se objetiva comprender el proceso de mitificación de la escritora, que se demuestra dinámico y, de tiempos en tiempos, adquiriendo nuevos e inesperados contornos. Se entiende este proceso en dos momentos diferentes y complementarios: el primer momento, de teor crítico-biográfico, entre 1930 y 1979, cuando el mito floberliano fue creado y consolidado, y el segundo momento, de base crítico-ficcional, desde 1979 hasta la actualidad, en el cual el mito en destaque se expandió y ganó nuevas posibilidades de representación, con la transformación de Floberla en personaje literario. Para este estudio, son analizados las piezas teatrales *Bela-Calígula: Impromptu Teatral* (1987), de Augusto Sobral; *Floberla Espanca* (1988), de Alcides Nogueira; *Florbela* (1991), de Hélia Correia; *A primeira morte de Florbela Espanca* (1999), de António Cândido y *Floberla Espanca - a hora que passa* (2014), de Lorena Mesquita y Fabio Brandi Torres. Además, son analizados la biografía romanceada *Floberla Espanca, a vida e a obra* (1979) y el conjunto de poemas intitulados *De Florbela para Pessoa. Com amor* (2017), de Maria Lúcia Dal Farra. Por tanto, es posible decir que el mito florbeliano tiene una historia de meandros que perpasan la génesis de la metificación, además de su desarrollo, consolidación y expansión, todo esto en un proceso continuo que no quiere acabarse, sea en la actividad crítica, sea en sus representaciones estéticas.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura Portuguesa; Florbela Espanca; Mitificación; Mito Florbeliano.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>PARTE I</b>	<b>19</b>
<b>1. O ITINERÁRIO DE UM MITO</b>	<b>20</b>
1.1 A METÁFORA DO CALEIDOSCÓPIO	20
1.2 A(s) MI(S)TIFICAÇÃO(ÇÕES) DE FLORBELA ESPANCA OU A INVENÇÃO DE UMA MULHER	23
1.3 O MITO LITERÁRIO: DA INVENÇÃO À RECORRÊNCIA DE UMA PERSONAGEM-ESCRITORA	31
1.4 OS TEMPOS DA MITIFICAÇÃO	36
1.5 PRIMEIRO MOMENTO (1930 – 1979): O <i>FIAT</i> DE BATTELLI E A CONSOLIDAÇÃO DO MITO	51
1.6 SEGUNDO MOMENTO (1979-2018): EXPANSÃO, DESMISTIFICAÇÃO E REMITIFICAÇÃO	57
<b>PARTE II</b>	<b>61</b>
<b>2. UM PALCO PARA FLORBELA</b>	<b>62</b>
2.1 FLORBELA ATRIZ	62
2.2 FLORBELA PROTAGONISTA, PERSONAGEM DE SI	69
2.2.1 <i>BELA-CALÍGULA – IMPROMPTU TEATRAL</i> OU O JOGO DE ESPELHOS METATEATRAL	73
2.2.2 “LAÇOS DE FAMÍLIA”: A <i>FLORBELA</i> DE ALCIDES NOGUEIRA	77
2.2.3 <i>FLORBELA</i> DESTRONADA: A (DES)MITIFICAÇÃO DE HÉLIA CORREIA	84
2.2.4 <i>A PRIMEIRA MORTE DE FLORBELA ESPANCA</i> OU UMA RÉ DE SI	89
2.2.5 FIO FICCIONAL E O JOGO DE IMPLÍCITOS EM <i>FLORBELA ESPANCA - A HORA QUE PASSA</i>	94
2.3 (RE)CRIAÇÕES, IMPROVÁVEIS APROXIMAÇÕES, CONVERGÊNCIAS E DISTANCIAMENTOS	99
<b>3. FLORBELAS: ENTRE ESCRITORAS, PELO ATLÂNTICO</b>	<b>103</b>
3.1 LABIRINTO SEM LINHA DE ARIADNE: AGUSTINA E SEU BIOGRAFISMO <i>SUI GENERIS</i>	105
3.2 A(s) FLORBELA(S) DE AGUSTINA BESSA-LUÍS: DESMITIFICAÇÃO E REMITIFICAÇÃO	117
3.3 DE MARIA LÚCIA PARA FLORBELA, COM AMOR: CRÍTICA, BIOGRAFISMO E DESMISTIFICAÇÃO	127
3.4 <i>DE FLORBELA PARA PESSOA. COM AMOR</i> : MONÓLOGO ELEGÍACO PARA UM POSSÍVEL AMOR, NOS TRILHOS DA FICCIONALIZAÇÃO	137
3.5 PELO OCEANO, COM FLORBELA: UM PERCURSO (DES)MI(S)TIFICADOR	146
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>151</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>156</b>

## INTRODUÇÃO

No âmbito da crítica literária especializada, tem-se debatido sobre a obra de Florbela Espanca ter sido, em vários momentos, relegada a um segundo plano, em virtude dos tantos vieses biográficos que resultaram (e ainda resultam) em diversas apropriações, moldadas como substrato para as narrativas que terminaram por transformar a escritora em um *mito*. Dessa maneira, pela estranheza ou pelo fascínio de uma obra literária embaralhada nos meandros da trajetória da uma vida, a dimensão eminentemente literária da escritora foi, inicialmente, ofuscada pelo ineditismo de uma representação mítica no âmbito da autoria feminina na Literatura Portuguesa, potencializada por um contexto histórico reacionário e por uma recepção literária muito fincada no afã de transformar a obra da poetisa em garantia de lucro comercial. Logo após a sua morte, em 1930, seus livros passaram a fazer um enorme sucesso, alcançando, já em 1931, um retumbante êxito editorial. Para tanto, não faltaram especulações de toda sorte, desde questões que adentram a sexualidade da autora até os julgamentos de seu caráter e de sua personalidade. Guido Battelli, o professor italiano a quem Florbela confiou as provas do *Charneca em Flor*, adulterou poemas e trechos de cartas da escritora no fito de atender à avidez dos leitores em descobrir, pela obra, a vida da poetisa e, conseqüentemente, aumentar a venda dos diversos títulos que publicou da poetisa.

Todavia, é salutar, evidentemente, afirmar a importância da literatura de Florbela Espanca e o seu inquestionável talento como *escritora*. Passados mais de 80 anos da sua morte, ela continua se destacando como uma das poetisas mais conhecidas de Portugal, traduzida para o inglês, italiano e espanhol e com enorme público de leitores e estudiosos no Brasil, o que se confirma pelas diversas edições de seus livros e por um número considerável de estudos acadêmicos a seu respeito, além de uma série de trabalhos literários que têm utilizado a artista como matéria para a criação de peças de teatro, romance,

biografias, novelas, poemas, filme e séries televisivas. A literatura de Florbela, como toda boa literatura, cria sempre em seus leitores novas atmosferas de interpretações, como se “a mesma história tantas vezes lida” não parasse nunca de oferecer novos sentidos. Um verdadeiro caso de “Fanatismo”. Este trabalho, entretanto, não versa diretamente sobre a obra de Florbela Espanca, mas sobre um construto discursivo em torno da sua biografia (atrelada, para o bem e para o mal à sua literatura) que a alocou no panteão dos mitos da Literatura Portuguesa e, a partir disso, desencadeou a construção de leituras críticas e obras literárias que se centralizam na representação literária desta escritora. Nessa esteira, é evidente que a obra da poetisa perpassa as discussões travadas aqui, mas não de forma verticalizada. Aparecem, portanto, de forma subsidiária, como também o conjunto da epistolografia que travou ao longo da vida com diversos interlocutores, servindo de apoios argumentativos para as discussões sobre o acirrado processo de mitificação por que passa ao longo do tempo.

Com efeito, após a morte da poetisa, diversas controvérsias foram se aglomerando no seu entorno e, à medida que se tentava promover ou censurar as obras e homenagens à Florbela, um caminho mítico ia, aos poucos, se formando. Somando-se ao fato de que a artista dialogou com mitos da tradição literária e histórica e construiu uma imagem sobre si, aureolada por visões automitificadas, a sua elevação ao patamar de figura mítica não representa, em essência, uma novidade, mas uma consequência de uma obra literária e de uma vida que sempre vibraram nessas dimensões do poder criativo que a narrativa do mito possibilita. A “novidade”, na época em que estes fenômenos eclodiram, residia na visada sobre a figura de uma mulher com comportamento tido como inadequado aos padrões sociais e morais vigentes, ser comparada aos grandes nomes da Literatura Portuguesa, como o de António Nobre, e ser o primeiro caso de um verdadeiro *boom* editorial em Portugal, claro que com o duro preço de ter sua imagem fortemente aderida a fatos biográficos distorcidos e/ou inflacionados, no afã de vender livros e obter lucro.

Do ponto de vista do contexto artístico, as primeiras décadas do século XX foram marcadas, em Portugal, pelas inovações temáticas e formais

instauradas pelo modernismo. Florbela esteve à margem desse movimento e também da sociedade de então, por vários motivos: residiu a maior parte da vida fora do centro irradiador cultural português (Lisboa), em cidades como Vila Viçosa, Évora, Matosinhos, Redondo; era mulher – fato que lhe diminuía a condição de poetisa, pois às mulheres só era dada a condição de versejar para um diletantismo entre pares femininos, sem impacto na tradição literária; era filha ilegítima de pai incógnito (apesar de ter sido criada pelo pai!), divorciada e, ainda, frequentou a Faculdade de Direito, lugar eminentemente masculino, no primeiro quartel do século XX.

Em um contexto político e social tradicionalistas, mesmo após sua morte, a imagem que Florbela representava era a do exemplo a não ser seguido. Não interessava ao Salazarismo render homenagens ao seu nome, nem lhe creditar o talento que se podia comprovar na sua obra e, por quase duas décadas, a maioria dos estudos críticos de sua bibliografia eram capturados pelo imaginário de uma escritora encarcerada dentro de um drama pessoal, o que deixava entrever o cunho reducionista que ditou a maior parte das leituras sobre a artista naquele momento. Em 1947 e em 1950, Jorge de Sena e José Régio, respectivamente, apresentaram estudos críticos importantes para a compreensão dessa artista, sobretudo, no respeito à sua dignidade de mulher e poetisa, veementemente agredidas nas décadas anteriores. Já em 1979, Agustina Bessa-Luís lançou a biografia *Florbela Espanca, a vida e a obra* e abriu uma nova possibilidade de compreensão do mito florbeliano: a de admiti-la como personagem da própria história, em um processo de (re)criação biográfica e, via de consequência, de manutenção da narrativa mítica iniciada em 1930, logo depois da morte da escritora.

Depois da biografia de Agustina Bessa-Luís, instaurou-se uma nova forma de estudar e representar a poetisa. Florbela passou a responder também como uma personagem literária, em materiais literários que, por meio da ficcionalização, (re)criavam a sua biografia. Esse dado deu tônus à narrativa mítica construída anteriormente e se fez como uma interessantíssima possibilidade de manutenção e continuidade deste mito. Nessa visada, é possível, portanto, historiar a gênese, a expansão e a consolidação desse mito literário. Em outros termos, o mito florbeliano não é estanque, ganha de

tempos em tempos novos e inesperados contornos, que se adensam ao construto mítico solidificado anteriormente. A partir de uma dimensão histórica, e em chave didática, o mito florbeliano pode ser compreendido em dois momentos distintos, mas complementares: o primeiro, iniciado em 1930, depois da morte da escritora, até 1979, com cariz crítico-biográfico, no qual o mito ganhou corpo e propiciou, já com uma narrativa consolidada, o segundo momento de mitificação, inaugurado com o texto de Agustina, de faceta crítico-ficcional, compreendido de 1979 até os dias que correm. Ademais, nos dois momentos, há a dimensão crítica, ditada inicialmente pelo contexto do Salazarismo e, paulatinamente, como a queda do regime ditatorial português, uma atitude crítica mais centralizada nas múltiplas possibilidades de estudo permitidas pelo entroncamento entre a vida e a obra de Florbela.

Portanto, a divisão do mito em dois tempos é fruto de uma observação diacrônica, mas nada obsta que surjam e sejam percebidos outros momentos nessa trajetória mítica, justamente pela dinamicidade verificada ao longo do percurso de criação, consolidação e expansão do mito. Assim, em decorrência da solidificação do mito, a obra de Florbela Espanca rompeu as fronteiras portuguesas e encontrou no Brasil grande ressonância crítica, literária e editorial, com destaque para os trabalhos de Maria Lúcia Dal Farra, reconhecida, no Brasil e em Portugal, como uma das maiores estudiosas daquela poetisa.

O estudo que ora se apresenta está dividido em duas partes: a primeira, compreendida em um capítulo único, intitulado “O itinerário de um mito”, traça um estudo do *mito* enquanto potência discursiva criadora e transformadora, bem como do processo de irrupção, consolidação e expansão do mito florbeliano. A discussão orbita em torno da possibilidade discursiva do mito e sobre como isso se adequou ao caso literário de Florbela, que vai deixando de ser uma escritora desconhecida para se tornar uma das maiores poetisas portuguesas de todos os tempos, justamente pelo processo de mitificação da sua imagem.

A segunda parte é composta de dois capítulos em que são discutidas obras literárias que trazem como mote a figura mitificada de Florbela Espanca como substância (re)criadora em dadas obras literárias, fincadas no segundo



momento do mito florbeliano, justamente pela dimensão crítico-ficcional que inaugurou a possibilidade de tratar a escritora como uma personagem literária. O primeiro capítulo desta parte, intitulado “Um palco para Florbela”, debruçou-se sobre obras plasmadas na forma dramática, nomeadamente: *Bela-Calígula: Impromptu Teatral* (1987), de Augusto Sobral; *Florbela Espanca* (1988), de Alcides Nogueira; *Florbela* (1991), de Hélia Correia; *A primeira morte de Florbela Espanca* (1999), de António Cândido Franco; *Florbela Espanca - a hora que passa* (2014), de Lorena Mesquita e Fabio Brandi Torres. Por seu turno, o segundo capítulo, de nome “Florbelas: entre escritoras, pelo Atlântico”, debateu as formas do biografismo peculiar de Agustina Bessa-Luís, especificamente em *Florbela Espanca, a vida e a obra* (1979) e de Maria Lúcia Dal Farra, ao longo de seus estudos críticos acerca da poetisa portuguesa, com especial destaque para a produção de seu conjunto poético, denominado *De Florbela para Pessoa. Com amor* (2017).

Do ponto de vista formal, os capítulos deste estudo estabelecem uma noção de continuidade e tentam, a partir do recorte estabelecido no tempo (o processo de mitificação de Florbela Espanca) e no *corpus* literário, traçar um panorama de como alguém deixou de ser uma escritora desconhecida para se tornar um dos maiores nomes da história da Literatura Portuguesa, tendo a sua trajetória vivencial e literária transposta, por meio de um processo (re)criativo, para outras obras literárias, em que a figura de Florbela funciona como personagem. Por outro lado, pensa-se que seja possível, em outras ocasiões, sem prejuízo de uma noção de globalidade, ler cada capítulo em separado, na medida em que, em cada uma dessas seções, são apresentadas pequenas considerações acerca dos assuntos debatidos. Assim, se um possível leitor interessar-se apenas por entender o processo que transformou Florbela em um mito literário, o primeiro capítulo da primeira parte cumpre este papel; se for o caso de querer perceber como o processo ficcionalizante da poetisa se deu em peças de teatro, o primeiro capítulo da segunda parte apresenta uma amostra substancial e, por fim, se o interesse orbitar pelo tratamento biográfico de Maria Lúcia Dal Farra e Agustina Bessa-Luís em relação à Florbela Espanca, o segundo capítulo da segunda parte propicia uma demonstração desse recurso nas duas autoras.

Com efeito, no âmbito das conclusões finais, debateu-se, dentro do conjunto das obras literárias analisadas e do itinerário do mito florbeliano discutidos no bojo desta tese, as convergências e divergências apresentadas do ponto de vista temático e da (re)construção dos elementos que permanecem, dos que não permanecem, dos que são acentuados e atenuados nesse processo ficcionalizante de representar, pela ótica da literatura, a artista portuguesa.

Por fim, o presente estudo percorre uma linha argumentativa que visou entender um pressuposto crítico, pois a Crítica Literária especializada no assunto em questão, na maioria das vezes, já inferia que Florbela era uma figura mitificada na Literatura Portuguesa, sem a necessidade de apresentar o percurso e as possíveis razões que deram esse *status* à poetisa. Sem a pretensão de suprir essa lacuna, esta tese intenta reduzir o hiato entre o pressuposto e o posto, no que tange ao itinerário mítico e o que isso acarretou no âmbito criativo da Literatura.

**PARTE I**

## 1. O ITINERÁRIO DE UM MITO

### 1.1 A metáfora do caleidoscópio

Este trabalho é, antes de mais nada, um exercício sobre pontos de vistas: é possível que um mesmo referente seja concebido de formas diferentes, a partir dos ângulos e das balizas que se lançam sobre ele. Por exemplo, a cada inclinação, um caleidoscópio apresenta imagens diferentes do que é, afinal, um mesmo objeto, exposto ao movimento de lentes e luz. Mudando diametralmente de assunto, mas sob o olhar do mesmo tema, José Paulo Paes, imbuído do espírito da heteronímia pessoana, imaginou um diálogo entre Fernando Pessoa e Alberto Caeiro, que diz: “Pessoa: a chuva me deixa triste.../ Caeiro: a mim me deixa molhado.” (PAES, 1992, p. 98). O mesmo referente, a chuva, pelo viés simbólico, imprime um sentimento de tristeza e, por outra visada, não acarreta nenhuma emoção, apenas a consequência óbvia de molhar, afinal, a chuva é composta de água. Isso tudo serve para ilustrar como uma mesma coisa, um mesmo objeto, pode receber tratamentos diversos e gerar invenções múltiplas, ou mesmo múltiplas visões, a partir de um mesmo lugar-comum.

A história de Florbela Espanca tem muitos contornos e, nessas circunstâncias, interessa muito mais os ângulos do caleidoscópio do que o objeto que refrata a luz, pois é tarefa um tanto quanto inócua querer obter a “verdade” daquilo que alguém foi ou tentar chegar a um perfil que seja o mais próximo da realidade de um referente que teve a sua vida contada de diversas maneiras e com fitos muito diferenciados. Dessa maneira, a Florbela de “carne e osso”, que viveu em um período histórico, datado e conhecido, não é objeto dessas considerações, pois sobre ela tudo já está acabado.

No entanto, o que decorreu e decorre dessa pessoa humana é a pedra angular que baliza toda a discussão empreendida por uma tradição que é tanto crítica quanto criativa, pois, pela ação (re)criadora da linguagem, muitas Florbelas vieram a lume e se integraram a um construto discursivo chamado de *mito florbeliano* - terminologia que encerra considerável grau de distanciamento histórico em virtude da possibilidade diacrônica de compreender os tempos de construção e expansão do mito, sem que isso signifique algo terminado: assim como o caleidoscópio apresenta um sem número de possibilidades de imagens, este mito também se reconfigura, apresentando novos contornos, de tempos em tempos. Nesta direção, é possível concordar com Roland Barthes quando ele afirma que “a função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia ou, caso se prefira, uma evaporação; em suma, uma ausência perceptível” (BARTHES, 2009, p. 258). Porém, o mito não é oposto à realidade, pois têm suas raízes fincadas nela; mas não é da *realidade* que extrai os nutrientes para seu desenvolvimento e sim da possibilidade inventiva de (re)configurar o *real*, ao ponto de neutralizá-lo, inclusive.

Nesse panorama, é desimportante considerar se os discursos decorrentes da figura real de Florbela são verdadeiros ou falsos ou, ainda, tentar compreender se são vinculados a dados apreensíveis historicamente, pois, o mito “sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente ‘verdadeiro’ porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante” (ELIADE, 2013, p. 12 - grifos do autor). Então, a *realidade* predominante no *mito florbeliano* vem do seu ponto de partida que se origina naquela Florbela real - uma mulher, nascida em Portugal, em 1894, e morta em 1930 -, ganhando substância e poder nos discursos que (re)dimensionam e mitificam tal pessoa. No decorrer dessa mitificação, a pessoa real - elemento que propicia a fundação e o início do mito - vai se apagando e as tantas formas de apreensão vão sublinhando essa força inicial, tornando-se como a luz de um farol distante em noite tempestuosa, a sinalizar o porto, mas sem especificar os caminhos, ao ponto de ser esvaziada, mas não olvidada.

É possível que uma pessoa se torne um mito ainda em vida, a partir de seus feitos e da imagem que passa a representar, gerando uma diferença complexa entre a pessoa e o mito, confundida no paradoxo entre aquilo que se é e aquilo que representa. Esse caráter duplo é traduzido por Diana Klinger através da metáfora de um ator em cena: “o ator situa-se entre dois polos: o da atuação e o da representação. Essa ambivalência é insanável: o ator nunca poderá estar somente ‘atuando’, mesmo que ele represente a si mesmo, nem poderá estar completamente possuído pelo personagem” (KLINGER, 2012, p. 50). Entretanto, o caso do *mito* em Florbela Espanca é diferente, pois a poetisa só passou a responder como um mito depois de morta. Tal constatação segue a linha de raciocínio de Walter Benjamin (1987) ao apontar que o início da narrativa está associado à morte – “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva a sua autoridade” (BENJAMIN, 1987, p. 208). Sendo assim, as narrativas que tiveram o condão de transformar a artista em um mito são aquelas surgidas após a sua morte, adensadas pela tentativa inicial de compreensão do evento lúgubre. A partir disso, várias narrativas de ordens múltiplas foram dando forma à massa discursiva que se dimensionava, diferentemente das esparsas recensões críticas que Florbela teve de sua obra em vida, que apesar de terem elementos suficientemente caros à tessitura da sua narrativa mítica, não tiveram a capacidade de influenciar o trajeto de mitificação da escritora portuguesa.

Portanto, a premissa central deste estudo é que o *mito florbeliano*, surgido após a morte da poetisa, ganha, de tempos em tempos, novos e inesperados contornos, acrescentando ao cadinho discursivo da narrativa mítica elementos que confirmam, desmantelam ou recontam as inúmeras versões que intentam (re)construir a vida de Florbela Espanca, em um processo contínuo e não dicotômico de construções e desconstruções – afinal, nesse âmbito, as nuances não se agrupam por oposição, mas por complementariedade.

## 1.2 A(s) Mi(s)tificação(ções) de Florbela Espanca ou a invenção de uma mulher

Não é tarefa fácil chegar a uma definição que abarque as tantas acepções que a palavra *mito*<sup>1</sup> encerra, pois que é “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, 2013, p. 11). Portanto, dentro de um horizonte de possibilidades semânticas difusas, o mito pode fazer referência às narrativas para a explicação, através de símbolos, do surgimento do homem ou das coisas, bem como dos fenômenos da natureza; também é possível se vincular o mito a um contexto cultural e com ele criar referência a um conjunto de ações ou a alguém que, por motivos variados, tornou-se destaque em determinado cenário, ou, ainda, referir-se a discursos que são tidos como fantasiosos. De toda sorte, há um ponto de contato em todas essas possibilidades significativas do mito: trata-se, sempre, de algo que vai se realizar em uma fala, como uma mensagem – “o mito é um magma discursivo” (LIMA, 2006, p.15).

Seja por um viés filosófico, religioso, cultural ou poético, tais possibilidades são constituídas a partir de variados discursos para oferecer “uma explicação para as relações que o grupo privilegia, para suas instituições e costumes; para a natureza que cerca o homem e para os poderes que teriam

---

<sup>1</sup> As diversas acepções do *mito* dificultam uma definição mais precisa e, pensando nesse caráter vário, a definição de *mito* mais pertinente a esse estudo é a de Roland Barthes (2009) que se volta para uma compreensão de um sistema semiológico do mito e, nessa perspectiva, abarca as múltiplas possibilidades que o conceito pode encerrar. Os outros autores aqui colecionados – Lima (2006), Kuthven (2010) e Eliade (2013) –, debruçam-se sobre o mito em uma perspectiva mais ontológica da questão e observam o fenômeno dentro do diapasão da história e da religião, bem como as suas implicações na linguagem e são usados aqui por analogia, para a tentativa de uma compreensão mais geral, em virtude do processo de mitificação de Florbela Espanca não adentrar questões cosmogônicas e/ou religiosas. É um mito de ordem cultural, sem, por exemplo, explicação do surgimento das coisas ou do funcionamento da natureza – mas inextricável em relação a aspectos relativos à irrupção da imagem pública de personalidades literárias, como escritores, em meio a dinâmicas próprias daquele momento histórico da história da literatura, dos impressos e, também, do desenvolvimento da imprensa enquanto meio de divulgação, circulação e difusão. É, dessa maneira, a transmutação de um ser real e histórico em um mito – espécie de transformação que não anula a face histórica, mas a alarga tanto que tal face se perde em meio a um labirinto de imaginários constituídos a partir da figura real, mas sem, necessariamente, ficarem adstritos a ela [a imagem real].

engendrado” (LIMA, 2006, p.15). Assim, “já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso” (BARTHES, 2009, p. 199), mas, invertendo a ordem, nem toda fala, nem todo discurso é considerado mito, “se assim fosse, ele se descaracterizaria, perderia sua especificidade. Seria tragado, submerso pelo oceano de narrativas, falas e discursos humanos” (ROCHA, 2012, p. 08), afinal, desde que homens e mulheres aprenderam a se comunicar, um sem número de falas e escritos – sobretudo com o advento da imprensa e o avanço dos meios de comunicação – circulam em fartos suportes, desde as histórias contadas através dos anos pela oralidade até a instantaneidade da internet. À vista disso, se todas as falas humanas se constituíssem como um mito, este perderia o seu caráter ímpar e se tornaria um mero expediente, tal qual os discursos corriqueiros que se diluem na sempre dinâmica do tempo. Assim, *o mito é uma narrativa particularizada*, especial – produto da ação humana sobre diversos aspectos que se singularizam em virtude da necessidade de explicação e/ou perenização de discursos vários.

É fácil perceber esse caráter singular nas narrativas míticas sagradas e cosmogônicas, realçadas pelo invólucro explicativo-sacro que as contêm. No entanto, há mitos de outras ordens, como os mitos decorrentes da contemporaneidade – em que já se tem muito bem estabelecidos os meios de comunicação e diversificados instrumentos de divulgação e de mercado cultural, no qual afloram mitos sem a necessidade precípua de explicação da vida ou de manutenção do *status quo*. Há, também, mesmo que menos evidenciada, a especificidade de uma fala *privilegiada*, pois, na medida em que algo (ou alguém) se destaca do universo comum e torna-se um mito, a fala restante desse percurso constitui-se como exemplo singular, destacado de demais histórias, por assim dizer. Outrossim, “o mito é uma fala *roubada e restituída*. Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato” (BARTHES, 2009, p. 217 – grifos do autor). Ou seja, no processo de mitificação os diversos meandros discursivos determinam uma instância apropriada de algum ser ou coisa e o que se diz dela, pela via mítica, não é exatamente um correspondente desse ser ou dessa coisa: a ação da linguagem já os transformou em mito e,



sendo assim, não se prestam mais a metonimizar o referente primeiro, apenas sinalizam de onde vieram, mas não para onde vão. Parte-se, portanto, de uma representação da realidade, conforme as diferentes tomadas de pensamento do Ocidente – de Platão e Aristóteles até a contemporaneidade –, mas, como o mito também pode fundar *realidades*, a representação do *real* estaria mais calcada no início do mito, porém, não necessariamente, acompanha o desenrolar do processo mítico.

Em se tratando especificamente de Florbela Espanca, “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” (NEMÉSIO, 1958, p. 231), desencadeando um caso inédito na vida cultural de Portugal, em meio a um contexto político e social conturbado, que se inicia nos jornais da época, seguido de um *boom* editorial nunca antes visto na história literária lusitana. Todavia, este processo acarretou, mesmo que por vias ditadas pela oportunidade de auferir lucro com as obras da poetisa, em uma série de mistificações coladas à imagem da escritora, fato que aguçava a curiosidade de leitores e aumentava a venda de livros, mas que determinava também uma leitura reducionista de sua obra, ao sabor das detratações que surgiram nesse momento inicial da história de Florbela Espanca como escritora conhecida do grande público, desembocando no “fato de ter-se constituído mais como um mito do que propriamente como uma escritora reconhecida pelos seus méritos literários” (OSAKABE, 2003, p. 11).

Com efeito, é indiciário, para a tentativa de compreensão da gênese do mito florbeliano, antes mesmo de todo o processo de mitificação da escritora, o fato de Florbela ter dialogado com mitos da tradição literária e histórica, como Aladim, o Príncipe Encantado, a Gata Borralheira, Napoleão, Dom Juan..., criando uma verdadeira ficção em torno de si: erigiu uma poética de topônimos paradoxais – ora a “Princesa Desalento” a chorar sua mágoa em um claustro, ora a “Princesa” que tem asas, dos reinos de além e que “apaga as estrelas” -, além de reclamar para si uma espécie de continuidade atávico-literária, singularizada nos diálogos com António Nobre, por exemplo – “Os males d’Anto toda a gente os sabe!/ Os meus... ninguém...” (ESPANCA, 1996, p.162) e uma espécie de fidalguia forjada nas diversas imagens de orgulho e de

redenção que fez destilar em seus textos, destacando o seu ser “superior”, sempre à espera de um *Prince Charmant* e, ainda dentro dessa dimensão autoficcional, na contramão da tradição confessional, traçou as linhas de um diário ofertado aos outros para que lhe compreendessem. Nem mesmo o irmão, Apeles, a quem a escritora devotava patente amor, escapou da sua estratégia mitificante: depois do acidente que o vitimou, a poetisa lhe dedicou um livro de contos, *As Máscaras do Destino*<sup>2</sup>, no qual o conto “O Aviador” exprime tal traço de forma mais explícita, associando Apeles a Faetonte, vazando o episódio fatídico daquele por este.

Tudo isso é reforçado pela replicação de um discurso literário trazido para a vida: Florbela assume a identidade literária de *Sóror Saudade*<sup>3</sup> e a projeta como uma espécie do seu *superego*. Em carta de 28 de agosto de 1930, enviada a Guido Battelli, depois de lhe relatar amenidades e expressar a confiança no professor italiano, diz

A sua amiga “Soror Saudade” é *indécrottable*, se este vulgar termo sem-cerimónia se pode aplicar, sem injustiça, à ilustre poetisa que etc., etc., etc.... (...) “Soror Saudade” espera sempre as suas notícias e fica contente quando as recebe. É para agradecer e também para admirar, porque a triste “Soror Saudade” é uma bárbara da charneca, uma pantera enjaulada que, nestas imensas tardes de Verão, abre a boca de aborrecimento, sonhando com as noites de lua cheia dos seus

<sup>2</sup> *As Máscaras do Destino*, publicado originalmente em 1931, é, flagrantemente, um livro de contos advindo da experiência vivenciada após a morte de Apeles, ocorrida em 1927. A epígrafe e a dedicatória do livro confirmam a relação intrínseca entre biografia e fazer literário. Conforme a escritora, “este livro é dum Morto, este livro é do meu Morto. Que os vivos passem adiante...” (ESPANCA, 1986, p. 24), mote que resume as “variações em torno do desaparecimento de Apeles” (DAL FARRA, 2012a, p. 87). Assim, “cada conto é construído como uma face da história de Apeles e da sua morte precoce e misteriosa, metaforizado em vários registros que incluem, ainda, a presença da noiva morta, as especulações dos amigos, as aspirações da própria Florbela em relação à permanência *post mortem* do irmão” (DAL FARRA, 2012a, p. 86-87).

<sup>3</sup> Segundo Anna M. Klobucka, “o soneto de Américo Durão, originalmente publicado em *O Século* de 27-12-1919 sob o título de ‘soneto’, foi depois incluído no volume *Tântalo* (Lisboa, 1921, p. 90), onde se intitula ‘A uma poetisa’” (KLOBUCKA, 2009, p. 79). Ademais, conforme Maria Lúcia Dal Farra, Florbela respondeu ao soneto de Durão com outro, intitulado “O meu nome”, que nada mais é que o soneto “Sóror Saudade”, que abre o *Livro de Sóror Saudade* (DAL FARRA, 1996, p. XXXVI). Além do mais, a carta de 5 de janeiro de 1920, enviada por Florbela a Durão deixa clara a interlocução entre os dois poetas: “Do seu livro veio meu livro. Obrigado, Amigo meu!” (ESPANCA, [1920], 1986, p. 223). Além dessas sólidas evidências de uma interlocução poética, a primeira epígrafe do *Livro de “Sóror Saudade”* é justamente o final do soneto de Durão dedicado “A uma poetisa”, que, evidentemente, é Florbela Espanca. (ESPANCA, 1996, p. 165).

matagais longínquos. “Soror Saudade”, esquecendo-se da sua ferocidade de bicho, sauda reverentemente o amigo muito querido, a quem envia de longe um grande braçado de saudades (ESPANCA, [1930], 1986b, p. 164-165).

Claramente, se evidencia a disposição da escritora em constituir e fixar a imagem de poetisa, a “Poetisa Eleita”, plasmada nessa personagem literária que povoa seus escritos desde o *Livro de “Sóror Saudade”* (publicado em 1923) e é retroprojetada nas demais imagens que foi criando ao longo do tempo, ao ponto máximo de confundi-la através da dimensão de realidade oferecida, em tese, pelos escritos epistolares, porque o “seu ato criador reencena, refaz uma iniciação primeirizante que ela vivencia enquanto *personalidade poética*” (NORONHA, 2014, p. 120 - grifos da autora). Assim sendo, o caráter ambivalente de uma personalidade confundida com a própria autora vai ao encontro da discussão proposta por Diana Klinger (2012) no tocante ao debate sobre a *performance*: fincada na perspectiva de Judith Butler de que o *performático* é uma cópia, uma dramatização de uma realidade fabricada, Klinger estabelece uma relação entre performance e autoficção,<sup>4</sup> principalmente na relação entre autor e personagem, nessa modalidade de escrita que imbrica essas duas categorias dentro de um jogo deliberado de misturar os planos da realidade e da ficção, pois

o conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem do autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real” (KLINGER, 2012, p. 50 - grifos da autora).

---

<sup>4</sup> A autoficção é um termo cunhado em 1977, por Serge Doubrovsky, para designar a ficção que o escritor decide apresentar dele mesmo, incorporando a experiência da análise não somente no tema, mas na própria escrita do texto. Segundo Diana Klinger, “essa ficção não é nem verdadeira, nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio” (KLINGER, 2012, p. 47).

Dessa visada, a “vivência enquanto *personalidade poética*” aludida por Luzia Noronha (2014) pode também ser entendida através da noção de uma *performance* poética de representar na *vida real* as subjetividades advindas do texto literário, como em Florbela, em que a imagem de Sórora Saudade vai figurar, para além dos livros de poesia, nas suas cartas, em uma deliberada autorreferência que evidencia o jogo performático constituído a partir do epíteto cunhado por Américo Durão e adotado após 1923. Nesse ínterim, a imagem de “poetisa eleita” e de “castelã da tristeza” já aparecem no *Livro de Mágoas* (1919), mas o epíteto de “Sórora Saudade”, dado à Florbela pelo seu amigo e poeta Américo Durão vai se transformar na amálgama que unirá todas as outras *personas*<sup>5</sup> poéticas compreendidas na obra da escritora. Florbela, deliberadamente, e até o fim da sua vida, confunde as instâncias de um *eu poético* e de um *eu empírico*<sup>6</sup> e, nesse fazer poético aliado à vida, Sórora Saudade representa essas duas esferas unidas quase à fusão. Com efeito, “quanto à significação mítica, nunca é completamente arbitrária, sendo sempre em parte motivada e contendo fatalmente uma parte de analogia” (BARTHES, 2009, p. 217).

Portanto, há um processo de autovisão mitificada, espécie de pré-mitificação sugerida pela própria escritora ao estabelecer um diálogo permanente com um discurso mítico, projetando para o futuro o gérmen do mito que a tomaria por completo. A título de exemplo, o diário de Florbela, construído sob a égide do autoelogio e revestido pela esfera de “veracidade” da confissão íntima, induz o leitor a acreditar na imagem que a poetisa quis

---

<sup>5</sup> De acordo com Aline Alves de Carvalho (2014), é possível fazer uma aproximação entre as *personas* criadas por Florbela na sua lira e o processo heteronímico de Fernando Pessoa, “no que diz respeito às manifestações de identidades diferenciadas e independentes. Florbela não cria heterônimos, mas cria existências, que ela vivencia em seu lirismo; assim como inventa-se como santa, pecadora, heroína, mãe e amante, inventa a poetisa, a própria Florbela, diminuindo os limites entre realidade e ficção, ou vivenciado a arte ao mesmo tempo que cria a vida. Da mesma forma, Fernando Pessoa, por exemplo, cria Ricardo Reis, Alberto Cairo, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Barão de Teive, e inclusive o próprio Pessoa ortônimo. Essa explosão de identidades nada mais é que os cacos espalhados de uma alma fragmentada, a crise de um sujeito oprimido pelo mundo que o dissolve no plano objetivo, e cuja existência se mobiliza pela busca de identidade”. (CARVALHO, 2014, p. 20).

<sup>6</sup> Entende-se por *eu poético* o sujeito que fala dentro do poema e por *eu empírico* o autor que escreve os poemas. Tradicionalmente, a literatura separa essas instâncias e, nem sempre, o *eu poético* corresponde ao *eu empírico*. No caso de Florbela Espanca, uma das características nucleares de sua obra é a proximidade quase homogênea entre essas duas esferas.

apresentar de si e indicia a vontade de fixar, para a posteridade, uma visão personalíssima capaz de influenciar o pedido inicial de compreensão por parte dos outros. Mesmo que só tenha vindo ao conhecimento do público em 1981, quando o processo de mitificação já estava em avançado estado de consolidação – porém não acabado –, o diário serviu de nova substância para leituras subsequentes em torno da imagem mítica da poetisa e, com certa anacronia, corrobora a tese de que Florbela já dispunha das condições ideais para se tornar um “ser mitológico de que já alguns poetas autênticos (Manuel da Fonseca, por exemplo) se apoderaram para dele fazerem a alma da planície alentejana, *genius loci* errante entre o piorno e as estevas” (NEMÉSIO, 1958, p. 231-232).

Depois da morte da escritora,

estendeu-se uma interminável procissão de metaficções a girarem em torno da ficção originária e tutelar, abstraível do próprio eu poético da autora. (...) desde poemas até ensaios crítico-literários, abunda sobretudo em relâmpagos de identificação transhistórica e intertextual; e a sua enumeração, mesmo não exaustiva, torna-se uma fonte rica de equivalências e parentescos metafóricos, inserindo a figura de Florbela nos mais variados contextos, tanto míticos como históricos (KLOBUCKA, 2009, p. 80).

De outra visada, mas ainda ao largo da questão propriamente dita da mitificação, muitos estudos literários trilharam os caminhos dos mais variados mitos para entender e relacionar a produção artística da poetisa a esse imaginário: a associação de Florbela a um amplo espectro de narrativas mitológicas, repete, guardadas as proporções, o mesmo processo mitificador que a artista realizou para si. Portanto, o olhar do outro espelha o olhar *sobre si* de Florbela: terreno fecundo para a germinação de mitos, “pode-se dizer de Florbela Espanca o mesmo que Inês, já que aquela se tornou, tanto quanto esta, rainha – e apenas depois de morta” (DAL FARRA, 1996, p. IX), em decorrência do enorme sucesso editorial causado pela mitificação. Assim, ela foi retratada como a “Dido vergiliana no reino das sombras” (BATTELLI, 1931, p. 27) ou aquela que “em vão se debruçou na varanda invisível dos seus sonhos, oculta no véu das suas quimeras. Esfíngico D. Sebastião à espera do seu *Prince*

*Charmant...*” (VILAR, 1947, p. 19) mas que, paradoxalmente, “manipula o fraseado amoroso como Circe os seus filtros” (CORREIA, 1981, p. 12) e tem “os predicados contraditórios de Diana: virgindade e morte; treva e luz; sedução e castidade; infecundável e fecundante, enquanto propiciadora de esposais e partos” (CORREIA, 1981, p. 14) e a “fraternidade mística de Florbela com o irmão [é] uma réplica a geminação de Apolo com Diana” (CORREIA, 1981, p. 22) e, ao final, “pálida e serena como Ofélia, jovem poetisa repousa no seu leito de flores (...) Irmã de Ariel, feita de ar e luz, esvaiu-se no céu, perdeu-se nas nuvens (...) o seu coração, ansioso de interrogar o Mistério, parou de bater” (BATTELLI, 1931, p. 19). Dessa maneira, “já vimos como se narciza Florbela sonhando-se ter sido princesa, infanta, castelã, mística, dona, soror, lá nos países donde veio” (RÉGIO, [1950], 2010, p. 19). Ademais, “já no contexto do *Diário do último ano*, torna impossível a dissociação entre Eros e Thanatos” (DAL FARRA, 2012a, p. 37).

Diante de tudo isso, nesse jogo refletido, constitui-se uma mitificação dentro de uma mitificação, ou uma *metamitificação*: escritores e críticos aproveitam-se das balizas míticas lançadas pela própria Florbela para lhe imprimirem outros tantos mitos que a analogia possa permitir. Esse processo labiríntico de mitos é desencadeado por analogia - e nunca por oposição - a traços biográficos e a imagens literárias ou, na maioria das vezes, pela junção dessas duas esferas - tática deveras explorada por Florbela no seu influxo criativo que, com um olhar mais apurado, também poderia ser observado como um dos tantos astros que circularam em torno da constelação mitológica que arquitetou para si. Afinal de contas, há, dentro desse universo, conforme se depreende bem no *Diário do Último Ano*, “o vestido de *Cendrillon*, a coroa de rosas de Titânia, a esmeralda de Nero, a lâmpada de Aladim, a taça do rei de Thule...” (ESPANCA, [1930], 1986, p. 137). Para além disso, “cada mito pode, assim, comportar uma história e uma geografia que lhe pertencem; aliás, uma constitui o signo da outra; um mito amadurece porque se expande” (BARTHES, 2009, p. 242). Dessa maneira, é possível verificar, no mito florberliano, uma história compreendida na irrupção, desenvolvimento e expansão desse mito.

### 1.3 O mito literário: da invenção à recorrência de uma personagem-escritora

As possibilidades de definição do mito não são, em virtude de múltiplos contextos de produção, passíveis de precisão. No âmbito da arte, os mitos encontram força propulsora, para crescer e se expandir, desde a representação narrativa e pictórica até a confusão deliberada entre a figura do artista e a de um mito que se inventa a partir dessa personalidade. Portanto, na instância artística, o mito serve tanto como inspiração para obras que o formalizam esteticamente, por exemplo os poemas árcades que dialogam e utilizam a mitologia grega e romana como motivos literários já bastante convencionados. Mas, a seara artística atua também como alicerce e veículo para que novos mitos surjam a partir desse *locus*, exatamente o caso de Florbela Espanca enquanto uma figura que, a partir de certas circunstâncias, foi mitificada.

Nesse contexto de certezas vacilantes, haja vista a dificuldade de conceituação do mito, uma única premissa se sustenta: todo mito nasce de um discurso e é sempre uma narrativa sobre algo e/ou alguém. Assim, a Literatura, como arte da palavra, torna-se terreno fecundo para a criação, expansão e representações de mitos, seja através da atualização de elementos míticos antigos, como o profícuo diálogo literário entre os mitos da tradição grega e latina, aproveitados na tessitura de *Os Lusíadas*, de Camões, ou via concepção de novos mitos, como o *Don Juan*, de Tirso de Molina, pois “numa sociedade dessacralizada, a produção literária representa ainda um dos campos privilegiados onde o mito pode exprimir-se” (DABEZIES, 1997 in BRUNEL, 1997, p. 735). Nessa direção, o mito literário se perfaz como uma amálgama que une, através da potência da Literatura, elementos de diversas ordens (simbólicos, históricos, políticos, culturais *etc.*) plasmados em uma forma literária (poética, narrativa, teatral) e que tem impacto sobre uma comunidade leitora. Destarte, na literatura, o mito pode ser encarado como

*um relato* (ou uma personagem implicada num relato) *simbólico* que passa a ter *valor fascinante* (ideal ou repulsivo) e mais ou menos totalizante *para uma comunidade humana* mais ou menos extensa, à qual ele propõe uma explicação de uma

situação ou uma forma de agir (DABEZIES, 1997 *in* BRUNEL, 1997, p. 735 - grifos do autor).

Com efeito, na obra literária, os mitos ganham a possibilidade de ser recriados ou inventados. Especialmente nessa última hipótese, o aglomerado de discursos acerca de algo e/ou alguém vai, paulatinamente, revestindo-se de um caráter simbólico capaz de vincular um grupo de leitores (de forma negativa e/ou positiva) a um imaginário decorrente das narrativas míticas. Assim, os tantos discursos que afloraram a respeito de Florbela Espanca, logo em seguida da sua morte, revestiram essa personalidade em um invólucro simbólico: seus livros, por exemplo, passaram a ter um valor fetichizado - a que se ajunta um misto de curiosidade e comiseração - , muito conduzido pela direção argumentativa sugerida por Guido Battelli nos diversos textos que fez circular em “favor” dos livros de Florbela, conforme se verá logo em seguida, atingindo, conseqüentemente, leitores ávidos por entender as circunstâncias pessoais que orbitaram a vida dessa escritora.

Este valor fetichizado (que vai se tornando importante capital no mercado literário) se soma à *questão do busto*, que fez de Florbela uma personalidade conhecida nacionalmente em pouquíssimo tempo, na medida em que os discursos produzidos por Battelli e outros críticos e biógrafos transformaram a poetisa em um *mito* e, por causa disso, a escritora não ficou famosa e lida apenas por sua obra (conseqüência mais natural no meio literário), mas por sua biografia, começando a ser alçada às esferas do mito literário. Apesar de Florbela ter demonstrado, por muitas vias, que “sabia escrever” (via uma produção conseqüente e em diálogo com autores portugueses consagrados, patentemente Camões e António Nobre, além do uso competente de formas literárias privilegiadas, como o soneto, executando o resgate de temas lusitanos, inclusive da tradição oral), o seu nome foi inscrito no conjunto a que chamamos de Literatura Portuguesa muito mais pela tessitura de sua narrativa biográfica (muito colada à sua obra, por certo modo de ler) do que pela sua recepção estritamente literária. É claro que essa última dimensão foi importante, mas ficou sublimada pelo mito literário que foi sendo erigido em volta da figura da poetisa.



Os elementos colecionados por Dabezies (1997, p. 735) para definir um mito literário envolvem, assim, um *relato simbólico* de *valor fascinante* para uma *comunidade mais ou menos extensa*, e eles podem ser encontrados no caso que transforma a autora Florbela Espanca em um mito literário: as inúmeras mistificações que circularam sobre a artista, os detratores e aficionados da sua obra e da sua biografia, a repulsa e a defesa de uma homenagem plasmada em um busto erigido em sua memória na terra do Alentejo, seu rincão natal, bem como as imagens de autocaracterização que a escritora fez destilar em seus escritos – todos esses expedientes dizem de um discurso, um relato revestido de simbologia que tomou proporções nacionais, na medida em que a história decorrente da não autorização referente à aposição do busto ganhava, principalmente pelas diversas notícias veiculadas nos jornais da época, conhecimento em todo o país, propiciando também a divulgação da sua obra

Dessa maneira, Florbela encampa um papel ambivalente no espectro literário português: como escritora, atua *na* literatura, com a publicação de livros e estudos críticos a partir da sua obra, e, *pela* literatura, age como mito, transformada em uma espécie de visão em que a escritora seria a “embaixadora de um modo de ser e de estar, o que lhe granjeou o estatuto de uma figura lendária” (SEVERINO, 2012, p. 311), dentro de um paradigma que inaugura uma condição inédita na literatura portuguesa – a criação de uma entidade poética feminina e independente, mas também confundida com o sujeito autoral, embaralhando as dimensões do viver e do escrever -, mas que também dialoga com uma faceta lítero-cultural em que se tece a

memória das vozes femininas das cantigas, de Mariana [Alcoforado], vêm a menina dos rouxinóis do Garret, a Teresa Botelho do Camilo, a Luíza do Eça. Todas, à sua maneira, fazendo parte de uma galeria de seres em que a ficção constitui paradoxalmente uma impressionante prova de realidade (OSAKABE, 2003, p. 13).

Com a fixação de Florbela no âmbito do mito literário, outro fenômeno de relativa recorrência tem fortalecido a tessitura mítica relativa à poetisa: de 1930 até 1979, Florbela respondia como escritora de uma obra poética tida

como sentimental e feminina, restando ao seu redor um espectro amplificado pelas narrativas de cunho mitológico que tinham se adensado à sua imagem, como a de Diana, do Templo de Évora ou a de Palas Atena, em referência à relação paterna. Quase no cinquentenário da morte da escritora, Agustina Bessa-Luís, no afã de apreender uma imagem desmitificada da artista, lançou uma biografia que, em vez de apenas levar ao conhecimento do leitor os fatos mais notórios da vida de Florbela – horizonte mais ou menos esperado em se tratando de textos biográficos –, transformou a poetisa em uma personagem de ficção da sua própria história, contrariando certa expectativa biografante, mas, de outro lado, abrindo uma rica possibilidade artística de invenção a partir de um referente real mitificado, pois “Agustina Bessa-Luís, (...) acabou por escrever não uma biografia, como se propunha, mas uma bela ficção em que Florbela acaba por entrar para a galeria de tipos femininos de que a literatura portuguesa, como já se viu, é tão pródiga” (OSAKABE, 2003, p. 13).

Depois disso, muitos foram os escritores que tomaram a imagem de Florbela como mote literário, para a criação de romances, peças de teatro, filmes e seriados de televisão, além, claro, de poemas: a partir de um discurso de ordem mítica, revestido de certo simbolismo e condizente ao lapso temporal relativo, a imagem mitificada da escritora passa a existir nos mais variados contextos ficcionais, mas, de uma forma ou de outra, conectados à história inicial e tutelar da origem desse mito, que é a sua trajetória vivencial e literária. É possível afirmar, portanto, a partir da observação dessa recorrente presença de uma personagem-escritora, erigida na esteira do processo mitificante da poetisa, que a mitificação de Florbela a transformou em um produto cultural, repositório e inspiração para escritores que a utilizam como material de trabalho. Dito de outro jeito: a consolidação de Florbela Espanca como um mito literário no imaginário das letras portuguesas permitiu e propiciou o alargamento daquele mito, transmutando a escritora em uma personagem ficcional de sua própria história (mas também das narrativas de outrem), mas com balizas e contornos ditadas pelas vontades e engenhos de cada escritor que se debruçou sobre este arsenal mítico produzido desde 1930.

Ademais, naquilo que toca o mito literário, é salutar destacar uma especificidade proposta por André Siganos, ao estudar a presença do mito do

Minotauro na literatura (MELLO, 2002, p. 41): para ele, há uma distinção entre o *mito literário* e o *mito literarizado*, em decorrência justamente da possibilidade que existe na literatura de atualizar os mitos antigos, bem como de criar novos mitos. Desta feita,

O mito literário constitui-se a partir de texto fundador não-fragmentário, criação literária que determina retomadas posteriores (Don Juan; Fausto), enquanto o mito literarizado é aquele cujo fundador é um texto não-literário, criação coletiva, oral, decantada pelo tempo (Minotauro). Contudo, segundo Siganos, um texto como *Édipo Rei*, de Sófocles pode ser considerado um híbrido: é um mito literarizado, na medida em que vem de uma tradição oral e é literário porque condiciona as retomadas posteriores na literatura (MELLO, 2002, p. 41).

Na esteira dessa concepção, o *mito florbeliano* poderia ser encarado com uma espécie de mito híbrido, porque provém de um discurso criado a partir da figura referencial e histórica de Florbela Espanca e, posteriormente, incorporado à literatura como matéria-prima de obras literárias, compostas por diversos autores. Ou seja, era um mito que orbitava o campo da literatura, na disputa pelo lugar de autora (mediante concepções modernas de entendimento desse lugar de produção de discursos) e, gradualmente, tornou-se objeto de representação pela literatura – isso se observamos de forma global o itinerário do *mito florbeliano* até o presente momento (1930-2018).

No entanto, se a observação for mais apurada e didática, o primeiro momento do mito (1930-1979), de feição crítico-biográfica, seria aquele em que irrompe um mito literarizado, fruto de uma criação coletiva ao longo de um tempo consideravelmente razoável; já o segundo momento, de aspecto crítico-ficcional, seria o que vê surgir um mito literário, em virtude da sua patente manipulação no seio da literatura e com frequente recorrência. Seja como for, o *mito florbeliano* nasce da força da literatura e daquilo que a rodeia (a crítica, os leitores, as manipulações textuais, os valores epocais...) ditados pela estranheza causada por uma mulher que, no início do século XX, fazia versos e estava imersa em uma trajetória de vida nada convencional para os padrões vigentes naquele momento. Tudo isso resultou em uma recursividade mítica agora ladeada pelas inúmeras possibilidades do universo da ficção.

Diante disso tudo, é preciso ainda ressaltar que,

o texto literário não é em si um mito: ele retoma e reedita imagens míticas, ele próprio pode adquirir valor e fascínio mítico em certas circunstâncias, para determinado público durante certo tempo. Igualmente, ele pode perder o seu valor mítico quando o público ou as circunstâncias mudam (DABEZIES *in* BRUNEL, 1997, p. 734).

Todavia, o *mito florbeliano*, até os dias que correm, não perdeu força, pelo contrário, resistiu à voragem do tempo e se redesenhou como possibilidade de criação artística que mantém e expande a narrativa mitológica sobre Florbela Espanca, compreendido nesse estudo em dois momentos distintos, mas complementares.

#### 1.4 Os tempos da mitificação

Nesse diapasão, há (até agora, em razão da impossibilidade de prever as nuances e caminhos que o mito irá traçar) dois momentos cruciais que se complementam nesse ínterim<sup>7</sup>: o primeiro deles, iniciado logo após a morte da poetisa e estendido até mais ou menos 1979 e que se constitui de um conjunto de estudos e ensaios teórico-críticos e biográficos polarizados entre a lógica

---

<sup>7</sup> Maria Lúcia Dal Farra (1996, 2007a, 2012a e 2012b) traça um panorama minudente sobre as apropriações da vida e da obra de Florbela Espanca, fruto de anos de pesquisa, recolha e compulsão de várias fontes (críticas, literárias e jornalísticas) para lastrear suas pesquisas. Para Dal Farra, a queda do Salazarismo e os estudos de Jorge de Sena (1947) e de José Régio (1950) demarcam uma nova fase no processo de recepção crítica da artista. Para a estudiosa, a escrita de uma biografia de Florbela Espanca por Agustina Bessa-Luís, em 1979, fortalece a dimensão de um novo momento de ver e perceber a poetisa portuguesa. Outra pesquisadora, Cláudia Pazos Alonso (1997) ao estudar as imagens do *eu* na poesia de Florbela Espanca, dedica um capítulo para compreensão de como o mito em torno da figura da escritora foi se moldando ao longo do tempo. Alonso, portanto, estabelece uma diacronia em décadas para elucidar a questão, dividida em: *os anos 30 e a construção dum mito, os anos 40 e a controvérsia acerca do busto, os anos 50 e o alargamento do mito e dos anos 60 aos anos 90: mitos e desmitificações*. Para Alonso, em virtude da altura temporal que realizou seu trabalho, as seis décadas do mito de Florbela Espanca são vistas como um conjunto que foi se alterando ao longo do tempo. Passados vinte anos do estudo em relevo, constatou-se que a narrativa mítica não se estagnou, sendo imperativo observar o comportamento do fenômeno no final do século XX e início do século XXI. No entanto, a proposta da estudiosa não se choca com a maneira de perceber o mito florbeliano em dois grandes momentos, em virtude de se diluir nesses dois tempos. Já Anna M. Klobucka (2009), estuda a artista sob a ótica dos estudos de gênero e, dentro dessa dimensão, estabelece dois grandes momentos de apreensão crítica da escritora: um primeiro momento mais situado nos primeiros 60 anos de tradição crítica, em que a feminilidade de Florbela é a tônica, e, outro a partir dos anos 80 do século XX, em que as discussões sobre Florbela assumem um viés encampado pela emancipação feminina.

reduzida e mecanicista de perceber a literatura pela biografia da poetisa, numa equação em busca de resultados de causa e efeito, dentro de um espectro de “inúmeras apropriações ideológicas, tanto por parte dos aficionados quanto da parte dos detratores” (DAL FARRA, 1996, p. XX) e, no caminhar da fase final desse momento, leituras equilibradas dentro de uma chave menos ideológica e mais apegada à lira de Florbela. Todas essas questões foram soldadas por um arsenal de mistificações das mais diversas ordens e pela influência do Salazarismo, seja por adesão ou por repulsa. Um dado a mais acrescenta tónus a esse primeiro momento: até 1964, quando a Igreja, por fim, permite que o corpo de Florbela Espanca seja trasladado de Matosinhos para Vila Viçosa, a crônica jornalística<sup>8</sup> não deixava as brasas da biografia de Florbela se transformarem, naturalmente, em cinzas. Dando conta desses dados biográficos *post mortem*, os jornais atiçavam ainda mais a agitada novela que a vida de Florbela tinha se tornado, curiosamente, depois da morte, como também o episódio do busto proposto logo em seguida à morte da escritora, mas só assentado definitivamente em 1949, no Jardim Público de Évora, depois de um longo percurso de controvérsias e debates contra e a favor da homenagem póstuma.

O outro momento, já arejado pela vitória da Revolução dos Cravos, tem início em 1979 com a publicação da biografia de Agustina Bessa-Luís, *Florbela Espanca, sua vida e sua obra*. Inaugura-se, daí por diante, uma fase de apropriação de Florbela como substrato permanente para composições de obras literárias que transformam a autora, tomada agora sua biografia mitificada como referente, em personagem ficcional de textos literários, nos mais diversos gêneros. Tamanha recorrência desse expediente demonstra a consolidação do, assim chamado, *mito florbeliano*:

Florbela Espanca gera um mito pessoal, que não condiciona apenas a leitura da sua poesia, pois também lhe permite existir e valer *como entidade poética* mesmo para aqueles que mal lhe leem os textos e lhe permite ainda intervir como *modelo poético*

---

<sup>8</sup> Segundo Maria Lúcia Dal Farra, “contam mais de trezentos títulos os móveis dessa questão, em pauta na imprensa portuguesa de então” (DAL FARRA, 1996, p. XXII), o que evidencia a extensão e a proporção que o caso envolvendo as homenagens e a transladação do corpo da poetisa de Matosinhos para Vila Viçosa adquiriram na sociedade portuguesa.

e actuar como *signo literário* na obra de outros autores, reconfigurada em personagens e episódios de ficção (PEREIRA, 2009, p. 18-19 – grifos do autor).

Além disso, em decorrência do caráter complementar dos dois momentos arrolados acima, há uma nova maneira, menos rançosa, de se apreender as dimensões da vida e da obra de Florbela, agora capturadas por um imaginário de que essas duas esferas podem participar do mesmo ato literário, mas sem se importar com os ruídos que isso poderia causar, nas frequências que a vida e a obra exigem. Para tanto, teorias como a da *Escrita de si*<sup>9</sup> têm redimensionado essas associações, retirando do âmago da discussão o caráter mecânico-comparativista e põe em evidência uma aproximação dessas duas instâncias, resultando em um valor estético e

(...) começando a crítica a tentar distinguir entre a Florbela histórica e real e as imagens de si que ela tentou projectar na sua poesia, numa reacção a várias décadas em que as diferentes máscaras que Florbela revestira na sua poesia tinham sido tomadas à letra. Isto tem dado origem a uma reflexão sobre a poetisa como ser humano, produto de um determinado contexto histórico (e familiar), e por conseguinte a sua poesia tem passado a ser apreendida simultaneamente como um reflexo desse contexto histórico e como tentativa de o ultrapassar (ALONSO, 1997, p. 226).

As duas fases do mito em Florbela são, enfim, tão complementares, que, mesmo sem se ter a intenção precípua, o primeiro momento também transforma a poetisa em uma personagem de um enredo estabelecido pelas reentrâncias conjecturais forjadas à luz do Salazarismo, ditadas por uma moral preconceituosa e da qual a obra de Florbela seria o questionamento da “condição feminina e [d]os históricos papéis conferidos à mulher” (DAL FARRA, 2012a, p.20); e, de outra visada, o segundo momento só foi possível pela aura criada pelo primeiro, pois o interesse de tantos autores pela figura

---

<sup>9</sup> Sobre isso, cito: “A escrita autorreferencial ou escrita de si integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar de produção de si no mundo moderno ocidental. (...) As práticas de escrita de si podem evidenciar, assim, com muita clareza, como uma trajetória individual tem um percurso que se altera ao longo do tempo, que decorre por sucessão. Também podem mostrar como o mesmo período de vida de uma pessoa pode ser ‘decomposto’ em tempos com ritmos diversos: um tempo de casa, um tempo do trabalho etc.” (GOMES, 2004, p. 12-13).

de Florbela decorre, dentre tantas motivações, das muitas controvérsias encampadas na primeira fase, como a questão do busto do Jardim Público de Évora e as tentativas de mascarar ou explicitar as causas da sua morte, restando, portanto, um arcabouço interessantíssimo para a vazão inventiva dos escritores que se debruçaram sobre esse construto mítico erigido, no afã de desmontá-lo ou confirmá-lo ou nenhum dos dois.

Assim sendo, é possível concluir que o cariz do mito estabelecido em torno da figura de Florbela Espanca, até a essa altura, tem caráter crítico-biográfico no primeiro instante e, por sua vez, no segundo momento, tem um caráter crítico-ficcional. Os dois juntos formam o construto discursivo a que vimos chamando de *mito florbeliano*: conjunto de ações associadas à figura histórica de Florbela Espanca, dentro de um paradigma inventivo, que transformou a artista numa entidade literária, em decorrência de uma potência magnética que as forças combinadas da arte e da vida exerceram (e ainda exercem!) na (re)composição de uma imagem sempre em contínuo movimento – verdadeiro *work in progress* que não demonstra sinais que vai parar, decorrendo a compreensão sintomática de que

Depois de Camões e de Antero, entre Bocage e António Nobre, a Florbela erguida a mito pessoal intenta assim subtrair-se à voragem do tempo e à contingência das valorações dos seus textos; e assim passou a deter insofismável poder de afirmação junto até dos que criticamente se desgostam ou se desprendem da sua obra (PEREIRA, 2009, p. 19).

Ademais, a força do mito florbeliano provém, em grande parte, das respostas plurais que a sua obra e a sua vida determinaram. A título de exemplo, a vida e a obra da escritora já foram tomadas em contextos de estudos feministas, históricos, autoficcionais... com ressonâncias e proporções as mais variadas, e as muitas conclusões advindas desses diálogos geram múltiplas combinações e resultados vários. No caso do mito, por ser “uma fala *excessivamente* justificada” (BARTHES, 2009, p. 221 – grifos do autor), a repetição do mesmo tema não limita seu espectro de criação, pois, como o alfabeto que só possui 26 letras e se decompõe em uma infinidade de palavras, o mito não precisa, necessariamente, de várias histórias para as múltiplas

versões que se criam a partir de uma história originária. Em se tratando de Florbela, a comparação entre sua breve vida e um conjunto médio de escritos parecem apequenados para as tantas (re)criações que se engendraram à volta da fonte primária de tudo, desencadeando

um curioso fenômeno de recepção literária, em muito devido ao impacto passional de sua poesia, de poderosa energia expressiva. A força “performática” dessa poesia está profundamente ligada à consciência de si, à prescrição de um destino excepcional e à enunciação de um excesso. E ela é, ainda hoje, capaz de desencadear leituras e reações simultaneamente equívocas, desviantes, excepcionais e excessivas. Biografias ficcionalizantes, obras dramáticas, letras de canções, polêmicas acadêmicas, atrações fatais, poesias mediúnicas, mitificação e sobreinterpretação – foram, ao longo de décadas, inspiradas pela personalidade literária de Florbela e contribuíram para lhe erigir um monumento colectivo de paixão pessoal, constrangimento institucional e surdo desconforto crítico. (VILELA, 2009, p. 9-10).

Desta feita, observado o fenômeno com certo distanciamento histórico, são comuns na crítica literária especializada afirmações (com mais ou menos teor) de que Florbela deixa de ocupar somente a posição literária inerente aos escritores para ser vista também como uma entidade mítica, a partir da qual múltiplos interesses se aglomeram. Assim, são costumeiros, dentro da fortuna crítica sobre a poetisa, estudos que vão para além do caráter literário de sua obra, inscrevendo um intrínseco diálogo entre a sua dimensão artística e cultural. Nesse sentido, constatações como

o certo é que Florbela Espanca vem a constituir-se em mito literário – através e para além das qualidades e das limitações da sua obra, da cotação de sonetista, da afirmação de um destino no feminino e (...) de uma libertação feminina do imaginário subliminar (PEREIRA, 2009, p. 13).

Ou, “Florbela (...) encarna o próprio mito, *o nada que é tudo*” (DAL FARRA, 2012a, p.47)<sup>10</sup>, sem a necessidade de maiores explicações no tocante à

---

<sup>10</sup> Ao analisar o soneto *Lembrança*, a professora Maria Lúcia Dal Farra destaca a aura mítica erigida por Florbela para si e, por via indireta, evidencia o discurso de que a artista ocupa um lugar no âmbito da literatura portuguesa.



referência ao mito, denotam espécie de consenso desse fenômeno, mesmo que seja para contestá-lo, como, por exemplo, o estudo de Luís Mourão (1994),<sup>11</sup> e tudo isso aponta para a “solidez do mito que por vias misteriosas se construiu” (OSAKABE, 2003, p. 13). Até mesmo os manuais de literatura portuguesa, na forma genérica que lhes é peculiar, sinalizam a posição de encarar a escritora de maneira grandiloquente, bem apropriadas à engenharia mítica florbeliana de apreender a poetisa como

(...) uma das mais notáveis personalidades líricas isoladas, pela intensidade de um emotivo erotismo feminino, sem precedentes entre nós, com tonalidades ora egotista ora de sublimada abnegação que ainda lembra Sórora Mariana, ora de uma expansão de amor intenso e instável visando Deus através dos homens, que vai se casar com a ardência da charneca natal (SARAIVA & LOPES, 1996, p. 967)

Ou, ainda nessa concepção,

Seus sonetos atingem agora um refinamento raro e uma imediata força comunicativa, próprios duma sensibilidade que subtilizou o amor a pouco e pouco até assumir olímpica resignação, de quem traz “no olhar visões extraordinárias”, e só tem “os astros, como os deserdados...”, passando por fugazes momentos de realização amorosa, numa plenitude que leva confessar ao Outro: “Dentro de ti, em ti igual a Deus!...”. Em matéria poética expressa em vernáculo, outra voz feminina não se ergueu até hoje (MOISÉS, 2010, p. 358).

Outrossim, o concreto discursivo que solidifica o mito provém das muitas mistificações<sup>12</sup> que se colaram à volta da poetisa, na maioria das vezes, ditadas pelo conservadorismo salazarista que via em Florbela “o antimodelo

<sup>11</sup> Ver: *Das Barbies às Coelhinhãs: a fortuna crítica de Florbela*. Em momento oportuno, dedicarei atenção mais verticalizada ao referido estudo.

<sup>12</sup> Como já tratei em trabalho anterior, destaco: “Os termos *mistificação* e *mitificação* têm semânticas parecidas, mas designam atitudes diversas, embora, em nosso contexto, complementares. Dentro do processo de mitificação da escritora, destacamos que as diversas mistificações imputadas à poetisa pavimentaram o caminho ao mito” (LEITE, 2014, p. 22). Dessa forma, as *mistificações* dizem respeito as tantas ações imputadas, com lastro em interpretações arbitrárias, à escritora, como, a título de exemplo, as ilações acerca de um possível incesto com o seu irmão Apeles. Já o processo de *mitificação*, no contexto desse estudo, é, a partir de um contexto mistificações, a elevação da poetisa ao patamar de um mito literário, o que acarretou e acarreta diversas apropriações biográficas e literárias, tendo como ponto de partida a figura de Florbela Espanca, no afã de adensar e/ou desmontar as teses das mistificações.

do feminino, da concepção da mulher” (DAL FARRA, 2012a, p. 20). De todo modo,

Fatores diferentes entraram nessa construção e nem sempre eles tiveram uma motivação positiva: ecos da vida nada convencional da poetisa, a dificuldade mesma de enquadrá-la em cânones estéticos e morais deram substância a tais fatores. A meu ver, no entanto, a disposição peculiar de Florbela no plano do mito explica-se também (se é que se explica!) pelo fato de que nela convergiram certos componentes que, de algum modo, pareciam estar adormecidos numa camada profunda da memória cultural e que, salvo engano meu, teriam se manifestado em dois momentos já longínquos da nossa história cultural. Esses dois momentos são a Idade Média com suas cantigas de amigo e o chamado período barroco com a presença mais evidente das mulheres escritoras, tais como Sórora Violante do Céu, Sórora Maria do Céu etc. (OSAKABE, 2003, p. 11).

Parecendo ter consciência desse rescaldo cultural, e, talvez, pela possibilidade de afirmação do mercado editorial que a chancela de Américo Durão poderia lhe garantir, Florbela se autodenominou, a partir do diálogo com Durão, e encampou a personalidade literária de *Sórora*, agora *Saudade*. E, trazendo para o centro de sua lira a voz feminina, cantando as agruras amorosas e as suas delícias, (re)aciona o *leitmotiv* das cantigas trovadorescas de amigo, adensadas em sua fatura pelas típicas contradições do Barroco e, principalmente, inscritas através do signo de um patente erotismo *donjuanesco*: fusão que revolve o magma literário e cultural e lhe acrescenta ainda a potência da pulsação sexual – veladas pelas convencionalidades trovadorescas e barrocas e seus respectivos contextos históricos não menos convencionais e explicitadas na poesia de Florbela, mesmo dentro de um cenário extremamente tradicional, o que acarretou diversas apropriações de cunho reducionista, pois

A produção lírica de Florbela se apresentava como um vasto e fértil campo onde era possível colher, abertamente e à vontade, tantos exemplos da declaração de cio dessa mulher que, como se viu, sabota a sagrada Constituição portuguesa, quanto flagrantes de uma vida erótica insuportável à pudicícia salazarista (DAL FARRA, 2012a, p. 23).

Logo, inúmeras mistificações foram imputadas à Florbela Espanca – verdadeiro arsenal de “desvios morais”, que só iam aumentando e propiciando defesas acaloradas e ataques variados, mascarados, muitas vezes, no argumento de Florbela ser uma grande poetisa, mas haveria sempre algo de sua vida que diminuiria o talento literário, como a constatação de Herculano de Carvalho, publicada em 07 de fevereiro de 1931, no *Correio de Coimbra*, onde o elogio ao soneto “Quem Sabe?” está totalmente macerado pela moral cristã posta a desfavorecer a poetisa:

(...) pêna, grande pêna! Que o soneto que vamos transcrever é seguro indício de que Deus andou perto dela e que ela o pressentiu, mas que, enfim, lhe faltou a coragem para correr o ferrôlho das portas da sua alma, para que nela entrasse o Hóspede que tantas vezes se chama e... tão poucas vezes se acolhe (CARVALHO, 1931, p. 02)

O reverso do depreciativo assemelhava-se às detratações no reconhecimento da grandeza da escritora, mas percorria o tom de defesa exacerbada, evidentemente para se contrapor aos ataques já desferidos:

Faz agora dois anos que, na sua casa de Matozinhos, a Grande Poetisa Florbela Espanca se matou. Disse-se por aí muita coisa dela, à bôca pequena, cochicharam-se *zuns-zuns*, mais ou menos movidos pelo ciúme e pela inveja; os soalheiros entraram de murmurar pequenas intimidades deturpadas pela calúnia – bandos famélicos de urubús [sic.], com aduncas voracidades hereditárias, foram cevar a sua fome na carnagem, lúgubre e sádica, dum cadáver lirial que a Terra-Mãe – na sua metempsicose de obscuras e estranhas alquimias – começava a transformar em magnólia florida... (REGUENGO, 1932, p. 03)

O certo disso tudo é que não parecia haver uma voz equilibrada para apreender a dimensão poética da artista, muitas vezes diminuída frente aos diagnósticos de uma possível doença que lhe atingia o corpo e o espírito. O epíteto de “infeliz poetisa”, tal qual assentado por Battelli, professor italiano que Florbela conhecera em 1930 e a quem ela confiara as provas do projeto de *Charneca em Flor*, em fins daquele mesmo ano, foi rapidamente reproduzido a serviço dessas elucubrações acerca do humor e da saúde da escritora – chave

reducionista, mas potencializadora do mito, como se atesta, por exemplo, no artigo de Fernanda Castro de março de 1931:

Alma de Florbela, torturada, insatisfeita, doente, persegue-me como o perfume de certas flôres murchas, esquecidas entre duas folhas dum livro. (...) Porque morreu Florbela? Porque amou? Porque não amou? Porque nasceu triste? Porque pressentia, além da vida, outra vida mais viva, mais intensa? (...) Penso que não foi apenas isto. Florbela morreu porque nunca soube pôr de acôrdo o seu corpo, o seu espírito e a sua alma. (...) O seu drama deve ter sido profundo - meditado, sofrido, torturado em pleno subconsciente (CASTRO, 1931, p. 01).

Atente-se, portanto, aos tantos questionamentos da articulista, justamente referente aos pontos nevrálgicos na história da, à altura, recente poetisa morta. A possível resposta não abarca a complexidade das perguntas, porém, infla o imaginário, de certo modo já ventilado pela poetisa, mas só solidificado por Guido Battelli. Só algum tempo depois é que Florbela foi vista por outro prisma, através da dimensão de “um caso humano”, nos dizeres de José Régio.

Nesse contexto de paixões, a ideia de Celestino David, já no ano de 1931, de homenagear a escritora com um busto encontra as mais diversas reações e escancara a fratura exposta que a poetisa, sem querer e rapidamente, abriu na sociedade portuguesa de então: seria um acinte homenagear uma mulher que desde a sua concepção afrontara os códigos da moral e dos bons costumes e que atentara contra as bases tradicionais da família e do casamento e, sobretudo, nem na hora da morte encontrara o dom do arrependimento que lhe chancelaria a salvação cristã; por outro lado, como não se renderiam graças àquela que cantara o Alentejo como a terra “(...) mais bela,/Mais delicada e linda neste mundo” (ESPANCA, 1996, p. 64) e que, para além das vicissitudes da sua conturbada vida, a grandeza da sua Literatura ensejara e explicara a homenagem do seu rincão.

Essas duas posturas diametralmente opostas catalisaram uma série de discursos os mais inimagináveis e, por esses meandros, erigida enquanto símbolo, Florbela representava tanto as correntes progressistas, filiando-a, inclusive, ao âmbito das discussões feministas, como, pela via contrária,

simbolizava, ou melhor, personificava o mau exemplo a ser evitado e combatido pelas “pessoas de bem” da época. Via de consequência, “à proporção que, ano a ano, se tornava *best seller* (...), mais ataques lhe eram dirigidos no sentido de evitar o risco de ser tomada como ‘exemplo’ para as gerações femininas criadas à sombra do salazarismo” (DAL FARRA, 1996, p. XXI). Assim,

Insinuações, as mais contraditórias, sobre o seu comportamento moral – graças ao fato de estar sendo erigida em emblema das renascentes causas feministas – desde o lesbianismo até a ninfomania. E é bom não esquecer que Florbela nunca teve filhos; que se casara três vezes, num tempo em que o divórcio, acionado pela recente e fulminante República, ainda não era de verdade praticado... também de incesto não escapou! (...) Nunca ninguém teve tão vasculhada a sua intimidade, em busca de provas tanto a favor quanto contra, como essa mulher insurrecta! (DAL FARRA, 1996, p. XX-XXI).

De forma veloz, muito em virtude dos esforços nada despretensiosos de Guido Battelli em divulgar a obra da poetisa, o nome de Florbela passa a ser destacado nos jornais<sup>13</sup> como uma poetisa sincera, dotada de alto valor literário e que merece ser lida, mas dentro de um cenário patético construído pelo professor italiano que, matreiramente, romantiza e, conseqüentemente, mitifica a morte da escritora para lhe imprimir ares que só viriam a calhar nos romances do século XIX. Ademais, “esta ideia de atribuir valor à sinceridade do artista era comum na época, pois com efeito, em 1928, José Régio tinha proclamado os méritos da ‘poesia viva’ sobre a ‘poesia livresca’ nas páginas da *Presença*” (ALONSO, 1997, p. 201).

É notável que, em 20 de dezembro de 1930, apenas doze dias após o falecimento da poetisa, Battelli escrevesse uma coluna no periódico *Correio de Coimbra*, no qual efabulava as circunstâncias sentimentais que teriam girado em torno do passamento de Florbela – “a sombra e obscuridade em que vivia

---

<sup>13</sup> Segundo Maria Lúcia Dal Farra (2007a), Albino Lapa, Thereza Leitão de Barros, Tito Bettencourt e Celestino David, no final de 1930 e início de 1931 publicaram textos jornalísticos sobre impressões acerca da vida e da obra de Florbela Espanca. Os dois últimos, com influência direta de Guido Battelli. Consta também, dessa época, o artigo de José Agostinho, publicado em *O Libertador*, em 08 de fevereiro de 1930.

- e de que gostava - estava por dissipar, e a chama fulgurante do seu génio estava por brilhar aos nossos olhos, quando a Morte, invejosa, a arrebatou” (BATTELLI, 1930, s. p.) -, para, na verdade, divulgar a edição de *Charneca em Flor* que estava no prelo: “neste seu último livro há sonetos magníficos. Há um anseio de infinito que nos enleva e nos faz palpitar de emoção profunda” (BATTELLI, 1930, s. p.).

Ao fim e ao cabo, Battelli apelava para a comoção que, geralmente, acompanha as tragédias e, com o fito bastante comercial, em astuta associação, sugere que comprar o livro seria uma maneira de agradar a “infeliz poetisa” (BATTELLI, 1930, s. p.), pois “será uma grinalda de flores sobre o seu túmulo!” (BATTELLI, 1930, s. p.). Nesse contexto, já contagiado pelos matizes com os quais o italiano pintara Florbela, Celestino David propõe aos seus conterrâneos do Alentejo um busto para homenagear a artista, seja em Évora ou Vila Viçosa, o importante seria retribuir ao amor de Florbela pela terra alentejana, expressa em um bocado de versos, mas “em lugar de encontrar entre os eborenses algum acolhimento, antes deflagrará uma questão em extremo polémica, a ponto de tomar proporções nacionais” (DAL FARRA, 2007a, p. 190)<sup>14</sup>. Em síntese,

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

---

<sup>14</sup> O busto inaugurado em Évora, em 1949 foi esculpido por Diogo de Macedo. Segundo Alonso (1997, p. 212-218) uma longa controvérsia atravessou a história do monumento, desde o momento em que foi pensado até a sua inauguração: a Câmara Municipal de Évora autorizou, em 5 de junho de 1936 a construção de um plinto para receber o busto, mas em 2 de julho do mesmo ano revogou a decisão. O ministro da educação, Carneiro Pacheco, determinou que o busto fosse, como obra de arte, para o Museu de Évora, lugar onde ficou até 1949.

O tema do busto fez recrudescer uma série de questões que já se tinham levantado em torno da obra da poetisa,<sup>15</sup> acrescentando outros elementos e outras personagens ao enredo da narrativa, a esta altura já deveras codificada, em volta de Florbela. Assim, um sem número de mistificações foram, conforme os interesses conjecturais, acrescidas e coladas à imagem de Florbela Espanca. Em última análise,

A partir daqui, avaliar a obra de Florbela Espanca será, ao mesmo tempo, pôr em pauta os incidentes da sua biografia, de maneira que o aval a uma encerra a aprovação à outra, e vice-versa. Já se vê o espinhoso percurso fadado a tal produção desde este marco, num contexto político e social que se ancora em razões pudibundas e na alta moral das aparências (DAL FARRA, 2007a, p. 191).

Com efeito, Florbela passa a responder por um curioso tipo de símbolo, já dentro do âmbito do mito - representação maniqueísta de admiradores e opositores, num contexto que não parecia haver um equilíbrio entre tais forças, acarretando mistificações que perpassaram desde o enigma da sua morte até ilações a seu comportamento sexual, imputações que pavimentaram a escalada da sua figura ao patamar mitológico. Descontando a paronímia dos dois vocábulos, por ser muito mistificada, Florbela foi mitificada, bem como, por ser mitificada, Florbela é sempre (re)inventada, ciclo que lembra a mecânica de um relógio de movimento automático: as engrenagens discursivas das mistificações e das (re)criações fazem girar o rotor do mito, mantendo-o sempre em constante animação e, por essa continuidade, novas mistificações e novas (re)criações são produzidas, dando força ao rotor e, conseqüentemente, perenizando a narrativa mítica...

Ainda dentro da ação metafórica, com a consciência de que todo esse percurso de se tornar e continuar um mito se desencadeou depois da morte

---

<sup>15</sup> Segundo Maria Lúcia Dal Farra (1996, p. XI), o *Livro de "Sóror Saudade"*, de 1923, foi acusado de ser um livro "desmoralizador". O artigo publicado no jornal lisboeta católico *A Época*, assinado pelo diretor J. Fernando de Sousa, sob o pseudônimo de "Nemo", depreciava o livro sob a justificativa de que a escritora não tinha encontrado os tesouros dos evangelhos e, por isso, fazia mau uso dos dons literários presenteados por Deus. Resta evidenciado, portanto, o reacionarismo da moral cristã e o preconceito contra a erótica feminina com que fora "saudado" o *Livro de "Sóror Saudade"*.

da escritora, a indagação de Fernando Pessoa, no poema *D. Sebastião, Rei de Portugal* - “Cadáver adiado que procria?” (PESSOA, 2014, p. 37) por analogia a outro mito, parece sintetizar a trajetória do mito florbeliano, no que concerne a certa materialidade identificada no corpo morto da escritora - índice máximo que perfaz o início da mitificação: suicídio? Morte natural? Triste coincidência de datas ou concretização de um anúncio assentado no diário íntimo? A causa da morte é oficialmente edema pulmonar, mas a constatação disso, misteriosamente, é feita pelo marceneiro Manuel Alves de Souza e não pelo médico e marido Mário Lage; depois disso, a imensa batalha dos admiradores da poetisa para que seus restos mortais repousassem na sua terra natal. Quando, enfim, conseguem, em 1964, são organizadas cerimônias: seu caixão é aberto, a ossada lavada, algumas relíquias suas, como a metade esquerda do maxilar inferior e um chumaço de cabelos, são retiradas, uma nova urna é selada com os despojos da poetisa, inclusive dois discos do hidroavião que vitimou Apeles Espanca. O Grupo de Amigos de Vila Viçosa faz imprimir panfletos convidando a população para as cerimônias de transladação, sepultamento e inauguração de um busto.<sup>16</sup>

Todas essas ações são de grande força simbólica e somadas ao imaginário de mistificações, potencializaram ainda mais a narrativa mítica. Em último grau comparativo, a ausência do corpo de D. Sebastião desdobrou-se em diferentes versões, procriou-se em histórias que perpassavam desde o messianismo sebastianista até, incrivelmente, as narrativas que apontavam para a possível destruição da cidade de São Luís, no Maranhão. A presença do cadáver de *El Rei* destruiria o mito. Já o corpo materialmente presente de Florbela deu cria e alimentou diversas versões do acontecido na madrugada de 7 para 8 de dezembro de 1930, estendendo a biografia da poetisa para além dos limites da vida. Em sentido oposto àquele, a ausência do corpo de Florbela

---

<sup>16</sup> No Alentejo há dois bustos em homenagem à escritora, um em Évora e outro em Vila Viçosa. O inaugurado em 1964, em Vila Viçosa foi esculpido por Raul Xavier e o plinto que lhe dá suporte foi feito pelo arquiteto Raul David. As informações referentes às ações decorrentes da morte de Florbela Espanca (Registro de óbito, Auto de notícia de exumação dos restos mortais, com o registo fotográfico de partes do corpo da escritora e os convites impressos pelo Grupo de Amigos de Vila Viçosa) podem ser atestados na *Fotobiografia* organizada por Rui Guedes (1986), p. 231, 250-256.



enfraqueceria o mito. Portanto, os dois cadáveres, adiados em suas contingências, pariram e sustentaram os próprios mitos que plasam.

No âmbito da representação corporal, não seria o busto da escritora uma forma de perenizar a imagem do corpo que, naturalmente, não estaria mais disponível? Para além do vasto material fotográfico de Florbela, muito se disse sobre a sua aparência física, ao sabor, mais uma vez, das convencionalidades e intencionalidades subjacentes diluídas nas descrições - Maria Alexandrina diz que ela “é elegante, veste bem, é conversadora agradável e cativante” (ALEXANDRINA, 1964, p. 20); já para Amélia Vilar, “Florbela não era bonita nem de cara nem de corpo. (...) Alta, magra, quase esquelética, a sua figura não me surpreendeu... Nariz grande, boca demasiado rasgada, mãos grossas, pés enormes. Isenta completamente de beleza física” (VILAR, 1947, p. 19) -, de toda sorte, parecia que era impossível ficar indiferente à imagem da escritora, como se um misterioso *affaire*, como bem apontou Maria Lúcia Dal Farra (1996), emanasse da sua representação corpórea, mimetizada na figura do busto, tantas vezes adiado em um jogo de afetos de muitas ordens. A reboque de tudo isso, as controvérsias em torno do busto serviram para alimentar o imaginário mítico sobre a poetisa, insuflado pelo rosário de mistificações e de defesas e, quando, enfim, o busto pôde ser cimentado no Jardim Público de Évora, sem querer, também cimentava o concreto mítico que tinha se formado a partir de Florbela Espanca, pois possibilitou que um público mais vasto e muitos críticos literários tomassem conhecimento da poetisa, conforme o entendimento de Alonso (1997).

Aduzindo ainda a questão da transformação de Florbela em símbolo e, paulatinamente, depois de tantas mistificações, a elevação ao patamar de mito, é preciso ter às claras que as intenções de fazê-la de “*bandeira política* para a reativação dos grupos feministas, dissolvidos pelo Estado Novo logo em 1926” (DAL FARRA, 1996, p. XII - grifos da autora), por exemplo, abre uma ambivalência de que o mesmo símbolo reflete e refrata a luz que recebe, pois o “mito, como se sabe, é um valor: basta modificar o que o rodeia, o sistema geral (e precário) no qual se insere, para poder determinar com exatidão o seu alcance” (BARTHES, 2009, p. 237). Com finco nisso, os valores de época moldaram a feição do mito florbeliano: no primeiro momento o debate sobre

o que as interdições biográficas da escritora poderiam provocar no seio da sociedade, dentro de um diapasão extremamente polarizado – e tudo isso foi importante e complementar para a fixação do nome da escritora no rol olimpiano da literatura portuguesa; já o segundo momento, menos rançoso, deu nova feição ao mito florbeliano, justamente por ter a possibilidade de vê-lo como material literário e crítico de riqueza incomensurável, afinal, o contexto histórico é bem menos reacionário e castrador do que o primeiro. No entanto, não quero afirmar que o primeiro momento é ruim e o segundo momento é bom, ou que as visões do segundo instante são mais benevolentes do que a do primeiro.

Nos dois momentos, é possível constatar visões ditadas pela sedução apaixonante que se desprende da figura da poetisa e, pelo reverso, visões capturadas pela intenção de desmontar o mito florbeliano. A divisão em dois momentos contempla a constatação de como a massa bruta e espessa do mito foi se moldando: nesse trabalho de oleiro, todas as mãos que tocaram no barro deixaram lá a sua digital e moldaram (e possivelmente moldarão), ao seu gosto e ao gosto das conveniências, o construto mítico de Florbela Espanca.

Por conseguinte, a narrativa mítica não é estanque, sobretudo no caso em relevo. Malgrado a sugestão de Luís Mourão de que “Florbela pode enfim ocupar por inteiro o lugar museológico a que tem direito” (MOURÃO, 1994, p. 167), revelando o posicionamento de que sobre a autora nada mais seria dito, a constatação da realidade não confirma o posicionamento do teórico português: a despeito de um museu, têm aparecido novas (re)leituras críticas e apreensões biográficas e literárias da escritora, tanto em Portugal, quanto no Brasil. A divisão em dois momentos do mito florbeliano nada mais é do que um didatismo temporal e contextual, sem nenhuma garantia de que existirão, dentro da mesma chave didática, outros tempos e outras formas de ver a artista. A única certeza, portanto, é que a criatividade humana é inesgotável e que os rumos da história (neles incluídos os rumos da literatura) podem atravessar rotas imprevisíveis. Nessa equação-certeza, “cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas” (BARTHES, 2009, p. 200).

### 1.5 Primeiro momento (1930 - 1979): o *fiat* de Battelli e a consolidação do mito

A constituição de Florbela como um mito está intimamente associada à figura do professor italiano Guido Battelli. Antes de 1930, as participações da poetisa no cenário literário português eram esparsas e o grande público era indiferente à sua produção. A ressonância crítica que obteve em vida foi bastante tímida, girando em torno do expediente de elogiar a produção literária feminina, sempre sublinhada por eufemismos que deixavam transparecer a concepção de uma literatura menor, pois que era feita por mulheres.

Segundo Alonso (1997, p. 28-29), são sete resenhas críticas desse período, uma do *Livro de Mágoas* e seis do *Livro de "Sóror Saudade"* e, em todas elas, há o acento sobre a dimensão inegável de uma poesia feita por uma mulher, situando-a no contexto da produção feminina e até sugerindo que Florbela imitava Virgínia Victorino,<sup>17</sup> poetisa de sucesso da época. Nesses raros exemplos de recepção crítica, dois textos merecem destaque, pois situam bem o comportamento da Crítica de então em relação à literatura feita por mulheres: o de J. Fernando de Sousa, o Nemo, já debatida em momento anterior, que deixa entrever claramente o preconceito contra a sexualidade da mulher, posta como desserviço à moral cristã; e a crítica de Câmara Lima, publicada no *Correio da Manhã*, em 20 de fevereiro de 1923, em que há o elogio ao número de poetisas que cresce dia a dia, mas com a ressalva quase irônica de que todas abusam da fórmula do soneto e são monotemáticas, sempre falando do amor. Dessa maneira,

Estas duas resenhas críticas são suficientes para ilustrar a situação insustentável em que as poetisas se encontram: se se cingissem a tópicos e sentimentos próprios para senhoras, eram criticadas pela sua falta de originalidade. Mas logo que se desviavam das normas, aparecia alguém como Nemo, criticando

---

<sup>17</sup> Virgínia Victorino (\*1895 - +1967), foi uma poetisa, professora e dramaturga portuguesa. No começo do século XX, à época que Florbela escreveu e viveu, foi a poetisa mais renomada, sendo "autora de *Namorados* (1921), que obteve nada mais nada menos que doze edições, pelo menos até 1934, e um rol de críticas encomiásticas (...). Desde então nunca mais se ouviu falar dela" (DAL FARRA, 2002, p. 16-17).

a falta de decoro, que era tida por imoralidade. Não deixa de ser irónico que Nemo tivesse sido praticamente o único crítico e *Livro de Soror Saudade* a mostrar-se plenamente ciente da carga erótica potencialmente explosiva da poesia de Florbela Espanca, mas que em vez de celebrar a sua originalidade, a rejeitasse com repugnância (ALONSO, 1997, p. 31).

Com efeito, apesar de ser uma voz extremamente negativa, a impingir a pecha de livro imoral, “convém esclarecer que Florbela não adquiriu a sua reputação de imoralidade por causa da recensão de Nemo. Tal reputação só se viria a espalhar mais tarde, após a sua morte e a publicação de *Charneca em Flor* em 1931” (ALONSO, 1997, p. 31-32). Dessa maneira, Florbela sai do quase anonimato para ser um dos casos mais controversos e comentados da literatura portuguesa, tudo isso através da ação inicial de Battelli, que às vésperas do lançamento do *Charneca em Flor*, livro sob seus cuidados, é surpreendido com a morte da poetisa e, como um *deus ex machina*, faz surgir dessa possível adversidade o centro irradiador do sucesso editorial de Florbela.

Battelli, sem dúvida, é o primeiro mitificador da escritora e a Florbela que conhecemos hoje, em maior ou menor grau, atende à dimensão imaginada pelo professor, pois, ao fim e ao cabo, para o bem e para o mal, se Florbela é hoje um nome indelével na literatura de Portugal, deve-se, em parte, aos primeiros passos tomados por Battelli para promover, concretamente, a artista ao patamar que ela, um dia, poeticamente imaginou ocupar: “*Non omnis moriar*’ dizia Horácio, e a obra da desditosa Poetisa alentejana não morrerá, porque nela encontra-se a elevação de pensamento, a sinceridade de pensamento e a perfeição de forma que tornam a obra de arte imortal” (BATTELLI, 1931, p. 06), a “Poetisa Eleita”, sonhada no *Livro de Mágoas*, tornou-se, pelo *fiat* de Battelli, real e, ao passo que ia traçando as linhas de uma dimensão humana, a reboque usava tais dados para lhe adensar o carácter elevado de escritora e, nessa equação, mitificava as duas instâncias, além de usar ao seu favor a patente proximidade que tiveram no ano de 1930,<sup>18</sup> assim,

---

<sup>18</sup> Segundo Concepción Delgado Corral (1999, p. 403), Guido Battelli, à época com 62 anos, foi convidado para ministrar um Curso de História da Literatura Italiana, junto a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em abril de 1930. Battelli tomou conhecimento da obra da poetisa através do seu amigo Antonio Batoque e rapidamente estabelece contatos para conhecê-la. Em 18 de junho de 1930, Florbela inicia correspondência com o professor italiano

“o professor italiano se converte, sem o consentimento dela, no grande anexo de Florbela, no porta-voz oficial de tudo quanto a essa desconhecida e ignorada escritora se referia...” (DAL FARRA, 1996, p. XV).

Mas, não pode olvidar que, na sanha de tornar Florbela lida, Battelli empreendeu uma articulação crítica que, aparentemente, dava a impressão de fornecer ao público uma compreensão mais especializada sobre a obra e a vida da poetisa, mas, na verdade, era a curiosidade e o sentimento de comiseração que Battelli aguçava, desde as homenagens que prestou à Florbela morta. No prefácio de *Cartas de Florbela Espanca a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli* (1931), o italiano, após lembrar que Florbela matou-se às vésperas do lançamento de *Charneca em flor*, sentencia “A causa da morte foi outra...” (BATTELLI, 1931, p. 04). A enigmática frase não se deslinda ao longo do livro, pois, de forma deliberada, ele adulterou as cartas, suprimindo trechos e deslocando outros, no afã de evitar qualquer especulação a respeito da sua proximidade com a artista. Em carta de 25 de novembro de 1930, Florbela escreve ao italiano:

Meu querido amigo  
Recebi hoje a agradável surpresa anunciada.

“Foi dos meus olhos garços que um pintor  
Tirou a luz para pintar o vento”

E eles lá estão, os ventos, pintados e bem pintados!  
Obrigada de todo o coração; encanta-me o vê-lo procurar assim todas as maneiras de me ser agradável, e esse gosto que tem pelos meus versos, que pouca gente compreende como o meu bom amigo.

Já escrevi à Condessa de Fiumi e mandei-lhe meu com dedicatória.

Ainda bem que a Espanha está barulhenta, tê-lo-emos assim mais tempo por cá.

E o senhor tipógrafo, vai avançando na tarefa? São todos como tartarugas...

Escreva, dê notícias sempre, diga coisas. Com este mau tempo, tenho andando dum humor de *bull-dog* à chuva...

Saudades da sua sempre amiga

Bela. (ESPANCA, [1930], 2012b, p. 384-385).

---

e lhe agradece a tradução dos seus versos para o italiano, mandando-lhe também um retrato. Entre 10 e 25 de setembro do mesmo ano, os dois se conhecem pessoalmente em Matosinhos. A correspondência entre ambos só cessa quando da morte da escritora, em dezembro de 1930.

No entanto, Battelli altera todo o teor da carta, deslocando um trecho de outra epístola, de 6 de outubro de 1930, que fora escrito em contexto diverso e incorporando ao corpo da carta do dia 25 de novembro, data mais aproximada ao suicídio da escritora. Segue a carta adulterada pelo professor:

Meu querido amigo  
Recebi hoje a agradável surpresa anunciada.

“Foi dos meus olhos garços que um pintor  
Tirou a luz para pintar o vento”

E eles lá estão, os ventos, pintados e bem pintados!  
Obrigada de todo coração: *encanta-me o vê-lo procurar assim todas as maneiras de me ser agradável, e esse gosto que tem pelos meus versos, que pouca gente compreende. Eu teria muita pena que o Destino não me trouxesse essa grande ternura que foi o meu sonho pela vida fora. Devo agradecer ao Destino o favor de ter ouvido a minha voz. A Morte pode vir quando quiser: trago as mãos cheias de rosas e o coração em festa: posso partir contente.*

*Esta confiança é só para si: estas coisas só se dizem aos amigos, e a si conto-o entre os raros a quem dou esse nome...*

E o senhor tipógrafo, vai avançando na tarefa? São todos como tartarugas...

Escreva, dê notícias sempre, diga coisas. Com este mau tempo, tenho andando dum humor de *bull-dog* à chuva...

Saudades da sua sempre amiga

Bela. (ESPANCA [1930], 1931, p. 37-38 - grifos nossos).

No referido prefácio à publicação das Cartas, como organizadas por ele e por Júlia Alves, Battelli diz “ela matou-se na véspera da publicação do seu livro, do qual fala tam entusiasticamente nas suas últimas cartas, cheias de esperança e bom humor” (BATTELLI, 1931, p. 04). Ao acrescentar um trecho de outro momento, assim, faz sugerir que a disposição à morte decantada pela poetisa seria por causa do *Charneca em flor*, mas não pelos motivos que o próprio Battelli sabia (a misteriosa frase do prefácio!) e só pode ser constatado dez anos depois quando, finalmente, as cartas de Florbela, doadas por Battelli à Biblioteca de Évora, puderam finalmente ser conhecidas:<sup>19</sup> o trecho introduzido arditamente pelo professor fazia referência a uma nova possível

---

<sup>19</sup> Segundo Agustina Bessa-Luís, “Antes de sair de Portugal, Battelli deixa nas mãos do Dr. Celestino David vinte e quatro cartas que recebera de Florbela e que destina à Biblioteca de Évora, com a cláusula de serem abertas ‘só dez anos depois do primeiro aniversário da morte dela, isto é, nunca antes de 8 de Dezembro de 1941’”. (BESSA-LUÍS, 1984, p. 169).

paixão da poetisa e, poderia ser, de alguma maneira, a explicação para o suicídio de Florbela. No entanto, Battelli quis aproveitar a força dramática do trecho em favor do livro que organizara, adensando ainda mais o imaginário de que o volume de poemas era fruto de um momento especial da poetisa, que infelizmente partiu.

Ainda diante do afã de despertar nos leitores um sentimento de comiseração, advindo da leitura dos poemas de *Charneca em flor*, Battelli alterou o título do soneto originalmente denominado de “Minha Terra” para “Pobre de Cristo”, o que em nada confere com as convicções da poetisa, notadamente pois seu conhecido orgulho jamais admitiria o estado de penúria que o título alterado sugere (Cf. DAL FARRA, 2012b, p. 22). Logo,

A Florbela forjada por Battelli é uma mulher bem comportada, temente a Deus, que não convive com contradições, de modo que a pagã e a panteísta cedem lugar, nesse modelo erigido por ele, à mulher de fé, enquanto a pantera fica domada em ovelha, e o orgulho, de que tanto Florbela se ufanava, acaba por restar abafado pelos gritos patéticos que ela soluça pedindo compaixão pela sua desventura... (DAL FARRA, 2012a, p. 325).

Em 1934, o professor italiano regressa à Itália, mas continuou ainda escrevendo sobre Florbela. Sem dúvida, Battelli foi o primeiro mitificador da poetisa, pois imprimiu fortemente a sua marca no manancial florbeliano, manipulando, alterando, escolhendo a ordem de poemas nos livros... Enfim, todos expedientes aliados ao caso do busto e às diversas notícias que se avolumaram nos jornais portugueses explicam a gênese do mito florbeliano, marcada muito mais por um subjetivismo de afetos contraditórios do que por um raciocínio crítico sem o ranço das convencionalidades conjecturais que tanto se observou nessa altura.

Em 1941, Manuel da Fonseca<sup>20</sup> escreveu um longo poema de 237 versos em homenagem à Florbela. Os acontecimentos do poema são retratados no Alentejo. Na concepção do poeta, “Florbela é a beleza, a que fez poesia e a que soçobrou perante os da sua classe” (GUSMÃO, 2017, p. 31). Dessa visada, “o

---

<sup>20</sup> Manuel da Fonseca (\*1911 - +1993) foi um poeta, contista, romancista e cronista português. Vinculou-se ao movimento neorrealista e integrou o Partido Comunista Português.

poema de Manuel da Fonseca registra precisamente o flagrante da transformação da mulher em mito, transmutação poética difícil de ser anulada ou ignorada pelos difamadores de plantão” (DAL FARRA, 2012a, p. 22). Depois disso,

o que até então havia sido publicado sobre Florbela não ultrapassa o feitio de crônicas ou comentários subjetivos sobre a sua obra. Quando não, eram notícias visando à defesa ou ao ataque do seu comportamento moral, para as quais, apenas subsidiariamente, era chamado de o testemunho de sua obra. Tais matérias, relativos a um ou outros temas da polêmica, assinadas ou não, nenhum rigor analítico ostentavam (DAL FARRA, 2002, p. 25).

Os primeiros críticos que se dedicaram, de fato, aos poemas de Florbela foram José Régio (inicialmente em 1944, com aprofundamento em 1950), Jorge de Sena, em 1946, e Vitorino Nemésio, em 1949. Assim, os três críticos sintetizaram, respectivamente, a obra de Florbela como “a expressão poética de um caso humano” (RÉGIO, [1950] 2010, p. 09); o “ideário do destino feminino” (SENA, 1946, p. 123) e “a alma da planície alentejana” (NEMÉSIO, 1949, p. 232). Tais posturas críticas redimiram a imagem de poetisa imoral imputada pelo salazarismo e já sinalizavam a compreensão que deu o tom no modo de compreender a artista nos anos 60 do século XX: a de uma poetisa do amor sensual, ultrapassando, portanto, o imaginário do amor romântico apreendido na visão dos anos anteriores.

Nesse contexto, “as mulheres estavam a tornar-se mais visíveis (...) Dada essa crescente visibilidade, a sociedade já não podia continuar a ignorar seus direitos e sentimentos como pessoas autónomas, incluindo a sexualidade” (ALONSO, 1997, p. 225) e isso evidencia o incipiente movimento de perceber a vida e a obra de Florbela sem as marcas ideológicas que, inicialmente, se apegaram à imagem da escritora. Todavia, tal concepção também desencadeou uma espécie de readmissão de Florbela por parte do clero. Ao tratá-la através de um prisma cristão, António Freire, em *O destino em Florbela Espanca* (1977), põe em dúvida fatos abomináveis à ótica cristã (como o suicídio) e, em símbolo de perdão, reconhece como errôneas as pechas de incestuosa e de suicida.



De todo modo, esse primeiro momento de mitificação transitou de um início marcado pela sanha de tornar a poetisa lida e conhecida, mas com o preço de leituras extremamente reducionistas, até uma chave que já vislumbrava a potência feminina dos seus versos. Desse jeito, se perfazia um momento de irrupção, desenvolvimento e consolidação do *mito florbeliano*. No entanto, em todo esse percurso, a dimensão ficcional não foi acionada como recurso estético-criativo, sendo, portanto, característica indelével do próximo tempo.

### **1.6 Segundo momento (1979-2018): expansão, desmistificação e remitificação**

O segundo momento da mitificação de Florbela Espanca é respaldado por um construto mítico já solidificado anteriormente no primeiro momento. É, justamente, uma fase de expansão, pois, nessa altura, Florbela já figura claramente como um mito na Literatura Portuguesa. No entanto, esse *status* não se fossilizou como apenas uma constatação de que a poetisa é um mito, como em outros autores (a exemplo de António Nobre), mas adquiriu novas possibilidades de representação, na medida em que Florbela deixa de ser apenas uma referência mítica e passa a funcionar como personagem literária.

A tese de um “lugar museológico” para Florbela Espanca, aventada por Luís Mourão (1994, p. 163) parece não se sustentar, em virtude de tantas possibilidades criativas que esse novo momento do mito florbeliano tem permitido. Assim, a afirmação de que “a obra de Florbela configura mais um desses casos de assimetria clara entre uma comedida fortuna crítica e os amplos favores do público, incluindo aí esse círculo restrito de admiradores incondicionais e devotados” (MOURÃO, 1994, p. 63), não encontra guarida no plano fático. Há, para além dos escritos críticos do primeiro momento, uma ampla fortuna crítica da poetisa no Brasil e em Portugal e um considerável número de trabalhos ficcionais que transformaram a figura de Florbela em personagem literária, evidenciando, portanto, um caráter dinâmico e não museológico do mito florbeliano.

A partir da biografia de Agustina Bessa-Luís, *Florbela Espanca, a vida e a obra* (1979), inicia-se uma nova possibilidade de estudar e representar Florbela: a imagem da artista passa a ser capturada pela dimensão das vivências pessoais, empreendendo-se um processo de revisão da imagem da poetisa ainda muito marcada pelos contornos impostos pela moral salazarista e pelo moroso processo de tentativas de homenagens, com a colocação, depois de muitas idas e vindas, do busto no Jardim Público de Évora, em 1949 e a transladação do seu corpo de Matosinhos para Vila Viçosa, em 1964. O ineditismo encabeçado por Agustina em relação a Florbela é, justamente, o processo inventivo que introduz a imagem da poetisa em um contexto ficcional e será, adiante, a característica que marcará, sobremaneira, o segundo momento da mitificação.

Assim, a novidade não consistiu em erigir uma biografia sobre a escritora (algo bastante comum no primeiro momento do mito florbeliano) mas em inseri-la nas malhas ficcionais, de onde sua trajetória biográfica é (re)feita por meio da criação literária, expediente que também marcou outra característica deste momento: a desmitificação da escritora. As imagens de Florbela estavam marcadas, em virtude do primeiro momento deste mito, por uma ambivalência, ou seja, ou era vista como um ser superior, digna de elevação e elogios, ou era vista como alguém que atentava contra a moral vigente.

Agustina e depois Hélia Correia (na peça teatral de 1991, *Florbela*) iniciaram um processo de desmitificar Florbela, “apresentando-a como um ser humano que, à semelhança de qualquer outro ser humano, possui defeitos e qualidades e é, além disso, produto de um determinado contexto sócio-histórico” (ALONSO, 1997, p. 230). No entanto, mesmo logrando sucesso nesse intento, não puderam “negar a aura mítica subjacente à figura de Florbela” (ALONSO, 1997, p. 230), acarretando uma remitificação, na medida que a qualidade mítica da escritora poderia ser, em certos momentos, afastada ou diminuída, mas nunca olvidada. Nessa esteira, os estudos críticos que se seguiram aproveitaram essa imagem mais equilibrada e decantaram a vida e a obra da poetisa em uma chave pela qual se consideram as características da época, as interdições imposta às mulheres e os aspectos inerentes ao trabalho

literário propriamente dito de Florbela, sem o ranço ideológico do salazarismo. São destaque dessa faceta, por exemplo, os trabalhos de Natália Correia, Maria Lúcia Dal Farra, Renata Junqueira, Cláudia Pazos Alonso, Concepción Corral, Anna Klobucka, José Carlos Seabra Pereira, Zina Bellodi, Ana Luisa Vilela<sup>21</sup>, dentre outros estudiosos. Ademais, a própria Florbela, sem querer, também contribuiu, incrivelmente, nesse momento: só depois de 50 anos da sua morte, em 1980, quando a sua obra, de acordo com a legislação portuguesa, entrou em domínio público, foram conhecidos e publicados o *Diário do Último Ano* e *O Dominó Preto*, ambos em 1981, possibilitando novas compreensões acerca da poetisa.

Porém, há uma inflexão nesse processo de expansão do mito florbeliano, como se todo um rescaldo de cacoetes, oriundos de visões estereotipadas da poetisa, voltassem novamente ao bojo dos estudos e da divulgação da vida e da obra da poetisa: como a obra da artista tinha caído em domínio público, o empresário português Rui Guedes começou a lançar, em 1985, uma coleção intitulada de *Obras Completas de Florbela Espanca*. A despeito de ser uma coleção em que se intentaria levar ao público toda a fatura literária de Florbela, expedientes semelhantes aos perpetrados por Battelli foram, analogicamente, feitos pelo empresário português, que, por exemplo, sem nenhum critério, mudou a disposição original do manuscrito *Trocando Olhares* e transcreveu os seus poemas em ordem cronológica, chegando ao cúmulo de inventar datas as quais os poemas não contém (Cf. DAL FARRA, 1994, p. 12). Assim, a edição de Guedes seguia a mesma linha sensacionalista de Battelli, muito mais preocupada em auferir vantagens pecuniárias do que em contribuir para a compreensão da artista, na medida em que o “ritual de cair em domínio público se convertera num tombo que não é o da Torre (...) [e] se acrescentara uma pecha à já tão triste sina de Florbela Espanca e de sua obra” (DAL FARRA, 1994, p. 13). Além disso,

é preciso notar, a coleção do empresário vinha sacramentada por uma “Nota Filológica” que assegurava seu autor estar convencido (sic) “de que esta edição das *Obras Completas de*

---

<sup>21</sup> Abstenho-me de citar detalhadamente cada trabalho desses autores por fazê-lo ao longo deste estudo.

*Florbela Espanca* tem todas as características para poder ser considerada uma edição crítica” (DAL FARRA, 1994, p. 13).

De toda sorte, Maria Lúcia Dal Farra, debruçada sobre o manuscrito *Trocando Olhares* conseguiu, através de estudo introdutório e estabelecimento do texto, reparar as faltas cometidas por Guedes e, como um ato de repúdio à publicação das *Obras Completas*, comentou tais acontecimentos e pormenores na apresentação do referido livro. Com efeito, do seu estudo foi possível descobrir “interloquções da jovem Florbela e da sua poética com Madame Carvalho, com Júlia Alves, com Raul Proença, com Américo Durão, enfim, com a literatura oral, com a escrita e com o mercado cultural da altura” (DAL FARRA, 1994, p. 14). Assim, a professora brasileira esclareceria mais uma mistificação imputada à obra da poetisa – tônica que se imprimiu em mais de 30 anos de estudos florbelianos.

A transmutação da figura mitificada de Florbela em personagem literária tem sido um recurso bastante recorrente, espalhada por diversas formas literárias, compreendidas nos três grandes Gêneros Literários da tradição aristotélica (Lírico, Narrativo e Dramático).<sup>22</sup> Em tais obras literárias, em maior ou menor grau, o percurso biográfico da poetisa é (re)criado, na manutenção de um mínimo biográfico que se implementa em todos esses exemplos. Assim, mais uma vez, é possível demonstrar a continuidade de um mito que vai ganhando novas nuances, somadas ao conjunto denominado de *mito florbeliano*.

---

<sup>22</sup> Em rol exemplificativo, (pois é totalmente plausível que existiam outras obras que escampam ao nosso conhecimento), as obras literárias que se valem desse expediente são: a biografia romanceada *Florbela Espanca, a vida e a obra* (1979), de Agustina Bessa-Luís; o romance *Bela* (2005), de Cristina Silva; as novelas *A minha vida com Bela* (1990), de Teresa Veiga e *As duas faces do dia* (2013), de Dora Nunes Gago; o conto *Bela* (1997), de Lúcia Cardoso; as peças teatrais *Bela-Calígula: Impromptu Teatral* (1987), de Augusto Sobral, *Florbela Espanca* (1988), de Alcides Nogueira; *Florbela* (1991), de Hélia Correia, *Florbela Espanca – Bela do Alentejo* (1996), de Maria da Luz, *A primeira morte de Florbela Espanca* (1999), de António Cândido Franco e *Florbela Espanca – a hora que passa* (2014), de Lorena Mesquita de Fabio Brandi Torres; e os poemas de *Florbela Espanca espanca* (1999) e *De Florbela para Pessoa. Com Amor* (2017), de Maria Lúcia Dal Farra.



## **PARTE II**

## 2. UM PALCO PARA FLORBELA

### 2.1 Florbela Atriz

Segundo Rui Guedes (1986, p. 69), em maio de 1929, em Lisboa, Florbela Espanca tenciona participar, como atriz, de um filme de Jorge Brun do Canto, mas não é aceita na produção. No entanto, sem nunca ter participado de nenhuma atividade performática relativa à arte de representar – no palco ou nas telas –, Florbela foi sempre uma “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” (NEMÉSIO, 1958, p. 231) e na altura do seu penúltimo ano de vida, quando não conseguiu ser atriz de cinema, já tinha inventado e, por que não, interpretado, dentro de um palco de contradições, tipos díspares entre si de mulheres: foi a *Castelã da Tristeza* e a *Princesa Desalento*, embora nascida “entre plebeus”, mas capaz de trocar seus “reinos de ansiedade” e o seu “trono de princesa” pela alegria *rústica* da “moça mais linda do povoado” ou, em outra dimensão artística, ser “a pantera que se preza” e que mata só “pelo raro gosto de matar”, pois sonha com “o amor de um deus” e, mesmo assim, paradoxalmente, sentencia que “podem voar mundos, morrer astros”, pois o amado, mesmo demasiado humano, é “como Deus: princípio e fim”.

Percebendo esse fazer poético multifacetado, Natália Correia descreve Florbela como “atriz do seu ser mítico” (CORREIA, 1981, p. 09), entregue ao gesto, aparentemente, natural de fazer versos, o que denota uma espécie de “produção teatralizada num cenário que se forjou no próprio existir” (NORONHA, 2001, p. 36). No entanto, afeita às ilusões de prestidigitadores, mesmo que os negue, Florbela foi se inscrevendo como alguém que escreve em virtude de um dom artístico, dentro de uma dimensão de certa “facilidade”,

“estratégia de um fingimento poético que, desde a gênese, se deixa incorporar na atitude existencial” (NORONHA, 2001, p. 36), entendida por Mario Lage, por exemplo, como algo espontâneo, sem compreender, pelo menos ao que parece, os meandros artificiosos que Florbela decantou ao longo de sua vida, sulcada por “uma poesia maquilhada com langores de estrela de cinema mudo. Carregada de pó-de-arroz” (CORREIA, 1981, p. 10).

Em carta de 23 de setembro de 1962, dirigida a Alexandre Torrinha e a José Emídio Amaro, Mário Lage descrevia o que seria, para ele, o processo poético da escritora:

ela não trabalhava a fazer versos, que lhe saíam espontaneamente. Por exemplo: estava recostada numa *chaise-longue* e dizia-me deixa ver um lápis que fiz um soneto. Outras vezes sucedia que mesmo num eléctrico no trajeto para o Porto, isso sucedia. Os seus versos eram espasmos de um estado de alma e não de composições literárias (GUEDES, 1986, p. 109)

A despeito disso, “sabe-se que trabalhava com extremo rigor cada um dos sonetos, e que a expressão de espontaneidade que deles emana resulta de uma depuração cautelosa e medida. Florbela não foi uma repentista, muito menos uma escritora inculta” (JORGE, 2012, p. 216). Em carta de 26 de janeiro de 1928, dirigida ao mesmo José Emídio Amaro, a poetisa reclama da publicação de um de seus sonetos na *Revista Portuguesa* e, contrariando a encenação de inspiração literária, diz:

O meu soneto “Charneca em Flor” foi um bocado mal tratado [sic.]. Peço-lhe para evitar tratamento igual nos que eu mandar daqui para o futuro. (...) A poesia não comporta gralhas como a prosa, que às vezes fica até melhor... É coisa delicada que só vive de ritmo e de harmonia. Quase dispensa as ideias. Quem lhe tocar, assassina-a sem piedade. Perdoe-me se o importuno, mas tenho um bocadinho de razão, não acha? Tenho pelos meus versos uma ternura especial; tenho feito deles alguma coisa mais que uma distração ou um fútil motivo de vaidades, e dói-me quando os vejo assim um bocadinho magoados... Susceptibilidades de poeta, para as quais peço a sua indulgência (ESPANCA [1928], 1986b, p. 89).

Assim, a dimensão da escritora que escreve de súbito e movida por algo que chamaria de inspiração choca-se, de outro lado, com o perfil cioso de uma

poetisa trabalhadora do verso, nos limites do engenho e da arte. Dentro do xadrez cênico que Florbela faz enredar, qual perfil é artificioso e qual é verdadeiro? Lembrando que é o elogio ao paradoxo e não às dicotomias que sustenta o vulto mítico da escritora, faceta que não escapou à lavra dos dramaturgos (re)criadores desta individualidade (tão multifacetada) em tantas Florbelas, protagonistas de textos que a põem como personagem no centro do palco para o qual se destinam - nítido expediente estético que revolve, acrescenta e solidifica esses traços já tão debatidos e, mesmo assim, não esgotados.

Hélia Correia, na peça teatral *Florbela* (1991), ao imaginar a personagem Florbela dentro da dimensão de um palco, apreende bem esse espírito cênico ambíguo ao incorporar, à fala dramática, o texto de uma carta da artista de 10 de março de 1922, endereçada a Apeles Espanca, na qual reclama do contratempo de não poder nomear o seu segundo livro como havia pensando inicialmente, ressaltando o processo de criação artística:

F. - (...) “O malandro do Alfredo Pimenta escangalhou-me o arranjinho.” Foi por causa de um título. Eu tinha projetado um “Claustro de Quimeras” e ele publicou um “Livro de Quimeras” pouco antes. “O malandro do Alfredo Pimenta escangalhou-me o arranjinho”, escrevi eu. Que vergonha. Imagine se alguém pusesse as mãos nas cartas, se mas dessem a público... eu devia ter modos de as filtrar, compreende? De conservar apenas os papéis em que eu seja a mulher angustiada, a exilada, delicadamente, numa torre de versos e marfim. Sim: eu devia ter esse cuidado! (CORREIA, 1991, p. 72).

Enquanto artista, Florbela Espanca não enveredou pelas trilhas do teatro, não tendo sido atriz do palco nem dramaturga, contudo, percorreu os caminhos do poema e das narrativas curtas e ainda se debruçou em gêneros confessionais, deixando profícua epistolografia e um diário íntimo. No entanto, “Florbela foi dramaturga de si mesma” (ROSA, 1997, p. 238), encarnando um intrínseco diálogo entre fazer literário e vida, pelo qual essas duas esferas, aparentemente independentes, são, por diversos meios e procedimentos, misturadas quase à homogeneidade. Nessa equação, até que ponto, por exemplo, a Sórora Saudade é apenas uma invenção da escritora ou um eco da ficção literária transfigurada na vida, pois “a teatralidade de



Florbela é a interpretação genial deste mistério feminino que se desgarrar na gesticulação dramática da poesia” (CORREIA, 1981, p. 11). A esse conjunto de atitudes, Renata Junqueira (2003) já denominou como uma *estética da teatralidade*<sup>1</sup> - “postura esteticista que tende a louvar tudo que seja ostensivamente *factício*. (...) com o auxílio do *biografismo* - valiosa estratégia mediante a qual a escritora se projeta sistematicamente no universo factício da sua criação literária” (JUNQUEIRA, 2003, p. 18 - grifos da autora).

Portanto, a obra e a vida de Florbela estão cheias de elementos catalisadores que contribuíram para a escalada do mito que se constituiu em torno da sua imagem, apontando para a irrupção de uma *persona* sempre em cena: ela começou a se denominar de *Espanca* mesmo sem ser perfilhada pelo pai, encheu sua lírica de imagens de orgulho e de elevação em contraste com uma dor sublinhada pela libertação através da morte e, ainda, engendrou uma *ficção de si* para se parecer mais com aquilo que julgava ser. Em toda essa fatura, o elogio ao ficcional foi costurado com a linha tênue do biografismo, ou vice-versa. Nesta tessitura, avulta um conjunto de “inadequações” formais em que os gêneros mais propícios a aproximações entre a vida e a literatura, como o diário, de onde pululam imagens quiméricas e ficcionais e, por outro lado, os gêneros que, tradicionalmente, são conhecidos pelo caráter inventivo, como o conto, se perfazem por uma ligação patente entre vivência e fazer literário - tudo isso dentro do mesmo fluxo de criação em que as relações de experiência pessoal e experiência artística são inexoráveis.

Florbela nunca está desnuda, nunca se apresenta sem um artifício ou jogo, até mesmo quando afirma confessar: a retórica arguta e as máscaras

---

<sup>1</sup> Para Renata Soares Junqueira (2003), a leitura crítica da obra de Florbela Espanca tem sido feita, na maioria das vezes, em duas balizas: a de sintonizar a autora com a produção literária do século XIX, sobretudo às estéticas do Romantismo ou do Decadentismo-Simbolismo ou a de percebê-la como uma literatura de exceção, em virtude de uma linguagem singular de expressão feminina. No afã de perceber a escritora como alguém do seu tempo, ou seja, afinada à produção artística das três primeiras décadas do século XX, Renata Junqueira estabelece a *estética da teatralidade* como chave que permite compreender tal perspectiva, definida pela estudiosa como “um processo literário, e artístico em geral, que tem origem nas últimas décadas do século XIX, quando os artistas se ressentem mais fortemente do ostracismo a que os vinha condenando a sociedade industrial, pragmática e utilitarista. (...) Tal estética da teatralidade constitui, a nosso ver, o agente articulador capaz de agrupar num mesmo conjunto Florbela Espanca e os modernistas portugueses, cujas obras, herdeiras do *culto ao artifício* que o *fin de siècle* propôs, são afinal produtos de um mesmo contexto sociocultural” (JUNQUEIRA, 2003, p. 18-19 - grifos da autora).

usuais são onipresentes e enganam leitores menos acostumados ao cabotinismo que sustenta a ambivalência da fusão vida-obra. Assim, “o teatro como metáfora da condição humana, e da sua existência pessoal em particular, prevalece como boia sinalizadora em toda a extensão da sua obra” (ROSA, 1997, 240), e o resultado disso é que a poetisa se concebe como “figura de uma grande convenção que é o teatro dentro do qual são peças de autocaracterização seus sonetos, seus contos e (...) seu próprio diário” (OSAKABE, 2003, p. 13-14).

Nesse panorama, a imagem de Florbela foi se constituindo, por muitas e difusas vias, como uma figura lendária na literatura portuguesa e “teve contra e a favor de si o fato de ter-se constituído mais como mito do que propriamente como uma escritora reconhecida pelos seus méritos literários” (OSAKABE, 2003, p. 11), servindo como repositório para que outros artistas a utilizassem como matéria literária, tornando-se personagem de romances, novelas, poemas e peças de teatro. Assim, a ideia de uma construção mítica da escritora não se vincula somente às balizas lançadas pelos vieses biográfico e literário, mas também pela revisitação e recriação desses meandros em gêneros variados, numa espécie de *leitmotiv* que une artistas em torno das múltiplas possibilidades interpretativas do *mito florbeliano* e acaba por retroalimentar uma narrativa mítica que tem ganhado, de tempos em tempos, novos e inesperados contornos.

Perseguindo esse raciocínio, “os mitos, enquanto fontes narrativas de sedução e de significado (trans)humano, sempre fertilizam a imaginação teatral. No caso de Florbela como personagem dramática, o caso encontra-se excessivamente e perigosamente facilitado para o dramaturgo que o tente” (ROSA, 1997, p. 239-240). Nesse diapasão, “no que respeita à construção de Florbela enquanto personagem dramática, a tarefa encontra-se particularmente simplificada, porque, na realidade, a sedução do teatro pressente-se em todos os seus escritos e, inclusive, na sua própria personalidade” (CRUZ, 2008, p. 56). Não obstante, apesar da associação da figura da poetisa ao teatro, em decorrência do diálogo patente entre fazer literário e representação, a atitude de transpor esse imaginário às formas teatrais não pode ser vista como uma atitude *simplória*, pois a sedução de

encontrar nessa matemática uma solução de causa e efeito pode, pela facilidade que aflora disso, ser uma verve reducionista de “repetir” os mecanismos acessados pela poetisa dentro de uma fôrma dramática. Logo, o recurso à ficção, utilizado pelos dramaturgos aqui analisados, pode ser uma alternativa para sair dessa aparente facilidade das evidentes ressonâncias cênicas que Florbela erigiu no seu fazer literário e em seu trajeto pessoal, imbricados e confundidos no mesmo afã.

O primeiro autor a levar Florbela ao palco como protagonista de uma peça de teatro foi Augusto Sobral, em 1987, no espetáculo *Bela-Calígula - Impromptu Teatral*. Em seguida, no ano de 1988, Alcides Nogueira escreve *Florbela*. Pouco tempo depois, em 1991, Hélia Correia traz a lume a peça *Florbela* e, depois, em 1999, António Cândido Franco escreve *A primeira morte de Florbela Espanca*. Em 2014, Lorena Mesquita e Fabio Brandi Torres estrearam o espetáculo teatral *Florbela Espanca - a hora que passa*, com dramaturgia feita a partir da colagem de excertos de poemas, cartas e diário da poetisa alentejana.

Diante disso, “a dramaturgia portuguesa contemporânea não podia deixar de acusar o fascínio estético que sobre ela exerceram a vida e a obra de Florbela, finalmente personagem dela própria, perante o espetáculo do mundo” (CRUZ, 2008, p. 56), raciocínio também expandido à dramaturgia brasileira, que encontrou em Florbela o deslumbramento da possibilidade de trazer à cena uma figura tão preta de paradoxos e de possibilidades teatrais,<sup>2</sup> graças à construção de uma equação vida-obra, pela qual se reduz os elementos a quase um denominador comum, permeada pelo elogio da representação daquilo que se imagina ser, conforme as múltiplas identidades

---

<sup>2</sup> Essa aproximação entre a dramaturgia e a representação de figuras literárias e/ou históricas, obviamente, não é uma novidade que se inicia com a inserção do mito florbeliano nos palcos, já é um expediente que encontra raízes, em língua portuguesa, desde a tradição vicentina, passando pelas formalizações da história deveras mitificada de Inês de Castro e aparece como uma ferramenta bem decantada por diversos dramaturgos no século XX: por exemplo, José Régio, em 1957, escreveu a peça *Mário ou Eu próprio - o Outro*, em torno da figura de Mário de Sá-Carneiro e, em 1979, José Saramago se debruçou sobre o imaginário camoniano para a construção da peça *Que farei com este livro?*; na mesma esteira, em 1981, Natália Correia lançou o texto *Erros meus, má fortuna, amor ardente*. Além disso, não se pode deixar de contar as diversas apropriações teatrais do mito de Dom Sebastião, como, por exemplo, em *El-Rei Sebastião* (1954), de José Régio ou *D. Sebastião* (1957), de Augusto Sobral e tantas outras que o espaço não permite citar.

assumidas ao longo do seu percurso literário. De todo modo, é preciso esclarecer que Florbela é “um dos poucos casos na história da literatura portuguesa – e um único referente a uma mulher escritora – da mitificação de uma personagem literária” (KLOBUCKA, 2009, p. 79), o que, de alguma forma, singulariza as tantas apropriações de sua biografia e, possivelmente, permite certa compreensão dessas sistemáticas (re)criações em torno da figura mítica da poetisa.

Com efeito, as (re)criações teatrais da figura de Florbela partem de um modo de interpretar dados da sua biografia que são ressignificados de acordo com as convenções destinadas ao palco. Essa é uma característica recorrente nos textos literários que se apropriam do mito da escritora e, às suas maneiras e estilos, refazem caminhos, embaralham pistas e reforçam ou derrubam entendimentos, restando no meio desses construtos ficcionais de alicerce histórico – afinal Florbela foi um ser de carne e osso e viveu em uma época conhecida e datada – um *efeito biográfico*. Todos, mais ou menos, se apoderam da vida da artista e de seus amores, as conhecidas e conturbadas relações familiares, e sua notória e irrefutável condição de escritora.

Em se tratando da dramaturgia *sobre* Florbela, todas as peças aqui aludidas cumprem, em maior ou menor grau, o caráter revisionista relativo aos dados biográficos da escritora, aproximando-se, nesse aspecto, de uma *biografia teatral* – espécie de mistura de dois gêneros distintos, a biografia e o drama, transformando um ser real em personagem literária, pois “a biografia contaminou-se de gêneros literários e contaminou o gênero prosaico, e isso se estendeu ao teatro” (SILVA JÚNIOR, 2010, p. 56). Porém, não podemos tratar tais peças como *biografias teatrais* no rigor do termo, pois se constituem mais como *alegorias míticas* – é certo que elas não têm o fito precípua de fixarem a existência de Florbela para a posteridade, como geralmente as biografias tradicionais<sup>3</sup> o fazem, mas é inegável que nesse caminho reste um tom

---

<sup>3</sup> Entendidas como os textos que, de forma deliberada, não encontram na ficção o recurso precípua de composição. É claro que em textos biográficos, em maior ou menor grau, há um grau ficcionalizante. Porém, esse recurso tende a ser minorado, uma vez que se pretende “apresentar” a “verdade” daquilo que o ser biografado foi. Um exemplo dessa faceta, é a biografia sobre Florbela Espanca redigida por Rui Guedes, *Acerca de Florbela* em 1986, na qual o autor declara “porque a intenção ao longo de toda a coleção tem sido mostrar, não a minha opinião, mas a verdade dos factos, e porque o dicionário define apenas Biografia como ‘a

biográfico, mas não apenas restrito à forma e sim como efeito: tal sorte de texto seria uma (re)criação biográfica que assimila elementos históricos clichêzados e os desenvolvem esteticamente a partir de diferentes estratégias, mas com consciência de que,

na transformação do conjunto biográfico em teatro, algo fundamental é acrescido à imagem pública que ficou e foi transformada para/pela posteridade. Afinal, o indivíduo famoso deixou/criou fatos relevantes e fez com que certas narrativas sobre sua vida tivessem mais ênfase em detrimento de outras. Compilar elementos de uma pessoa famosa torna-se algo peculiar no trabalho dramatúrgico de textos que assumem essa vertente ambígua. O criador, no caso de artistas, passa à condição de ser criado nas mãos de outro criador (SILVA JÚNIOR, 2010, p. 57).

De posse disso, serão analisadas, nesta oportunidade, as peças: *Bela-Calígula - Impromptu Teatral*, de Augusto Sobral; *Florbela*, de Alcides Nogueira; *Florbela*, de Hélia Correia; *A primeira morte de Florbela Espanca*, de António Cândido Franco e, por fim, *Florbela Espanca - a hora que passa*, de Lorena Mesquita e Fabio Brandi Torres, a partir da concepção de que tais textos nascem a partir do mito florbeliano e colaboram para a (re)fixação de um panorama mítico com contornos já demarcados, mas nunca totalmente definidos.

## 2.2 Florbela protagonista, personagem de si

Nas peças aludidas, Florbela aparece como a protagonista em enredos que revisitam aspectos da narrativa pública de sua vida. É claro que a personagem que é erigida se distancia, pelos recursos epistemológicos da linguagem e da ficção, da personalidade real, mas está fundada nela. O jogo que se constitui, no êmbolo entre *real* e ficcional, mescla fatos biográficos recuperáveis e notórios com elementos próprios, por fim, da criação dos

---

*história da vida de alguém'*, decidi apresentar a Biografia de Florbela como um simples suceder de factos reais e históricos, na singeleza e na força dos actos em si, com a economia dos meus comentários". (GUEDES, 1986, p. 16).

dramaturgos. Portanto, essa ambivalência da personagem de se constituir como ente ficcional e, ao mesmo tempo, representação de um sujeito apreensível em fatos, singulariza ainda mais esses textos, pois além de cumprir uma tarefa na (re)criação e manutenção do *mito florbeliano*, rompe a lógica cartesiana de que “a personagem de um romance (e ainda mais de um poema ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formalítier* seja projetada como um indivíduo ‘real’, totalmente determinado” (ROSENFELD, 2011, p.33). Assim, *real*, aqui, não se estende apenas à imitação da realidade através da formalização estética de uma personagem correspondente a uma pessoa real, mas à (re)criação dela, justamente por trazer à cena uma personagem que não se funda inicialmente no ato criativo puramente ficcional, se isso é possível de ser entendido, pelo menos em teoria, do dramaturgo.

A partir dessa característica peculiar da ação das personagens que encenam fatos inconstatáveis na biografia oficial de Florbela, chega-se a um ponto de contato estreito entre essas peças: todas demarcam a sua *condição de escritora*, utilizando o expediente de incorporar, às falas das personagens-escritoras (que representam a poetisa) ou à fala de outras personagens que contracenam com elas, poemas de sua composição, evidenciando, em cada uma dessas peças teatrais, o argumento de que vida e obra convergiram para uma postura estética e biográfica mutuamente influenciada por ambas esferas, tornando-se, assim, faces de uma já bastante esmiuçada característica da literatura e da biografia da poetisa, na medida em que “a sua trajetória vital propiciou a multiplicação exorcizante de máscaras que visavam resguardá-las da tragédia e da infelicidade, conferindo-lhe um excesso identitário associado a uma personagem *dramática e dramatizada*” (CRUZ, 2008, p. 53 – grifos da autora).

É assim que tal dimensão é incorporada ao imaginário mítico que se adensou à figura de Florbela e que não passou despercebida pelos dramaturgos, no uso de poemas para reforçar as argumentações que se desenham nos dramas, sempre assinalando, mesmo que subliminarmente, esses textos literários a uma passagem biográfica da escritora e participando da elaboração criativa de um ser *real* que foi (re)criado pela via teatral. Tal

expediente reforça também o efeito biográfico desses textos, na medida em que reafirmam uma característica deveras constatada nos estudos sobre Florbela Espanca. Na peça *Bela-Calígula*, por exemplo, esse recurso de incorporar ao texto dramático os poemas da poetisa é explorado à exaustão, na constituição de vários diálogos pela interposição de fragmentos de poemas ou outros textos da autora:

CALÍGULA:

Um engano que morre e logo aponta  
A luz doutra miragem fugidia.

Quem disser que se pode amar alguém  
Durante a vida inteira é porque mente.

Reparaste, por acaso, que estes dois sonetos falam exactamente da mesma coisa?

ACTRIZ: - “Amar! Amar! E não amar ninguém! ”

CALÍGULA: - “O nosso amor morreu, quem o diria...”

*Pausa*

Não amar ninguém, isso não existe! É o vício dos poetas, negar tudo aquilo que não conseguem atingir... (SOBRAL, 2001, p. 289).

Notem-se, no excerto exemplificador dessa faceta, trechos de conhecidos sonetos da poetisa para acentuar o carácter onisciente que a personagem Calígula, na peça de Augusto Sobral, tem a respeito da escritora e, quiçá, sublinhar o entendimento de que “(...) não conjecturou Florbela habitar os altos cumes onde o condor plana, desejo que a vida lhe negou e só a poesia o permitiu precariamente?” (ROSA, 1997, p. 238-239), afinal, o imperador romano Calígula gozou, em vida, das glórias que na sua posição lhe cabiam, diferentemente de Florbela que, conforme Maria Lúcia Dal Farra (1996, p. IX), só conseguiu ter importância depois de morta. Ademais, tais personagens dramáticas se inserem em enredos oníricos, vazados em um diapasão limítrofe entre a vida e a morte, evidenciando uma abordagem estética e criativa para a criação dos perfis florbelianos.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Diferentemente, nos romances que ficcionalizam a narrativa biográfica - por exemplo, Florbela (*Florbela Espanca*, de Agustina Bessa Luís, *A minha vida com Bela*, de Teresa Veiga e *Bela*, de Cristina Silva) - as referências espaciais correspondem aos locais em que ela transitou em vida, como Évora e Matosinhos, e refazem, pela via recreativa da escrita, diálogos com

Dessa maneira, portanto, se desenha o protagonismo das personagens que representam a poetisa através de enredos enviesados por fatos biográficos diluídos em elementos ficcionais. A estratégia da (re)criação biográfica é sintetizada pela inserção do fato biográfico em um panorama ficcional, como o encontro de Florbela (metaforizado na figura de uma atriz) com Calígula – terceiro imperador romano, do primeiro século da época cristã, no texto de Sobral, ou o julgamento da artista no céu, conforme o enredo da peça de Franco ou até mesmo a imaginação de como se deu a última hora de vida da escritora, como deixa parecer o texto de Mesquita e Torres. Nesses enredos destacam-se vários elementos biográficos que parecem estar à mercê apenas do prosseguimento da ação, mas, quando postos em conjunto, há, ao final, um percurso biográfico tornado nítido e que faz ser possível apreender, mesmo que de forma parcial, quais percursos da vida da artista foram ressignificados no engendramento da personagem histórico-ficcional.<sup>5</sup>

A esse conjunto de fatos, damos o nome de *efeito biográfico* – estratégia capaz de apresentar elementos de uma vida pessoal em textos que não são estritamente biográficos enquanto gênero (em uma concepção eminentemente tradicional), nem se propõem precipuamente a isso, mas que acabam atingindo essa acepção sob a maneira de um *efeito*, justamente pela modelagem deliberada que intersecciona biografia e ficção. É claro que o recurso à ficção é uma estratégia presente em todo texto biográfico, inclusive naqueles gêneros mais estritos, como o diário íntimo, a epistolografia e a autobiografia. Mas, enquanto *efeito*, esse recurso encontra uma potência maior em virtude do alargamento do enredo, não apenas vinculado a uma condição que “imita” uma realidade factualmente apreensível.

---

peças com quem de fato a escritora conviveu. Assim, os textos dramáticos ora debatidos distanciam-se dessa referência histórico-espacial ao construírem espaços de ação que extrapolam esses limites e criam uma atmosfera quimérica para a ação das personagens.

<sup>5</sup> Veja-se, por exemplo, que em *A primeira morte de Florbela Espanca*, o diálogo entre São Pedro e o Anjo vai dando conta daquela genealogia familiar, pincelado por detalhes que, aparentemente, só fazem sentido dentro do desenrolar da peça, como o fato de se atestar como válido somente o último casamento da escritora por ter sido realizado na igreja – e isso é verossímil internamente pela sua tessitura mítico-religiosa, tendo bastante consequência para a formalização do tema e, também, para o desenvolvimento do enredo.



Portanto, podemos apreender, em obras as quais demandam este *efeito*, uma personagem que (re)apresenta uma vivência histórica extremamente debatida e decantada por várias narrativas a seu respeito numa perspectiva alegórica – impossível de acontecer no plano da realidade –, somente através do engenho artístico de permitir tais aproximações, impensáveis no mundo da empiria.

### 2.2.1 *Bela-Calígula - Impromptu Teatral* ou o jogo de espelhos metateatral

O texto de Augusto Sobral segue o entendimento de que os afetos humanos são universais e atemporais. Ligados pela inconsequência do orgulho, o Calígula e a Florbela construídos por Sobral desempenham, mediante representação deste improvável encontro, uma compreensão múltipla do ser megalômano, como se a história da poetisa e a sua escrita pudessem refletir e explicar a história do imperador, num jogo de aproximações entre os dois, ligados, principalmente, pela ponte biográfica do tema do incesto, tido como um fato na história oficial de Calígula e como mais uma das mistificações que se colaram ao imaginário em torno de Florbela.

O dramaturgo funde essas duas dimensões, resultando numa tensão dramática que vai tomando corpo até o ponto central da transformação de Calígula em Apeles, inclusive na encenação de sua morte, agora já também mitificada de acordo com os moldes imaginários do conto “O Aviador”, utilizado dramaticamente para demarcar e descrever o fato trágico, indiciando a junção das esferas da vida e da obra, numa chave de leitura já determinada pela própria Florbela, quando da dedicatória de seu livro de contos *As Máscaras do Destino*, escrito após a morte do irmão, e deliberadamente aproveitada por Sobral para a (re)criação do desaparecimento de Apeles, agora enviesado pelo jogo teatral ditado por Calígula:

ACTRIZ - Destapa a cara, Calígula!  
 CALÍGULA - Destaparei a cara quando me tratares por Apeles.  
 (*Mudando de tom.*) Vê lá, não vás apaixonar por esse Calígula!  
 (...)

ACTRIZ (*levantando-se*) – Este maldito rigor... Tenho a certeza que és tu. Destapa a cara...  
 CALÍGULA (*interrompendo-a*) – Apeles... Serei Apeles.  
 ACTRIZ – Destapa a cara... Apeles.  
*Calígula destapa a cara, mostrando uma expressão sorridente e extremamente afável. A Actriz participa do jogo. (...)*  
 CALÍGULA-APELES – Estás com um ar tão cansado... Não estás doente?... (SOBRAL, 2001, p. 305).

Assim, “o conflito patenteia a superioridade de Calígula, que se eleva acima das regras dos homens e contesta a dos deuses, e expõe a fragilidade de Florbela, que se deixa esmagar pelas duas” (FADDA, 2001, p. 26-27), pois aquele, no jogo teatral que se fundou, conta com o recurso da onisciência e utiliza o que Florbela escreveu para contestá-la, bem como para narrar a própria história em oposição à história da artista: “CALÍGULA (...) Porque hei-de eu vir roubar-te tudo, palavra por palavra, para contar a minha história... se é a tua história que as tuas palavras contam” (SOBRAL, 2001, p. 274).

A peça *Bela-Calígula* tem apenas um ato, com três personagens inscritos na rubrica, a Actriz, Calígula e Calígula-Apeles, que agem como se estivessem em um ensaio para o espetáculo que encenaria o encontro entre a poetisa e o imperador. Utilizando o recurso da convenção teatral de transformar realidades através do comando do ator, Sobral cria um jogo metateatral metaforizado em espelhos que refletem uma imagem hipotética, porém apreensível: a peça de teatro encenada reflete a peça que seria ensaiada e, de outro ângulo, a peça ensaiada projeta o espetáculo que decorreria do ensaio. E isso só é possível pela sutileza de transformar, ainda pela convenção teatral, o ator que seria Calígula no próprio imperador romano, sem que a atriz o saiba, sustentando o efeito de uma peça dentro de outra peça:

CALÍGULA (...) O que ela não sabe é que sendo eu embora o próprio Calígula, vou representar o papel do actor que representa Calígula, EU. Ah! É verdade! Quando eu passar junto da bancada, a convenção teatral vai mudar. Ela vai passar a ouvir tudo o que eu digo e a ver-me como o tal actor que representa Calígula (SOBRAL, 2001, p. 268).

O recurso metateatral, assim, caminha dentro de uma lógica de recuperação biográfica de Florbela intentada nas interpelações de Calígula até atingir o ponto máximo da confusão labiríntica decorrente da ação metateatral

- a fusão dos reflexos de um ensaio e de um espetáculo criam a ilusão de ótica de que a atriz que inicia o ato ensaiando o papel da poetisa alentejana vai, paulatinamente, se transformando na própria Florbela, num jogo em que as personagens são, ao mesmo tempo, a depender do lugar de visão, a encarnação histórica que encerram, como os atores que interpretam esses seres históricos. A ilusão metateatral ainda fica mais patente quando entra em cena o ator que encenaria o papel de Calígula, e ele estranha que a atriz esteja ensaiando de uma forma um tanto quanto realista.

Na ótica do jogo de reflexos que se erigiu, Calígula é o ponto de reflexão que permite a metateatralidade: a atriz acredita estar em um ensaio e o ator não compreende o fato de o ensaio já ter se iniciado antes do combinado, embaralhando, assim, as rotas de um encontro inesperado entre representações de figuras históricas e, no transcurso da ação teatral, os agentes transformam-se nas próprias figuras que são encenadas, pois “*Bela-Calígula* é um pretexto para subverter a imagem preconcebida e preconceituosa acerca da poetisa e do imperador, ao mesmo tempo que o seu encontro num ‘ensaio’ reenvia para os códigos do jogo teatral e as insídias com que se defrontam os oficiantes” (FADDA, 2001, p. 27). No entanto, um ponto cego se erige nessa relação refletida, pois Calígula se transfigura em Apeles para confrontar a Atriz, já transfigurada teatralmente em Florbela, sobre uma suposta relação incestuosa, fazendo-a, inclusive, reviver a morte do irmão, mas ela rejeita veementemente a indução do imperador e não encarna Drusila, pois, na medida em que a imagem de um reflete a imagem do outro, ao negar ser a irmã de Calígula, Florbela estaria negando a relação de incesto e Calígula estaria confirmando-a pela projeção advinda da figura de Apeles.

Em 16 de julho de 1930, Florbela assentou em seu diário o seguinte: “tão pobres somos que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade” (ESPANCA, 1987, p. 147). A máxima da escritora parece servir como inspiração para o mecanismo de composição dramatúrgica de utilizar escritos de Florbela para a constituição de diálogos das personagens Calígula e Atriz. Tal solução toma conta de boa parte do texto e evidencia que os meandros discursivos podem, como disse a poetisa, nos mesmos termos, servir à mentira e à verdade, ou, no caso da peça teatral, servir para aquela ação cênica.

A recepção da obra de Florbela, num primeiro momento, se deu nos moldes de um modelo crítico mecanicista preocupado em tomar os poemas como desdobramentos ou ilustrações de fatos biográficos, dentro de uma lógica de causa e efeito, o que resultou em um longo processo de detratações e mistificações de toda sorte, pois os dados biográficos eram interpretados à luz de convenções sociais moralizantes e, nesta direção, o texto poético acaba reduzido a algo forjado para atestar um viés que não necessariamente era o resultado da ação motivadora da escrita.

Nessa conjuntura, interpretar os conhecidos versos “Eu quero amar, amar perdidamente!/ Amar só por amar...” como um canto à devassidão era “naturalmente” permitido, o que não se sustenta mais, levando-se em consideração os estudos que se sobrepuseram a esse primeiro momento de recepção. Sobral, portanto, não parece ser indiferente aos primórdios da história da recepção crítica de Florbela e constrói diálogos fundados em uma associação muito causal entre vida e literatura, como se a poetisa estivesse refém de sua própria história porque a escreveu:

ACTRIZ (*sentada*):

Pra que foi, dize lá, que me trouxeste  
Dentro de ti? Para que eu tivesse sido...

CALÍGULA (*interrompendo-a*) - Estavas a pensar em Mariana Espanca quando escreveste esses versos?

ACTRIZ - Estás louco! Claro que não... Estava a pensar na Antónia da Conceição Lobo, na minha verdadeira mãe e mãe de Apeles. (...)

CALÍGULA - Dir-se-ia uma maravilhosa história romana... Escravas e matronas. Mas o teu pai não te deu o nome, nem te perfilhou oficialmente. Nem a teu irmão. (SOBRAL, 2001, p. 293).

Porém, tal expediente não parece remeter em essência ao primeiro momento de recepção crítica e não pode ser visto como um ranço que restou nesse processo. De toda sorte, o seu flagrante caráter intertextual suscitou, assim, posições díspares da crítica, na medida em que se considerou “muitíssimo hábil o modo com Augusto Sobral ‘encaixou’ poemas e outros textos de Florbela, sem que nunca se fique com a sensação de estarmos a assistir uma antologia sonora disfarçada de teatro, ou a um recital de poesia”

(MIDÕES, 1987, p. 27) ou, de outra posição, “o excesso de intertextualidade faz pesar em demasia a intervenção da escrita da poetisa, debilitando a tensão, já frágil, esgrimada pelo casal protagonista” (ROSA, 1994, p. 243). Para além da divergência, resta evidente um mecanismo de criação artística que dialoga com momentos específicos e cruciais na história da mitificação de Florbela Espanca, plasmados na forma teatral justamente pelo diálogo intertextual entre os escritos de Florbela e a dinâmica cênica que se construiu.

A peça *Bela-Calígula - Impromptu Teatral* desnuda dois personagens deveras mitificados, apresentando-os como gêmeos de uma mesma história e vítimas das megalomanias que os atormentaram, mostrando que as aspirações decorrentes do poder e da literatura podem participar do mesmo afã. É uma intersecção engenhosa, dentro de uma lógica teatral não menos assim.

### 2.2.2 “Laços de Família”: A *Florbela* de Alcides Nogueira

Em 1960, Clarice Lispector brindava o público com um livro de contos intitulado *Laços de Família*. Como o título sugere, são as relações familiares o tema dos treze contos do livro. Os enredos são permeados do imaginário doméstico, plantas e animais: a vida prosaica esconde a destruição, os afetos - com toda a carga positiva e negativa a que a palavra pode exprimir - entrecruzam as pontas que formam o nó dos laços familiares. É assim que a facilidade de desfazer o nó do laço mascara um jogo de voltas que se cruzam e, aparentemente, se harmonizam - como nas entranhas das relações de família, onde a consonância pode esconder os mais diversos sentimentos e, sobretudo, evidenciar o embaraço nos meandros difusos, fluidos e, tantas vezes, ambíguos das histórias familiares. Afinal, é sobre vínculos e armadilhas a que a palavra *laço*, conjugada metaforicamente, se refere.

Não é temerário afirmar, portanto, que Alcides Nogueira alicerça a sua peça, *Florbela* (1988), nesse terreno movediço. Nela figuram os astros mais centrais da órbita de Florbela: a decisão de João Espanca de ter um filho com a empregada resolveria a infertilidade de Mariana e completaria o lar - solução antiga, aceiteada com resignação, tanto por Mariana, quanto por Antónia. Dessa

relação extraconjugal, nascem duas crianças, criadas pelo pai e pela madrasta. Laço perfeito a costurar e contornar as vicissitudes conjugais, no entanto, a despeito desses ajustes, os rumos da atitude do Pai Espanca reverberariam para sempre no seio familiar e amplificariam, para além dos limites da casa, a armadilha que se engendrou: a intimidade de sua família devassada passa a constituir, assim, um caso particular na história da Literatura Portuguesa de aderência total da vida e da obra de uma escritora.

É esse caso que é tomado por Alcides Nogueira justamente dentro desse diapasão complexo das relações familiares. *Florbela* é, portanto, o drama doméstico, a narrativa em torno de uma família, da qual Florbela foi o sol absoluto, porém, tantas vezes, eclipsada pelos parentes, pela sociedade portuguesa do início do século XX e pelo gênio paradoxal, que lhe ditou clausuras e libertações. A vida e a obra da poetisa alentejana serviram de substância criadora para Alcides Nogueira compor um texto que articula fatos extremamente conhecidos da biografia da escritora, dentro de uma dimensão alegórica, ditada pela morte. Para além disso, o próprio autor esclarece que:

quando decidi escrever sobre Florbela Espanca, eu estava muito interessado na poesia que ela produzia e, claro, na vida dela. Mas eu não me dava conta, ou pelo menos não tinha ainda elementos suficientes para perceber que, na verdade, eu estava tratando de um tema mais amplo que era não só a questão da poesia, mas a questão da desagregação familiar (NOGUEIRA, 2007, p. 69).

Dentro desse diapasão, a peça pode ser entendida como uma composição que apresenta um núcleo duro, baseado em um círculo familiar, lugar dos dramas individuais e do drama coletivo, composto por Florbela, Apeles, João, Mariana, Antonia/Henriqueta; e um núcleo circundante desses personagens, formado por outros seres que orbitam aquelas relações (Buja, Alberto Moutinho, António Guimarães, Mário Lage, Padres, Juizes e Oficial). Pensando a ação dramática em uma forma esquemática de uma figura em X, a qual apresenta duas hastes e quatro pontas, além de uma intersecção central, visualiza-se a matemática desses dramas: na primeira haste, João ocupa uma ponta e Mariana e Antónia/Henriqueta a outra; na outra haste, Florbela e Apeles compõem as duas pontas.

Dessa maneira, correm, perpendicularmente, os dramas individuais dessas personagens, e, no cruzamento dessas forças, um quiasmo familiar intersecta um único ponto e erige a tensão fundante da peça - o drama íntimo, encerrado na figura de Florbela e espreado por todas as personagens da cena. Consequentemente, cada personagem dessa equação vai entrando nos complexos laços familiares e, pouco a pouco vão se desfazendo: Mariana e Antonia morrem, João vai se cobrindo de vergonha pelos sucessivos casamentos e escândalos da filha, Florbela e Apeles tentando compreender os reveses de seus nascimentos. As demais personagens atuam para a composição do drama que passa a se desenrolar nessa passagem do íntimo para suas reverberações atinentes a dinâmicas relativas a um grupo social, pois todos, em maior ou menor grau, são atingidos pelas circunstâncias de terem entrado na vida da poetisa - como, *grosso modo*, se verifica na esfera do trágico, em que o destino do herói reverbera sobre o seu grupo social.

Das muitas mistificações que se abateram sobre Florbela, talvez a mais incômoda e ainda a que mais resulte em explicações de cunho psicológico e ideológico, para não esquecer as tentativas de compreensão em um viés moralizante, seja a questão de uma eventual tendência incestuosa de Florbela - afinal, no dizer preciso de Maria Lúcia Dal Farra, “como a moral salazarista poderia explicar o seu afeto desmedido pelo irmão e pelo pai?” (DAL FARRA, 1996, p. XX). Em *Florbela*, tal questão aparece sublinhada pela relação de Florbela e Apeles e, por exemplo, não lhe passa ao largo a questão de uma desmedida afeição de Florbela ao pai, ao ponto extremo de, mesmo sendo, pelas circunstâncias já decantadas de seu nascimento e perfilhação, a única herdeira de Apeles, passar procuração para João Espanca cuidar de todo o espólio do irmão, como bem esclarece Agustina Bessa-Luís - “quando o irmão morre, apressa-se a obedecer o pai, que lhe pede uma procuração para ele poder liquidar o espólio do jovem e desgraçado Apeles Espanca” (BESSA-LUÍS, [1979], 1984, p. 22), ou, como também é amplamente divulgado pelas tantas biografias da escritora, a relação amorosa de João com a empregada Henriqueta, a qual Florbela não irá fazer objeção, afinal, trata-se de um afeto cego. Isso é (re)tratado por Nogueira em um diálogo das personagens Florbela e Apeles:

JOÃO ESPANCA CONTINUA LENDO. MARIANA DEIXA A CENA.  
(T) JOÃO AGARRA HENRIQUETA ALI MESMO. FLORBELA JÁ  
ESTÁ EM OUTRO PONTO DO PALCO, JUNTO AOS DESTROÇOS  
DO AVIÃO. APELES SAI DE DENTRO DELES.

APELES - Era verdade?

FLORBELA - Não quero falar sobre isso...

APELES - Você sempre o defende... Sempre... Ele pode fazer as  
piores coisas do mundo e você o defende... Com unhas e dentes!

FLORBELA - É o meu pai!

APELES - Meu também! Por isso, sei o que estou dizendo...

FLORBELA - Não sabe... Tenho medo que já esteja contaminado  
pelos olhos dessa gente...

APELES - Não, Florbela... Papai...

FLORBELA - Não fale de meu pai... Não fale... Se me ama, Apeles,  
fecha essa boca.... (NOGUEIRA, 1988, p. 26).

Com efeito, Alcides Nogueira assume essa tópica deveras mistificada da história de Florbela em seu drama, pois entende que “Florbela nutria uma fixação edipiana em relação ao pai e uma relação estranha com o irmão em que existe a suspeita do incesto. Eu assumi na peça essa questão do incesto porque a relação entre eles é muito íntima, embora ela tenha se casado três vezes, sem jamais ter conseguido engravidar” (NOGUEIRA, 2007, p. 70). A despeito de uma fala que une, aparentemente, a vida no mesmo influxo matrimonial e fraternal da poetisa -- o que parece, de fato, não ter conexão, Alcides Nogueira apresenta uma relação íntima entre os dois irmãos e não calca o texto nesse argumento, mas em uma atração que independe disso.

Nesta peça, chegam ao palco uma Florbela e um Apeles atraídos um pelo outro, como se fossem polos opostos de ímãs, mas compostos da mesma matéria orgânica e do mesmo substrato psíquico, vida a fora, orbitando o campo magnético desse amor vetado e um tanto quanto subentendido. O dramaturgo, assim, cria dois movimentos que apontam para o incesto dos irmãos na peça: um direto, evidenciado, por exemplo, pela fala do Padre<sup>6</sup> ao dizer claramente “incesto”, bem como pelas falas dos maridos que sempre pontuavam a falta de amor de Florbela por eles, ventilando o interesse extremado só por Apeles. O outro movimento, mais indireto, é em relação aos próprios irmãos: Apeles aparece sempre incomodado com os novos

---

<sup>6</sup> Na peça em debate, aparecem a figura de três padres, que podem ser admitidos como representação da moral religiosa vigente à época que a poetisa viveu.



relacionamentos da irmã e, por sua vez, Florbela é tomada como extremamente preocupada com o irmão. Esses dois movimentos articulam a tese de um suposto incesto, mas, em nenhum momento, enquanto a convenção teatral determina a ação dessas duas personagens vivas, isto é explicitado de forma patente - tornando-se uma tensão latente, porém apreensível, desesperada e irônica:

APELES - (GRITANDO) Florbela, não!!! Mal conhece Antônio Guimarães!!! (NOGUEIRA, 1988, p. 42);

ANTONIO - Só tem olhos para seus poemas e para seu irmão. Devia ter se casado com Apeles, Florbela Espanca! (NOGUEIRA, 1988, p. 47).

Quando a convenção teatral muda, e os irmãos passam a contracenar já mortos, a questão torna-se mais explícita: no âmbito da Charneca, a cena torna-se mais íntima, os gestos são marcadamente mais próximos e sensuais, abrindo espaço para uma atmosfera que se erotiza, em consonância com a metáfora da charneca *em flor*. No entanto, a terra natal, a porção geográfica capaz de sintetizar os desejos mais recônditos é também lugar de interdição, metaforizado na figura dos padres. O tema vai se delineando como um acordo mútuo, um segredo vacilante, denotando a consciência paradoxal das personagens, imersas entre o tabu e a entrega aos desejos:

FLORBELA SAI CORRENDO, CHAMANDO.

FLORBELA - Vem! Vem, Apeles! A charneca está toda em flor!!! Vem!!!

APELES CORRE ATRÁS DELA... BRINCAM... NUM DETERMINADO MOMENTO, APELES DERRUBA FLORBELA. CAI SOBRE ELA. QUASE UM GESTO SEXUALIZADO. ARFAM. SILÊNCIO ENTRE ELES. OLHAM-SE.

APELES - E se eu...

[...]

FLORBELA PARA DE FALAR. APELES LEVANTOU-SE. ESTÁ BEM DETRÁS DELA. ENLAÇA-A PELA CINTURA.

APELES - Florbela, eu...

FLORBELA - Apeles... A charneca é enorme e é simples; fala e escuta. O que eu lhe tenho ouvido...

APELES - Deixa a charneca... E me ouça... Eu prometo! Eu prometo que só a você amarei...

FLORBELA (FIRME) - Pois eu não!

APELES - Mentira!

FLORBELA (GIRANDO A INTENÇÃO) - Apeles, o que se passa em sua cabeça...

APELES - O que se passa em sua cabeça?

FLORBELA - Também é o que se passa em minha cabeça... Mas as nossas vidas...

ANTES QUE ELA CONTINUE, LUZ SE ACENDE NO FUNDO DO PALCO. TRÊS PADRES OBSERVAM A CENA. DE CABEÇAS BAIXAS. FLORBELA E APELES SE ENTREOLHAM.

FLORBELA - Eles nos espionam! (NOGUEIRA, 1988, p. 12-13).

Somente na cena VII, espécie de continuação temática da cena I, os irmãos, libertos das amarras da terra, tornam-se seres do ar e voam no avião que vitimou Apeles - o mesmo elemento cênico a plasmar, metonimicamente, a tensão ambígua criada pela constatação e iminência da morte -, livres e sem receios, imunes a quaisquer detratações e homenagens, voam pelo céu de Portugal. Não à toa, os dois cantam o soneto "Amar" - síntese máxima da alta voltagem erótica que a obra florbeliana também transborda, como cena final, numa dimensão em que o pós-morte é recoberto pela redenção, carga simbólica bem ao gosto do Romantismo, tornado um lugar-comum bastante repisado e reelaborado pela convenção decadentista-simbolista que tanto a poetisa admirava.

Para além do recurso à ficção, Alcides tocou no ponto nevrálgico da história das mistificações acerca de Florbela Espanca, em virtude de o incesto ainda ser um assunto cheio de interdições, vetado pelos códigos religiosos, morais e legais. No entanto, a forma como o tema foi abordado na peça é bastante delicada, sustentada por uma ambiguidade que, naturalmente, poderia ser lida como o devotado e conhecido amor que Florbela dispensava a Apeles. O ritmo ambíguo, sugestivo, só é quebrado, portanto, com a fala dos Padres - artifício para demonstrar a moral vigente e redutora da época.

Dessa maneira, é de menor importância discutir se Alcides diz ou não uma inverdade, ou se abordar a temática poderia calhar, novamente, em tantas outras deturpações, afinal, a mecânica mítica construída em volta da figura da

escritora faz um movimento pendular, movendo, no mesmo trânsito, as pontas do que foi dito e ainda do que se irá dizer. A despeito das afirmações do Padres e de todo um cenário que induz uma atmosfera pesada, Florbela e Apeles são solares, soltos, não são graves:

FLORBELA PULA DA CHAISE. FINALMENTE VÊ APELES. BARULHO CONTÍNUO DE MOTOR DE AVIÃO.

FLORBELA - Onde você estava?

APELES - Brincando com você!

FLORBELA - Disseram que havia morrido... Caído no Tejo...

APELES - E disseram que você havia tomado muitos comprimidos de veronal, bem no dia do seu aniversário. Que tinha se suicidado! Está pronta?

FLORBELA - Sim... Voaremos para onde?

APELES - Importa?

FLORBELA - Não, não importa. Mas eu quero ver Portugal de cima... Vila Viçosa lá de junto às nuvens... (NOGUEIRA, 1988, p.71-72).

Em síntese, a possibilidade de uma relação incestuosa é manejada sem ranço e sem preconceito, talvez, com o fito único de exaltar uma relação extremamente amorosa entre os irmãos, “para além dos limites das terras e dos ares. Para além dos desastres aéreos e dos comprimidos para dormir. Para além de tudo” (NOGUEIRA, 1988, p. 02). Ademais, é possível constatar que Alcides Nogueira revolveu dispor de diversas fontes para compor o seu drama: para além do claro diálogo da peça de teatro com textos de Florbela Espanca (poemas, cartas e diário), em especial com o conto “O Aviador”, outras leituras bibliográficas indiciam a composição da *Florbela*. A relação de proximidade do autor com Maria Lúcia Dal Farra (os dois são naturais de Botucatu - São Paulo), a quem considera ser “a maior especialista em Florbela Espanca” (NOGUEIRA, 2007, p. 33) já é indiciária de um ponto de vista composicional perpassado pela maneira humana e pulsante com que Dal Farra trata a poetisa: para Nogueira, a peça “não se trata de uma biografia, e sim de uma tentativa de entender o que Florbela representa. Como mulher e como poeta. Como corpo e como voz, de onde provém longínquos dobres de um sino que bate pela necessidade de se viver integralmente” (NOGUEIRA, 1988, p. 02).

Na mesma esteira, há possíveis evidências da leitura do estudo crítico de José Régio (1950) acerca da escritora alentejana. As dimensões do *narcisismo, don juanismo e hermafroditismo* aludidas, por Régio, em seu estudo aparecem diluídas na peça de Nogueira, trazendo à cena uma mulher ávida e sempre insatisfeita com o amor, capaz de amar de verdade apenas o pai e o irmão. Outro indicativo forte dessa influência no texto da peça é a cena do nascimento de Florbela - “JOÃO - Parece uma Flor! É uma menina linda, Antonia... Parece uma flor! ANTONIA - E Flor se chamará!” (NOGUEIRA, 1988, p. 10). Este contexto é semelhante ao que Régio afirma, ao citar informações colhidas na biografia de Carlos Sombrio, sobre Florbela Espanca - “fantasia (ou não sei se fantasia) um dos seus biógrafos, que, tendo acabado de dar à luz, a mãe de Florbela perguntara: -... menino?... - Não, menina! É uma flor!” (RÉGIO, [1950] 2010, p. 09).

Assim, Francisco Maciel Silveira (2013), Nogueira consultou, com certeza, a biografia *Florbela Espanca* (1979), de Agustina Bessa-Luís, como no caso do espólio de Apeles, já ventilado aqui, bem como, outros detalhes sutis - fruto do caráter investigativo de Agustina -, que aparecem também espalhados no texto dramático em questão, como, por exemplo, um suposto José, primeiro amor de Florbela.

### 2.2.3 *Florbela* destronada: a (des)mitificação de Hélia Correia

O conjunto dramaturgico anterior à escrita de Hélia Correia deixou-se seduzir pelo entorno mítico construído a partir da figura de Florbela Espanca, dentro de uma dimensão dialógica de que a autora seria “uma poetisa musa”, como afirmara Nemésio (1958, p. 231), e, como via de consequência natural, decantaram uma imagem da escritora mais heroicizada, haja vista o primeiro momento de mitificação construir uma imagem maniqueísta da escrita em detrimento de uma imagem humanizada. Hélia inverte a equação e apresenta uma Florbela desbaratada, à mercê do julgamento da Guia, numa clara tentativa de remover o invólucro mítico que se colou à imagem da escritora, dentro de um

intercâmbio entre realidade e ficção, entre verdade e mentira, entre imagem positiva (real) e imagem negativa (invertida, transposta) - e, por que não dizer, entre “vida” e “morte” - que surge, na peça de Hélia Correia, uma Florbela outra, “teatral”, que afinal se afasta da existência real de Florbela Espanca para instaurar, acima dela, uma outra existência - mítica, grandiosa, trágica. [...] a dramaturgia constrói (e também, sistematicamente, desconstrói) o estatuto mítico da sua Florbela (JUNQUEIRA, 2008, p. 369).

Hélia parece percorrer o mesmo caminho agudo, irônico e de viés psicologizante que Agustina fez para traçar os contornos de sua *Florbela*. As duas, para além da faceta ficcional, conceberam as suas Florbelas pelo ângulo de uma possível explicação de ordem psicológica. Os fatos biográficos da autora são explicitados e explicados por esse viés - veladamente (ou não) parcial, onde a psiquê das personagens é exposta, sem pudor ou piedade, para se chegar ao âmago concreto das justificativas das (re)ações. “O fato é que Agustina não deixa pedra sobre pedra: não poupa a ninguém, a começar pela própria Florbela” (DAL FARRA, 2007b, p. 04) e, guardadas as proporções, o mesmo pode se dizer de Hélia Correia:

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

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

Depreende-se também da peça em debate a fina sintonia com as imagens construídas, ao gosto do imaginário teatral, por Natália Correia no prefácio que escreveu para a edição do *Diário do Último Ano*. A aura teatral estabelecida por Natália como chave de compreensão do diário e de toda obra-vida de Florbela está espreada no texto de Hélia. Depois de uma década, por pedido

de Natália, Hélia decide, mesmo vacilando, escrever sobre Florbela – “agora, foi a vez da Natália Correia entender que eu devia escrever sobre a Florbela. Atrevi-me, mas sei que falta aqui a verdadeira peça, a que só a Natália saberia fazer” (CORREIA, 1991, p. 10) e é evidente o *continuum* temático que urde os dois textos: a dimensão eminentemente teatral dada por Natália desemboca na convenção cênica criada por Hélia, pois a peça, metateatralmente, se passa em um palco, inclusive sob o olhar de uma plateia – “*Florbela - Isto é o quê? Guia. - Um palco. Como te sentes num palco, Bela? (...) G. Para te fazeres amor por todos. (Refere-se ao público)*” (CORREIA, 1991, p. 10). E, mesmo sem ser atriz, Florbela passa a dizer/encenar, através das provocações da Guia, o seu drama.

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

Bela representa-se como diva do simbolizante feminino. A frívola dissipa-se na inconstância da sua insaciabilidade, sempre a pedir novos enganões à vida, a provocar o clímax da sua agonia para expirar, na morte, o hálito puro da profunda. Os adereços de sua tragédia têm a futilidade das paixões vãs e fugidias que a consomem; a barateza das jóias de um guarda-roupa teatral: as pérolas do colar com que, nos lances dramáticos da sua sede de ser única, Bela aperta cada vez mais o pescoço de cisne até soltar o canto que se requinta quando a ave real dos lagos vai morrer. (CORREIA, 1981, p. 09-10).

G. - Bem: farás o melhor que for possível. Poderás mesmo, é claro, recorrer aos artifícios próprios da mulher. Embora duressem pouco e não deixem, no fim, senão uma ligeira irritação na alma. Enfim, um pouco de coqueterie, se achas necessário. É uma das imagens que ti nos ficou: a pequena burguesa deslumbrada, com peles e colares falsos, a cabeça inclinada para que os olhos nos fitem como se já cedessem a um certo langor. Alguém que se sustenta com essas coisas fáceis, com sonhos de automóveis e casinos nas praias. E se põe, de avental a descascar legumes e a olhar pela janela, uma pobre heroína de cartão. Ah, Bela, assim parece tão igual a todas as criaturinhas que se faziam fotografar à Pola Negri. (CORREIA, 1991, p. 67).

Não obstante, para além dessa intertextualidade que Hélia faz do prefácio de Natália, há ainda a referência direta ao citado prefácio, uma homenagem com ares de recensão crítica ou, talvez, um reconhecimento do

mote dado por Natália para a peça - “G. - Uma grande poetisa redigiu um ensaio em que entendeu que eras Diana, a caçadora, a castradora de virilidades. Irmã de Apolo e, da mesma maneira, irmã de Faetone. F. - Apolo. Apeles. Sim, quem sabe?” (CORREIA, 1991, p. 79), com o mesmo uso das chaves de leitura alicerçadas em mitos clássicos.

Também como Natália, Hélia trata a poetisa por *Bela*, mas essa relação onomástica, aparentemente singela, não esconde o conflito que patenteou o processo de criação e que também se incorporou ao produto final - “A Florbela, confesso, irritou-me um bocado. (...) Quando a gente se irrita, começa facilmente a fazer julgamentos. Receio, pois, ter sido agressiva com ela. Estas coisas de afecto começam inocentes, mas não terminam bem” (CORREIA, 1991, p. 10) - fincado em uma instância teatral de um palco com ares de tribunal. À vista disso, as duas personagens do drama, Florbela e a Guia, fazem transparecer o expediente comum em um julgamento, ou seja, a inquirição da vítima.

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

G. - (...) A tua grande angústia, Florbela, de queres fazer de conta, veio da tua fraqueza. Tentaste ser igual, percorrer os caminhos que as normas apontavam para uma mulher. (...).

F. - Meu Deus! Eu queria apenas ser feliz. Não pensei nesses termos, nunca pensei assim.

G. - Hipócrita! Passaste a tua vida a escrevinhar sobre isso: ai, eu fui esta e aquela, ai, não me compreendem porque eu voo, tenho asas e eles não... (CORREIA, 1991, p. 82).

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

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

Contudo, o postulado de Newton ensina que para cada ação há uma reação de mesma intensidade: Hélia desmistifica a figura de Florbela e põe em xeque os ares de heroína romântica que se desprendem de seus atos e desmantela outros tantos elementos dessa matemática de lenda evidenciada nesses moldes por Guido Battelli, mas, paradoxalmente, não consegue fugir do mito e, por via oposta, acaba por resvalar, em um processo de também mitificação. A morte é a chave que liga e desliga o mito: há o reconhecimento do caráter mítico que é contestado, desmontado e, por fim, refeito.

A Florbela menina do prólogo, sentenciada a um destino amargo, cede a cena à Florbela adulta e já morta para ter sua vida confrontada e desnudada pela Guia. Ela voltará ao final, no epílogo, renascida de novo criança, para um destino mais ameno. O ciclo morrer-renascer-morrer articula o movimento de (des)mitificação: Florbela morta é desmistificada, as questões familiares, os casamentos, a relação com a literatura, tudo vai sendo implodido até o dado final (e biográfico) da sua morte.

Nesse momento, novamente, vai se acionando a dimensão mítica da morte como redentora, a capaz de fechar e iniciar os ciclos e toda a cena do suicídio e enterro convertem-se em triunfo de heroína romântica e deixa transparecer a Diva, já dimensionada por Natália Correia, que fora sublimada pela argumentação ardilosa da Guia:

G. - (...) O que neste momento nos interessa é ver-te concluir o círculo perfeito que foi a tua vida. Ver como te diriges de novo para o início, para o dia em que nasceste. Ver a chuva que



escorre por sobre o teu caixão como sémen paterno, e toca essa toada das vozes que transpostas e te disseram versos e foram, toda a vida, a asa e a prisão, o vinho e o veneno que sempre mantiveram a tua consciência um tanto atordoada. (CORREIA, 1991, p. 97).

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

#### 2.2.4 A *Primeira morte de Florbela Espanca* ou uma ré de si

Erigida sob a forma de uma alegoria sobre uma possível morte de Florbela, que ocorreria antes da sua morte factual em 08 de dezembro de 1930, *A primeira morte de Florbela Espanca* metaforiza o julgamento da poetisa para saber se seu destino é o céu ou o inferno. A peça é dividida em um prólogo, que dá conta da morte da poetisa, de três atos que versam sobre o julgamento e a iminente nova chance de regresso à Terra e, por fim, de um epílogo, espécie de confirmação de uma nova possibilidade de vida. A ação acontece no quarto de dormir da escritora, na altura do seu casamento com Mário Lage, ou seja, quando de seus últimos anos.

A esse conjunto alegórico, António Cândido Franco nomeia de *drama mágico*, já sinalizando que a via teatral percorrida para a possibilidade de trazer Florbela à cena se vincula ao imaginário cristão (de forte acento medieval-católico) de um julgamento *post mortem*, dentro de uma série de lugares-comuns do imaginário popular de que São Pedro é o porteiro do céu e de que as almas são disputadas por Deus e pelo Diabo, em um tribunal presidido por esse santo, outro lugar comum – o da jornada de um alma e seu julgamento -- tão decantando pela tradição do teatro lusitano. Para tanto, uma série de elementos da tradição católica se institui como mola propulsora de uma espécie de protocolo burocrático que normatiza a ação do julgamento: para que os indivíduos sejam admitidos no céu, é preciso que tenham

cumprido os sacramentos da Igreja Católica e toda conduta humana é medida dentro de um diapasão que diz respeito à observação das instruções ditadas pela religião, independentemente de suas ações enquanto ser humano: “FLORBELA: E as minhas obras, Mãe, as minhas acções não me salvam? / (...) VIRGEM MARIA: As tuas acções, minha filha? Quais? Os versos que escreveste? Os bailes em que te divertiste? Os cafés em que fumaste? Os amantes que beijaste?” (FRANCO, 2009, p. 41).

Nesse panorama, a moral sacra, replicada como estratégia de criação da alegoria dramática, se choca com a personagem de Florbela Espanca que acaba de chegar para ser julgada e, imediatamente, é qualificada pelo Anjo como *filha do pecado* e acusada de ter letras cheias de veneno; seguidamente, fica sabendo que o irmão, junto com a mãe biológica foram condenados ao inferno e que a madrinha, Mariana do Carmo, foi para o céu, justamente por ter lhe cuidado dos sacramentos. Portanto, a linha de entendimento que vai se construindo ao longo do primeiro e do segundo ato é a de que Florbela não corresponde aos padrões de conduta religiosos e, por isso, não merece ir para o céu, sendo refém da própria história de vida, inclusive por fatos que ela não poderia controlar, como o seu nascimento e, principalmente, por ser uma escritora que, segundo se diz, encheu de veneno os versos - “ANJO: (...) A Florbela, interessava-lhe escrever e publicar escândalos” (FRANCO, 2009, p. 15).

Tal atitude moralizante encontra ressonância nos primeiros comentários públicos acerca de sua obra, dialogando com uma dimensão mítica inicial sobre a imagem transgressora, tanto na matéria poética, quanto no comportamento social:

O jornal lisboeta católico *A Época* acusava o *Livro de “Sóror Saudade”* de “revoltantemente pagão” e “digno de ser recitado em honra da Vênus impudica”! Florbela “blasfema”, tem atitudes de “requintada voluptuosidade”, de típica “escrava de harém”, porque nem sequer chegou a descobrir “o tesouro escondido no Evangelho”! Era preciso, pois, infringir a ela que purificasse, com “carvão ardente”, os “lábios literalmente manchados”, e que pedisse “perdão” a Deus por ter feito “mau emprego” das aptidões que o Criador a galardeara (DAL FARRA, 1996, p. X-XI).

Com efeito, Franco constitui uma dinâmica ainda maniqueísta e, no âmbito da fábula, vinculada às primeiras recepções críticas da poetisa, construindo uma representação de Florbela dentro de um panorama de inadequações religiosas e morais, restando, nessa ótica engendrada, a condenação ao inferno. As personagens Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e Virgem Maria funcionam como elementos de um grau recursal para o veredicto, mas Florbela não encontra sucesso nesse intento, pois essas figuras, dentro da trama, dizem mais de uma organização sistêmica do julgamento e da representação e manutenção de valores pré-estabelecidos pela Igreja - a própria Virgem Maria não aceita as orações da escritora por elas serem ditas sob a forma de versos e não dentro do parâmetro estabelecido pela repetição de orações tradicionais, o que contraria, inclusive, seu papel de advogada e intercessora, tão comum desde o medievo - do que a possibilidade de uma compreensão fora da lógica religiosa.

Não há, portanto, nesse construto fantasioso erigido entre o certo e o errado, entre o bem e o mal, a possibilidade de um entendimento alargado sobre a alma da escritora: a moral católica reverberada no julgamento espiritual já a definira, irremediavelmente, como grande pecadora:

FLORBELA

E Jesus... onde está Jesus?

VIRGEM MARIA

Regressou, como pessoa que é da Santíssima Trindade, ao Pai e ao Espírito Santo que em mim encarnou.

SÃO PEDRO

Não O mereceste

SÃO TOMÁS

Não O entendeste

SANTO AGOSTINHO

Não O edificaste

VIRGEM MARIA

Não O amaste

FLORBELA

É tudo?

MANDATÁRIOS DA IGREJA

Que me resta agora?

SATANÁS

Seres entregue ao capataz deste maioral que aqui fala contigo.  
(FRANCO, 2009, p. 44-45).

No entanto, a personagem Florbela, mesmo timidamente, subverte a lógica maniqueísta que lhe é imposta, parecendo não se vincular à moral religiosa de que vai sendo vítima. Inicialmente, a imagem da morte - tão presente como tábula de salvação em diversos escritos da poetisa - choca-se com a burocracia fantasiosa de um julgamento pautado em convenções sociais extremamente tradicionais, acarretando uma adequação da poetisa ao imaginário proposto, mesmo que isso não se vinculasse às expectativas da artista, pois busca, se defendendo, o céu, e o faz ao recorrer aos santos e a Jesus e não encontra sucesso. Franco, cria um perfil florbeliano mais vinculado a convencionalidades sociais, num paradigma de enquadramento da artista a um imaginário permeado por dogmas.

Por fim, a imagem final que se constrói no *drama mágico* é convergente a uma certa ruptura ao moralismo que se decantou durante o primeiro e o segundo ato. As personagens católicas são desconstruídas por Florbela e a presença de um Psicopombo, espécie de guia espiritual que conduz a percepção humana em situações de iniciação ou transição, traz a personagem de volta à vida, agora, dentro de uma lógica em que a lira de Florbela será necessária aos homens: “A tua lira contribuirá para amansar as feras. Os homens saberão corrigir os seus erros e aprenderão uma lição de Amor ao próximo com a tua vida e as tuas palavras” (FRANCO, 2009, p. 56).

Assim, parece ao leitor que todo o enredo que se construiu seria a representação daquele primeiro momento de recepção crítica, marcado por incompreensões de toda sorte, sinalizando a irrupção desse novo momento que se constitui determinante para a escritora, demarcado por uma nova possibilidade de leitura e compreensão biográfica, como, de fato, aconteceu. No entanto, essa inflexão que acontece a partir do terceiro ato ainda é sublinhada por um viés cristão que perpassa todo o texto, pois

ao encontrar uma inesperada compaixão no ser mitológico do Psicopombo que, inusitadamente, a recupera para a vida, a existência agônica de Florbela, confinada a uma dor improdutiva, passa a revestir uma dimensão exemplar, porque todas as pessoas, principalmente as sofredoras e incompreendidas, contribuem para a redenção do universo (CRUZ, 2008, p. 111).

Ademais, no que diz respeito às questões ligadas à poetisa, é lugar-comum na crítica especializada que, pelas particularidades de seu percurso biográfico e de sua obra, que “os dados da experiência de todo escritor (...) têm a ver com os dados de sua abordagem escritural. Em Florbela Espanca isto acontece em processo inalienável de um fazer poético em que os sentimentos participam da gênese criadora” (NORONHA, 2001, p. 28). À vista disso, na dimensão alegórica que a peça encerra, um conjunto de “inadequações” temáticas imergem a personagem Florbela em um cadinho ficcional um tanto quanto distantes das balizas fluídas que a Florbela “real” fez evaporar de sua personalidade ambígua: uma das tópicas mais preponderantes na escrita da poetisa é a questão da morte, sublinhada por uma atitude ultrarromântica de elogio e de escapismo pela via da morte.

Florbela decantou tanto esse tema, que quebrou o paradigma dos contos maravilhosos: em sua lira, o encanto aprisionador vem da vida e só as mãos da morte podem quebrar o feitiço – “Morte, minha Senhora Dona Morte,/Tão bom deve ser o teu abraço!/(...) Não há mal que não sare ou não conforte/ Tua mão que nos guia passo a passo,/(...) Má fada me encantou e aqui fiquei/ À tua espera,... quebra-me o encanto!” (ESPANCA [1931], 1996, p. 301). Porém, António Cândido Franco sintoniza a morte dentro de um universo tradicional e religioso, supostamente ignorado pela escritora – “não falaremos de política nem de religião; não nos entenderíamos. Sou pagã e anarquista, como não poderia deixar de ser uma pantera que se preza...” (ESPANCA [1930], 1986, p. 174) -, e, mesmo que retrate, *en passant*, o apreço de Florbela à morte – “FLORBELA Basta de palavras. Avancemos para o Outro Mundo. Estou desejosa de deixar para sempre este” (FRANCO, 2009, p. 21), a enreda em uma fábula moralizante, sutilmente calcada na máxima cristã do “arrependei-vos”.

Dentro da mecânica que se construiu na peça, *Florbela* só regressou à terra depois de perceber que “a Morte é uma ilusão. O que me interessa é o

Amor” (FRANCO, 2009, p. 53): inflexão redentora, afinal, em última análise, *A primeira morte de Florbela Espanca* é uma peça sobre a esperança da possibilidade de se fazer diferente, quando tudo parece adverso.

### 2.2.5 Fio ficcional e o jogo de implícitos em *Florbela Espanca - a hora que passa*

Composta por um único ato, a peça *Florbela Espanca - a hora que passa* (2014), de Lorena Mesquita e Fabio Brandi Torres é uma composição marcada pela tessitura de trechos de poemas, contos, cartas e do diário de Florbela Espanca. Esse caráter composicional vai ser observado por Jean-Pierre Sarrazac, no início dos anos de 1980, através do conceito de *rapsódia*, em alusão ao sentido literal que palavra que remete à “costura”. Para Sarrazac,

Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor - *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar -, segundo um processo criador que considera a escrita em seu *devoir*. Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido - esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do “texto-tecido” (SARRAZAC, 2012, p. 153 - grifos do autor).

É assim que se dá a constituição de um monólogo dessa personagem, no dia do seu aniversário de 36 anos, na sua sala de estar, na altura da uma hora da manhã, ou seja, momentos antes de sua morte.<sup>7</sup> A constituição do cenário é bastante econômica, composta apenas de uma *chaise-longue* e de um par de sapatos que a personagem calça no início do ato e descalça ao final. A estrutura monológica, econômica também em rubricas - três no total -, cria um ar de

---

<sup>7</sup> O atestado de óbito de Florbela Espanca, conforme *fac-simile* publicado por Rui Guedes (1985, p. 231) em uma fotobiografia, assevera que sua morte aconteceu no dia 07 de dezembro de 1930, um dia antes de seu aniversário de 36 anos. No entanto, Maria Lúcia Dal Farra sustenta que “na passagem de 7 para 8 de dezembro, precisamente às duas horas da madrugada do dia 8, à hora exata em que nasceu e no dia em que completava 36 anos de idade, Florbela morre em virtude de uma dose de *barbitúricos*” (DAL FARRA, 2012a, p. 75 - grifos da autora). É possível, portanto, que os autores da peça em debate tenham pesquisado nos estudos de Dal Farra para a constituição desses dados de caráter biográfico, afinal, a peça se desenrola em um momento crucial desse binômio Aniversário-Morte que se convencionou assimilar na história florbeliana, afinados, portanto, com a tese defendida por Maria Lúcia Dal Farra e não com a documentação oficial.

coisa estática, como se o efeito dos barbitúricos que Florbela tomou dessem à peça o ritmo gradual de seu efeito. No entanto, a personagem, na ação do texto, não manipula os remédios que, de fato, a escritora tomou. A informação está implícita e é justamente sobre um jogo de implícitos que o texto de Mesquita e Torres se sustenta.

Diferente das outras quatro peças, não há, nesse texto, a diluição dos dados biográficos como estratégia criativa para a (re)criação da personagem *Florbela*. Todavia, o texto vai se assentando em um pacto entre a personagem única e o espectador do seu monólogo, como se os dados biográficos de Florbela – tão explorados pelos escritores que utilizam a poetisa como substância literária – já não precisassem ser ventilados, uma vez que já estão dentro da dimensão do subentendido: a ação acontece na última hora de vida de Florbela e não há mais espaços para apresentações ou explicações do passado – a personagem está preocupada apenas consigo e segue um fluxo de consciência em tom monologal. O ambiente, a sala de estar com a *chaise-longue*<sup>8</sup>, já indicia a intimidade e reforça a ideia dos últimos momentos de vida da escritora que a peça quer transmitir, sendo, portanto, um signo que conecta as entrelinhas de uma história que se quer já sabida com a fala teatral que vai se erigir.

Dessa maneira, diferentemente das outras peças analisadas neste estudo, não é possível se chegar a um efeito de (re)criação biográfica, pelo menos de forma direta e patente, pois a estratégia de construção da personagem é baseada tão somente na constituição de uma ótica voltada para textos de Florbela, recortados e colados no fito de produzir uma aproximação entre a Florbela real e a figura que decorre dela no palco: o olhar dos autores

---

<sup>8</sup> A sala de estar que a peça alude é, mais de uma vez, mencionada por Florbela. Trata-se do seu ambiente íntimo, na casa da Rua 1º de Dezembro, em Matosinhos, lugar onde faleceu. Em 14 de janeiro de 1930, Florbela assenta em seu diário íntimo “A minha modesta *chaise* faz-me lembrar – *excusez du peu...* – o Estoril em Julho. (...) Passo nela o melhor do meu tempo. Acendo um cigarro... e o fumo” (ESPANCA, 1987, p. 127); Já em carta de 05 de julho de 1930, dirigida a Guido Battelli, diz “passo a maior parte da vida na cama ou na *chaise-longue* da minha salinha de estar, onde tenho os meus livros, as minhas flores e o meu cão: a cela de ‘Soror Saudade’” (ESPANCA, [1930], 1986, p. 144). Em virtude da morte prematura e trágica, esse ambiente privado do qual a artista parecia gostar, passou a ser metonimicamente relacionado ao seu último ano de vida, especialmente, para o processo de composição do denominado *Diário do Último Ano*.

se dilui nas próprias palavras de Florbela, apresentada como uma mulher que sentiu e viveu diversos sentimentos da condição humana, demasiadamente orgulhosa de si. A ausência de cenas e de falas que remetam a referentes biográficos de leitura imediata na ação cênica, dimensiona o texto para um lugar de iniciados: os dados biográficos, conforme dito, não se materializam, mas estão sutilmente implícitos dentro do perfil feminino resultante da seleção e colagem de textos.

Temos, no palco, uma mulher que amou e experimentou os arroubos e as decepções amorosas; uma mulher escritora e com a consciência de que seus textos partem do influxo pulsante de transformar em literatura as contingências experimentadas e, principalmente, uma mulher muito orgulhosa do que viveu e do que julgou ter sido. Ou seja, elementos coadunados aos traços sentimentais deveras demarcados por Florbela em sua vida e em sua obra, ou melhor, na fusão dessas duas esferas. Dito de outra forma, não estão presentes na peça os dados biográficos de uma ordem mais positivada (nascimento, implicações familiares, casamentos, divórcios...), mas elementos de uma biografia de ordem mais sentimental e subjetiva que se adensa, pela colagem das próprias palavras da escritora, ao imaginário mítico da personalidade da poetisa, evidenciada pelo “não-aparta-se da emoção, assumindo os sentimentos como mola propulsora amalgamada e refeita no ato poético” (NORONHA, 2001, p. 28). É, em síntese, uma (re)criação biográfica indireta e implícita, acionada pelas compreensões anteriores acerca da biografia de Florbela Espanca.

Tudo isso, na clara tentativa de exprimir a “verdade” da escritora, uma vez que são as próprias falas e os textos dela que são encenados. Porém, a aparente simplicidade constitutiva da peça esconde um caminho ficcional engendrado, justamente pela disposição e escolha de excertos para a montagem de um quebra-cabeça discursivo e temático. Com efeito, o uso dessa estratégia vai tecendo um fio à medida que os textos de Florbela vão se deslocando do seu contexto original e vão ganhando uma nova dimensão discursiva, a serviço da constituição da personagem. Não se trata de mera replicação de textos, em virtude da deliberada vontade dos autores de embaralhar falas e, com isso, por exemplo, chegar a outras possibilidades que



o texto original não concebia, alargando o seu espectro de compreensão: o início do monólogo é composto com a fala que abre o diário de Florbela Espanca, o excerto do dia 11 de janeiro de 1930, visto por Paula Morão (1994, p. 113) como uma espécie de programa de abertura do diário, onde se afirma o lugar do eu e se instala a virtualidade de um possível interlocutor - “Para mim? Para ti? Para ninguém. Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões, impressões, ideias, maneiras de ver, de sentir” (ESPANCA, [1930], 1987, p. 123). O excerto se transforma agora em uma introdução ao monólogo - dessa maneira, aproveita-se o caráter programático e inaugural do excerto, todavia transformando-o em elo coesivo entre a alegoria reproduzida do conto “A oferta do destino” e o restante da peça -, e instaura a dimensão de um sempre possível interlocutor à cena teatral e contribui também para essa espécie de manutenção do canal entre a personagem e o interlocutor, traço sempre presente durante toda a peça, em virtude de a maioria dos textos selecionados e justapositionados serem de cartas da escritora, o que pressupõe, tradicionalmente, a presença de um *tu*.

Em última análise, a “linda colcha de retalhos” (MESQUITA, 2014, p. 12), resultante da montagem/colagem é um processo de transpor textos de suportes diferentes (poemas, diário, cartas, contos) para o teatro, fenômeno denominado por Irina Rajewsky ([2005], 2012) de *transposição midiática* - “processo ‘genético’ de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia” (CLÜVER, 2011, p. 18). Logo, os textos que antes estavam em suportes variados são escolhidos e formam um todo coeso. Em suma, a seleção e montagem desses textos e a sua transposição para a esfera do drama também é uma maneira de se conceber uma personagem ficcional, assim, o fio ficcionalizante, que conduz o texto, reside nessa pilastra de criação - não inventiva do ponto de vista da escrita, mas que resta inventada pelo seu resultado.

Por fim, há uma tendência nas outras peças analisadas de sempre resgatar um *mínimo biográfico*<sup>9</sup>, como um esquadro para a reconstituição ficcional. Nessa peça, as sutilezas da produção do quebra-cabeça textual subvertem tal aspecto biográfico, pois retira do contexto discursivo os textos de Florbela, combinando-os com outros fragmentos também deslocados do seu patamar de discurso primeiro. É sintomático, por exemplo, o uso de fragmentos das cartas de Florbela para a encenação de um encontro amoroso (MESQUITA & TORRES, 2014, p. 40) e de seu término (MESQUITA & TORRES, 2014, p. 50-51). As cartas mencionadas datam do dia 6 de Outubro de 1930, na qual Florbela se dirige a Guido Battelli para, dentre outros comentários, confidenciar-lhe um novo amor:

Eu teria muita pena que o destino não me trouxesse esse grande que foi o meu grande sonho pela vida fora. Devo agradecer o destino o favor de ter ouvido a minha voz. Pôr finalmente, no meu caminho, a linda alma nova, ardente e carinhosa que é todo o meu amparo, toda a minha riqueza, toda a minha felicidade neste mundo. (ESPANCA [1930], 1986b, p.188).

E a outra, sem data,<sup>10</sup> remetida a Apeles Espanca, informando-o de seu divórcio com António Guimarães e da relação com seu último marido, Mário Lage:

(...) 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 passava, que a minha bela e ardente mocidade se apagava, que eu estava a transformar-me na mais vulgar das mulheres, e por orgulho, e ainda mais por dignidade, olhei de frente, sem covardias nem fraquezas, o que aquele homem estava a fazer da minha vida, e resolvi liquidar tudo simplesmente, sem um

---

<sup>9</sup> Entende-se por *mínimo biográfico* a narrativa sobre a vida de Florbela Espanca que dá conta de aspectos basilares do seu trajeto biográfico, como o fato de ter nascido em Portugal, dos seus arranjos familiares, sobretudo das questões que perpassam a conjuntura do seu nascimento, dos três casamentos e da condição de escritora. Em maior ou menor grau, todas as peças aqui aludidas percorrem tal caminho.

<sup>10</sup> “Carta que, embora sem data, tem carimbo de correio de 29-12-1923” (GUEDES, 1986, p. 246).

remorso, sem a mais pequena mágoa (ESPANCA [1923], 1986b, p. 21).

Como se depreende do cotejo de ambas as cartas, há dois contextos bastante distintos, tanto temporalmente, quanto pelo conteúdo, embora as duas missivas versem sobre questões amorosas. Da forma como são transpostas para o texto teatral,<sup>11</sup> subte-se que houve um encontro amoroso e, *a posteriori*, o fim desse relacionamento. Dessa maneira, cria-se a impressão que é o mesmo homem nas duas circunstâncias, inicialmente visto como uma dádiva do destino e, depois, como um castigo: liberdade ficcionalizante que (re)cria o aspecto sentimental e emotivo da poetisa. Portanto, esse exercício de rearranjar os textos de Florbela em um texto de teatro exerce uma ficcionalização em relação aos elementos biográficos mais positivados e, em paralelo, reforçam traços biográficos de ordem afetiva.

### **2.3 (Re)criações, improváveis aproximações, convergências e distanciamentos**

Imaginar um encontro de Florbela com Calígula ou a chegada da escritora a um plano espiritual, logo após a sua morte, para um julgamento presidido pelos santos católicos, pode soar, para além da novidade que isso encerra, como uma inadequação histórica ou conceitual, em virtude da distância temporal que separa a escritora do imperador romano ou da dimensão espiritual e inquisitiva de um pós-morte cristão, rechaçada nas tantas imagens positivas da “Senhora Dona Morte” ao longo da lírica florbeliana. Mas a Literatura percorre outros caminhos e a dimensão criativa consegue improváveis aproximações – as peças teatrais encampam situações que só podem ser concebidas pela mecânica artística e revelam que o recurso

---

<sup>11</sup> Há leves alterações na passagem das cartas para o texto da peça, mas que não alteram o sentido pretendido: na carta dirigida a Guido Battelli, a troca de “pôr” por “pôs”, na frase “Pôr finalmente, no meu caminho...”; na outra carta um início reajustado por questões coesivas: diz o texto da peça “A minha vida com aquele homem foi um calvário” (MESQUITA & TORRES, 2014, p. 50), quando o original diz “a minha vida há 2 anos foi um calvário que me dá direito a ter razão e a não me envergonhar de mim”. (ESPANCA [1923], 1986b, p. 21).

à alegoria pode ser perfeitamente traduzido na (re)criação do mito florbeliano, sem que isso represente uma incongruência no conjunto de fatos e imagens que se colou ao espectro do mito em Florbela.

Ela mesma utilizou de elementos alegóricos para constituir um espaço poético permeado de sonhos e arroubos de grandiosidade, chegando ao expoente máximo do elogio ao alegórico em *As máscaras do destino*, livro em que há “variações em torno do desaparecimento de Apeles; e, digamos, dos dois livros de contos este é que tem raízes históricas mais palpáveis, que funcionam, aliás, mais diretamente, como uma espécie de trampolim para a sua própria realização ficcional” (DAL FARRA, 2012a, p. 87). Ou seja, é a própria escritora a primeira a utilizar tal expediente, sendo um indício muito forte de influência para os escritores que encontraram em Florbela a substância de suas produções literárias: estão, pois, “contaminados” por essa via tendo em vista que, na constituição de um mito, há sempre um movimento de aproximação do ser mitificado e também um distanciamento, justamente pela possibilidade de se contar novamente o já dito e o já ocorrido. É um movimento que leva a uma nova concepção, como um palimpsesto que retém o escrito antigo, mas dá a oportunidade de escrever o novo.

Portanto, no caso das peças em questão, o resultado das aproximações entre seres distantes é fruto do gênio literário e revela outra questão decorrente da mitificação da artista: os muitos escritores que se apegaram à figura de Florbela tenderam a uma releitura claramente mais ficcional do que referencial, justamente pela capacidade de (re)criação que a ficcionalização permite: por exemplo, além dos textos já mencionados aqui, na novela de Teresa Veiga, *A minha vida com Bela*, de 1990, a personagem principal pretende escrever à Florbela Espanca para marcar um encontro e acaba perfazendo um percurso biográfico com uma riqueza de detalhes só permitida pelo poder da ficcionalização.

Voltando às aproximações constituídas nas peças, dois grandes pontos de intersecção se urdem e se unem nesses textos: o primeiro, de ordem temática, diz respeito a uma espécie de moldura biográfica que demarca um espaço de ação, ou seja, os terrenos explorados pelos dramaturgos mantêm um *mínimo biográfico*, calcado nas informações históricas da autora

portuguesa. O recurso à ficção é acionado para as questões em volta desse mínimo, perfazendo variações sobre o mesmo tema. Em decorrência disso, não há ficcionalizações para além da moldura, ou seja, a narrativa dentro de um *mínimo biográfico* é respeitada, inclusive com respeito ao tempo histórico da poetisa - mesmo que a Guia, na peça de Hélia Correia, esteja em um tempo indeterminado, a personagem Florbela está presa ao seu tempo, sem saber, por exemplo, qual a dimensão da sua poesia no futuro ou, mesmo que a Florbela de António Candido Franco ingresse numa dimensão celestial para um suposto julgamento, quando o Psicopombo lhe dá a possibilidade de regresso à vida, a personagem volta para o seu quarto de dormir, na presença do marido -, o que pode revelar uma tentativa de compreensão dos tantos enigmas em torno da trajetória biográfica de Florbela Espanca, dentro de um postulado metaforizado pela esfinge da Tragédia Grega: Florbela estaria, então, a dizer a todos eles “se não me decifrares, eu te devoro?”.

O segundo ponto, de ordem procedimental, é a presença da morte, que permite o movimento criativo do conteúdo albergado pela moldura biográfica: seja de forma incisiva, em *A primeira morte de Florbela Espanca* e na Florbela, de Hélia Correia, seja de forma implícita em *Bela-Calígula - Impromptu Teatral*, e de forma tangencial em *Florbela*, de Alcides Nogueira, é a morte que aciona a verossimilhança interna para sustentar os planos alegóricos engendrados nos textos teatrais, na criação de um entre-lugar situado no limiar vida-morte - bem explicitado na divisão dos dois planos (personagens vivos e personagens mortos) da ação cênica no texto de Alcides Nogueira ou pela forte imagem do corpo exumado da escritora, com a cabeleira negra à vista -, capaz de favorecer essas aproximações um tanto quanto inimagináveis. Não à toa, a peça *Florbela Espanca - a hora que passa* é encerrada com a citação de 2 de dezembro de 1930 do diário de Florbela: “E não haver gestos novos nem palavras novas!” (ESPANCA, [1930], 1987, p. 151) - funesto prenúncio, compreendido como introdução ao “espectáculo final: a apoteose suicida do seu exibicionismo” (CORREIA, 1981, p. 09), deveras demarcado na concepção do texto de Mesquita e Torres, justamente pelo diálogo velado com a morte, inscrito na rubrica que anuncia o aniversário de 36 anos da escritora e, conseqüentemente, pelas coincidências (?) de datas, também declara a morte.

Esse segundo aspecto é preponderante ao primeiro, justamente pela capacidade inventiva de cada dramaturgo transitar e criar obras ficcionais diferentes, mas fundadas em um mesmo enredo. Assim, ao apontar uma confluência procedimental, no mesmo movimento, determina também distanciamentos, pois cada dramaturgo maneja elementos díspares e percorreu meandros diversos para traçar diferentes *Florbelas*, inseridas em contextos variados.

De outro ângulo, as peças caminham por lugares ficcionais diferentes e, apesar de todo o terreno ser movediço, constroem arquiteturas diferenciadas para as *Florbelas* de cada um dos textos. Guardadas as proporções que uma visão esquemática pode acarretar, é possível evidenciar como cada autor atravessou as veredas que quis destrinchar para o constitutivo teatral que engendrou. Tomando a temática do incesto como elemento de amostragem, percebe-se a ausência total do assunto na peça de Mesquita e Brandi e, quiçá, leve referência no texto de Antônio Cândido Franco. Augusto Sobral e Hélia Correia tecem uma tensão acerca do tema, mas, ao fim e ao cabo, acabam por não o admitir. Não obstante, Alcides Nogueira é o único a trazer esta questão de forma patente, mas sem ranços axiológicos que, já apontando para outro aspecto de distanciamento, os textos de Hélia Correia e de Antônio Cândido Franco parecem soçobrar, afinal, a Guia e o Psicopombo, ambas entidades sobrenaturais, disfarçam (na onisciência que carregam) a carga moralizante destilada ao longo do desenrolar dos dramas - esse traço em comum é, numa análise ainda mais apurada, a coluna vertebral que sustenta esses dois seres, deliberadamente em instâncias superiores às das *Florbelas*. Por sua vez, a peça *Florbela Espanca - a hora que passa*, não dá margem a esse viés, em virtude de estar calcada em um monólogo e, por fim, em *Bela-Calígula - Impromptu Teatral*, as personagens *Florbela* e *Calígula* são irmanadas pelo mesmo processo megalômano que acomete poetas e imperadores, vítimas de um gênio assombrado pelo demasiado orgulho de si.

### 3. FLORBELAS: ENTRE ESCRITORAS, PELO ATLÂNTICO

Agustina Bessa-Luís e Maria Lúcia Dal Farra, além do fato de serem duas escritoras, devidamente posicionadas no campo literário a partir da segunda metade do século XX, têm em comum o fato de terem se debruçado no manancial mítico de Florbela Espanca e criado, a partir desse legado, Florbela bastante peculiares. As duas, cada qual à sua maneira, descortinaram e perscrutaram um sem número de fontes para a composição desses perfis da poetisa, mas dentro de uma dinâmica acentuada pelo poder inventivo da ficção, que se perfaz fortemente na narrativa de Agustina e nos poemas de Maria Lúcia Dal Farra – mas, também exercendo forte influência no trabalho crítico desta professora, sem que isso tenha diminuído o rigor das análises intentadas. As duas escritoras, na esteira de um paradoxo difícil de equalizar, embaralharam os naipes da realidade apreensível com os das “realidades” difusas e subjetivas da ficção e trouxeram à luz um modo de ver e de escrever sobre a poetisa, coadunado com a multifacetada vivência literária e biográfica de Florbela.

Apoiadas, dentre outros aspectos, em um sólido discurso mítico criado em torno da alentejana, Agustina e Maria Lúcia penetram no âmago da questão do *ser* tomado pelo *mito* e vão escrevendo e inscrevendo uma Florbela plural, compreendida no seu mundo de tantas máscaras. Todavia, sem a mecânica reducionista de só observá-la por esse prisma, chave recorrente no primeiro momento da mitificação. Para tanto, era preciso retirar o invólucro mítico e tentar perceber a mulher por detrás da lenda – haja visto que “não é possível revelar alguém apenas pela sua psicologia subjectiva; e menos ainda pela superfície de seus actos” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 36), como advertia Agustina.

Portanto, Maria Lúcia percorre o trilho da *desmistificação*, enquanto Agustina traça o caminho da *desmitificação* de Florbela: rotas marcadas pela sagacidade inventiva das duas escritoras. Em um mundo de labirintos, as duas conseguem êxito em seus intentos, mas sem se deixarem enfeitiçar pela

tautologia mítica,<sup>1</sup> que parece não abandonar tudo aquilo que se refere à Florbela Espanca.

Agustina debruçou-se sobre Florbela em 1978. Naquela altura, ela já era uma escritora consagrada no cenário das artes portuguesas. Da sua lavra saíram o prefácio de *As máscaras do destino*, publicado pela Editora Bertrand, em 1979 (a primeira edição remonta 1931, publicada por Battelli), e a biografia *Florbela Espanca, a vida e a obra*,<sup>2</sup> da Editora Arcádia, também publicado em 1979. Nos dois escritos, demonstra um olhar arguto, penetrando não só na dimensão psicológica da poetisa, não escamoteando as raízes regionais da escritora, como se tudo que ressoasse em Florbela fosse tocado pelo vento que sacode as charnecas do Alentejo. Portanto, o trabalho de Agustina Bessa-Luís, no que pese a personalidade de Florbela, situa-se numa zona eminentemente literária, em um *lócus* intervalar entre o romance e a biografia e, em virtude de compreensões pontuais sobre a obra de Florbela, adquire também certa dimensão crítica.

De outro lado, Maria Lúcia Dal Farra, poetisa, professora e ensaísta, tem um vasto estudo, iniciado na década de 1980, acerca da vida e da obra da poetisa portuguesa. Pesquisadora de amplo espectro no que diz respeito à literatura brasileira e portuguesa, vem desenvolvendo um vasto trabalho sobre Florbela Espanca: estudou e fixou o texto do manuscrito *Trocando olhares* (1994)<sup>3</sup>; preparou, com estudo introdutório e notas, uma edição com todos os poemas da poetisa (1996), publicada pela editora Martins Fontes; desenvolveu

---

<sup>1</sup> Ao longo desse trabalho, tenho observado, principalmente no segundo momento da mitificação de Florbela Espanca, que as tentativas de retirar o revestimento mítico que se colou àquela figura acabam por soçobrar em outras tantas mitificações, em virtude da revisitação da história de vida de uma pessoa real através da literatura. Seria, para explicar por meio de outra metáfora, o trabalho de Sísifo: por mais que se tente refutar a dimensão mítica atrelada à Florbela Espanca, volta-se, mesmo que por um trajeto diferente, a este ponto.

<sup>2</sup> Segundo Anamaria Filizola (2000), “há duas tiragens desta edição, ambas em 1979. Na edição da Arcádia consta a dedicatória ‘À meu irmão’, que não aparecerá na que será publicada em 1984, pela Guimarães Editores, com o título de *Florbela Espanca* tão somente, mas de igual formato, ou seja, com reproduções de fotografias (em menor número na edição da Guimarães), algumas cartas de Florbela e a seleção de alguns sonetos” (FILIZOLA, 2000, p. 169). Neste trabalho, todas as referências são da edição de 1984, mas à referência ao título do livro permanece igual ao da primeira edição, ou seja, *Florbela Espanca, a vida e a obra*, por ter sido o seu título original.

<sup>3</sup> Em 1992, defendeu a tese de titularidade *A pré-história da poética de Florbela Espanca (1915-1917)*, em torno desse tema, tornando-se professora titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Sergipe - UFS.



estudos sobre poemas, cartas e diário em *Afinado desconcerto* (2002) e ainda organizou a correspondência de Florbela entre os anos de 1920-1925, a qual nomeou de “correspondência amorosa”, no volume *Sempre tua* (2012b), além de um sem número de artigos e ensaios publicados no Brasil e em Portugal. Recentemente, publicou o volume de poemas *Terceto para o fim dos tempos* (2017)<sup>4</sup>, que conta com oito poemas metapoéticos, dentro da perspectiva de um monólogo de Florbela Espanca endereçado a Fernando Pessoa, intitulados *De Florbela para Pessoa. Com amor*.<sup>5</sup> Efetivamente, no que diz respeito a uma circulação referente ao imaginário de Florbela, a produção de Maria Lúcia Dal Farra tem grande impacto crítico, mas, ultimamente, também não se pode olvidar as suas incursões literárias.

Para além das convergências e distanciamentos impostos pelo Oceano Atlântico, essas duas escritoras têm, dentro da história do *mito florbeliano*, papéis de elevado destaque, pois deram à vida e à obra de Florbela possíveis respostas, compreendendo-a como ser caleidoscópico. Se tudo o que toca o universo de Florbela é marcado pelo *trunfo do artifício*, como ressaltou Renata Junqueira (2003), Maria Lúcia e Agustina foram as que mais souberam apreender a mecânica de prestidigitador que Florbela diz refutar, mas que passou a vida a fazer.

### 3.1 Labirinto sem linha de Ariadne: Agustina e seu biografismo *sui generis*

Agustina Bessa-Luís exerce papel de relevo na literatura portuguesa: em mais de cinquenta anos ininterruptos de escrita, transitou pelo romance (gênero pelo qual mais enveredou), teatro, biografia, literatura infantil, além

---

<sup>4</sup> O referido livro de poemas é composto por três partes: “Casa póstuma”, “Parque de diversões” e “Circo de Horrores”. Na segunda parte, situam-se oito poemas que dialogam com a poesia e a vida de Florbela Espanca.

<sup>5</sup> Esses oito poemas foram publicados inicialmente, junto com um ensaio “De Florbela para Pessoa, com amor”, na revista *Pessoa Plural*, n. 7, 2015. Segundo a autora, esse texto resulta “da pesquisa narrada em duas conferências: a de abertura da IV Abraplip, em Manaus, (“Florbela e Pessoa: um caso de amor?!”, em 06-11-2012) e a do Festival do Desassossego, na Casa Fernando Pessoa (“Homenagem ao Haqira Osakabe”, 10-06-2014, dedicada a Inês Pedrosa)” (DAL FARRA, 2015, p 117). Mais à frente, cuidarei desse conjunto poético.

de crônicas, memórias e textos ensaísticos. É consenso na crítica literária especializada que seu romance *A Sibila* (1954) demarca uma transição, ao lado de Vergílio Ferreira, na história do romance contemporâneo português. Segundo Ana Paula Arnaut (2002, p. 71), ao citar Álvaro Manuel Machado, *A Sibila* inaugura um universo totalmente novo, não só em Portugal, mas naquele cenário do romance europeu, pois “o trabalho que ambos exercem sobre a linguagem [Agustina e Vergílio], sobre o modo de narrar, terá fortes ressonâncias nas novas gerações, vindo a provocar o surgimento de uma ficção *sui generis*, nas décadas de 70 e 80” (GOMES, 1993, p.31).

A faceta biógrafa da escritora compõe-se de cinco textos: *Santo António* (1973), *Florbela Espanca, a vida e a obra* (1979), *Sebastião José* (1981), *Longos dias têm cem anos - presença de Vieira da Silva* (1982), *Martha Telles: o castelo onde irás e não voltarás* (1986). Além disso “há outros três livros que poderiam constar sob o título genérico de biografia: *Adivinhas de Pedro e Inês* [1983], *A monja de Lisboa* [1985] e *Um bicho da terra* (1985)” (FILIZOLA, 1998, 119-120).<sup>6</sup> De todo modo, Agustina centrou a dimensão biográfica de sua obra em personalidades da cultura, política e artes portuguesas - o que aparentemente parece óbvio, mas se pensarmos, por exemplo, que uma das biografias sobre Clarice Lispector (*Clarice*, - 2011) foi escrita por um estadunidense, Benjamin Moser, ou que uma espanhola, Concepción Delgado Corral, escreveu uma das tantas biografias sobre Florbela Espanca (*Florbela Espanca: asa no ar erva no chão* - 2005), entenderemos que essas escolhas não passam necessariamente por um critério de conterraneidade.

As biografias nascem, assim, de uma necessidade humana subjetiva de fixação frente à transitoriedade da vida. Através da escrita, o indivíduo

---

<sup>6</sup> Ainda segundo Anamaria Filizola (2000) “há que se destacar uma ‘protobiografia’, só recentemente colocada na ‘bibliografia activa da autora’ que consta do livro *Camilo - o génio e a obra*. É um texto escrito a duas mãos sobre o banqueiro Arthur Cupertino de Miranda, proprietário do Banco Português do Atlântico, que integra uma publicação comemorativa dos 50 anos da criação do Banco (1919-1969) O texto, que conta a história de Cupertino de Miranda entremeada com a história do Banco, não é assinado, e o nome de A. Bessa-Luís consta nos créditos como tendo sido a organizadora da iconografia. No entanto, o estilo é inequívoco, podendo-se identificar sem problemas as partes escritas pela outra pessoa, que segundo me esclareceu a Autora, é um economista, responsável pelas partes sobre a política econômica do Banco. É de supor que se trate de um texto encomendado, que somado ao fato de ser escrito a duas mãos o coloca num segundo plano com relação às demais obras. Para um estudo sobre a biografia agustiniana, todavia, é necessário levá-lo em consideração” (FILIZOLA, 2000, p. 44).

biografado vence o tempo e permanece na história, porquanto “o objetivo macro da narrativa biográfica é gerar conhecimento sobre o passado de alguém ou de alguma coisa” (VILAS BOAS, 2002, p. 21), criando a expectativa nos leitores de que se estará de posse de um material em que será possível entender sobre os fatos aventados pelo biógrafo a respeito da vida do biografado.

Neste diapasão, Lejeune (2008), ao discutir questões inerentes à *autobiografia*, propôs o entendimento sobre a formulação de um pacto entre leitor e biógrafo, espécie de contrato tácito, no qual o leitor assume a veracidade daquilo que o biógrafo escreveu. Na maioria das vezes, esse “acordo” é acompanhado de uma certa necessidade de afirmação de um discurso global, visão de um todo, pormenorizada, acerca do ser objeto das biografias. Por isso, são comuns expressões como “biografia total” ou até mesmo “biografia definitiva”. Nessa esteira de pensamento, “publicar uma biografia, anunciá-la como tal e não como um romance é prometer fatos verídicos, pois o biógrafo deve ao leitor, acima de tudo, a verdade” (MAUROIS, 1932 *apud* DOSSE, 2009, p. 59), sendo esta advinda de pesquisa em fontes primárias, secundárias e até terciárias, todavia com a compreensão de que o biógrafo “jamais concluirá a sua obra, não importa o número de fontes que consiga exumar” (DOSSE, 2009, p. 14).

Em se tratando da pesquisa empreendida, Agustina cumpre a contento esse “mandamento” biográfico, dando-nos a ler um texto que é preñado de dados e informações de diversas naturezas, na tentativa de apreender o ser múltívoco que foi e se tornou Florbela Espanca: a obra da poetisa, principalmente os poemas, a correspondência travada entre amigos e familiares, referências a estudos biográficos anteriores (*O drama de Florbela Espanca*, de Amélia Vilar, de 1947), estudos críticos (sobretudo o *Estudo Crítico*, de José Régio, de 1950, mas também o prefácio de Guido Battelli e Júlia Alves à edição de fragmentos de cartas da poetisa, publicada em 1931 e o *Nótulas Florbelianas*, de Lopes Rodrigues, publicado em 1956), pesquisa em documentos de cartório, notícias de jornais, depoimentos de pessoas que conheceram a poetisa, dados históricos, impressões regionais, além de colecionar um pequeno acervo de fotos no livro e uma antologia poética e

epistolar.<sup>7</sup> Tudo isso concorre para lastrear as diversas (e até divergentes) conclusões que a biógrafa vai chegando a respeito de Florbela. Contudo,

ela conhece, claro, muito mais do que isso: a biografia elaborada por Celestino David (1949), as cartas de Florbela lacradas por Guido Battelli na Biblioteca Pública de Évora, tendo compulsado certamente outros vários e muitos textos tais como o *Florbela Espanca*, de Carlos Sombrio (1947) e assim por diante. Através de Agustina, ficamos sabendo até que a filha de Alberto Moutinho, primeiro marido da poetisa, se dedicava (sem muito espírito, aliás) à obra da ex-esposa do pai (DAL FARRA, 2007b, p. 02).

Por outro lado, engana-se quem acreditar que esse traço pesquisador e curioso de Agustina testifica a escrita de uma biografia dentro de padrões mais ou menos preestabelecidos para aquilo que se fixou minimamente a respeito desse gênero. É claro que, em textos biográficos, há uma flexibilização de formas e de conteúdos, pois é um gênero propício à invenção, mesmo que se lide, a todo tempo, com um referente real - “o recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real” (DOSSE, 2009, p. 55). Portanto, podemos afirmar que estamos diante de uma narrativa híbrida, equilibrada entre a realidade e a ficção, pois “a biografia não depende apenas da arte: quer-se também estribada no verídico, nas fontes escritas, nos testemunhos orais” (DOSSE, 2009, p. 59).

No entanto, é comum nas biografias, mesmo as mais preenchidas pela ficção, a observância a uma coerência interna, espécie de linha de verossimilhança que dá suporte ao trabalho do biógrafo e atende (ou intenta atender) às expectativas do leitor. Disso decorre a importância das interpretações do biógrafo às passagens vivenciais do biografado. Por exemplo, a despeito da tese de que Florbela faleceu de edema pulmonar ser

---

<sup>7</sup> Segundo Maria Lúcia Dal Farra, “as primeiras edições do *Diário do Último Ano* e *d’O Dominó Preto*, bem como os respectivos prefácios de Natália Correia (1981) e de Yvette K. Centeno (1982), são posteriores e, portanto, zona então ainda não franqueada aos olhos da romancista, apenas com exceção de alguns contos desta derradeira obra, que ela parece ter lido, seja no manuscrito original, seja na publicação do *Portugal Feminino*, datada de 1930 (...). Refiro-me aos contos “À margem de um soneto”, “Carta da Herdade”, “Os mortos não voltam”, publicados em Lisboa pela revista *Portugal Feminino*, respectivamente nos números 2 (março de 1930), 5 (junho de 1930) e 6 (julho de 1930)” (DAL FARRA, 2007b, p. 02).

praticamente desacreditada pelos estudiosos da escritora, Maria Alexandrina, na pequena biografia *Florbela Espanca e sua personalidade* (1964), assevera que a *causa mortis* da poetisa foi, de fato, a assentada no laudo assinado pelo carpinteiro Manuel Alves de Souza.<sup>8</sup> Tudo isso se coaduna com o tom laudatório e positivista que se difunde ao longo daquele texto, pois Alexandrina, no papel de biógrafa, para além das possíveis contestações que podem ser levantadas no seu trabalho, concebe uma Florbela romantizada, agindo pelo impulso do amor e da saudade, livrando-a da “culpa” de qualquer detratção que venha a ter sofrido. Nessa concepção, morrer em decorrência de uma patologia, dá ao texto coerência em vista do pensamento que lhe orienta e estrutura uma das muitas mitificações. De toda sorte, foi uma resposta a um fato da vida da artista, mesmo que regida por um patente discurso panegírico.

Em *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Agustina faz diferente: mantém o texto com a aparência de uma biografia, age como biógrafa, inclusive refletindo acerca da recepção e poder dos textos biográficos – “a decadência da biografia deu-se quando o que há de paixão no *pathos* social, a sua vida espiritual, foi substituído pelo infantilismo pedagógico da nossa época” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 44) –, mas implode por dentro as estruturas alicerçantes do gênero: os dados biográficos estão embaralhados sem nenhuma obediência a uma cronologia linear, o tempo da narrativa oscila sem prévias contextualizações e, principalmente, é dada mais de uma versão para um mesmo fato, o que muito “desvirtua” a concepção de biografia, que, em tese, visa dar ao leitor a “verdade”, ou melhor, a interpretação de uma “verdade” dos fatos. É um tipo de leitura que não se pode ir presumindo, pois “o leitor de Agustina deve se habituar a ter suas certezas desestabilizadas. Penetrar em um de seus livros é caminhar em um labirinto, onde muitos caminhos, tidos como possíveis saídas, levam a novos labirintos” (OLIVEIRA, 2009, p. 153).

---

<sup>8</sup> A despeito de Mário Lage ser médico e ter, em tese, a capacidade de atestar a *causa mortis* de alguém, a declaração de óbito de Florbela Espanca, como se pode verificar no *fac-símile* do registo de óbito da poetisa, publicado na *Fotobiografia* organizada por Rui Guedes (1985, p. 231), foi incrivelmente assentada por Manuel Alves de Souza, um carpinteiro que passava na rua no momento em que se descobriu a morte da escritora.

Não obstante essa característica destacar-se como elemento do engenho literário e, por isso, ser vista como parte do estilo literário da autora, Eugénio Lisboa (1981), em recensão crítica da biografia em relevo, defende que não se trata de estilo, mas de uma espécie de “erro” procedimental, em virtude da justificativa de que as biografias têm dentre “as suas condicionantes inescapáveis, um certo número de regras metodológicas e deontológicas que não se podem iludir - e que Agustina Bessa-Luís (...) totalmente ignora ou despreza” (LISBOA, 1981, p. 92). Por isso, o texto de Agustina sobre Florbela sofreria de um “problema de incompatibilidade que é, quanto a nós, insolúvel” (LISBOA, 1981, p. 92). Eugénio Lisboa entende que o fato do livro pertencer a uma coleção com fitos específicos (*o homem e a sua obra*) vincula o modelo a um escrito que tenha um mínimo de coordenadas para ajudar o leitor (Cf. LISBOA, 1981, p. 92), ou seja, uma linha cronológica mais ou menos linear e uma representação mais objetiva, que não desse tanto espaço à divagação.

Porém, Agustina captura Florbela, muitas vezes, a partir de um ponto de vista hermético, dificultando a compreensão de um leitor que desconheça totalmente a poetisa, pois há na obra de Florbela um verdadeiro elogio a certos signos linguísticos tomados como símbolos, como as imagens que retratam as mãos (“As minhas mãos outrora carinhosas/ Pairavam como pombas...” (ESPANCA, 1996, p. 175)), e as que se referem aos olhos (“Meus olhos andam doidos por te olhar!/ Cega-me com o brilho dos teus olhos (ESPANCA, 1996, p. 74)). Agustina aproveita isso, mas dentro de uma chave ininteligível de pronto:

Em Florbela, a simbologia dos olhos tantas vezes cantados e das mãos continuamente elogiadas não deixa dúvidas quanto à sua natureza andrógena “*Sou eu! Sou eu! A que nas mãos ansiosas/prendeu da vida, assim como ninguém,/ os maus espinhos sem tocar nas rosas.*” Toda uma teoria de sublimação está definida nestes versos (BESSA-LUÍS, 1984, p. 80).

De fato, Agustina subverte aquilo que se poderia conceber como as regras canônicas do biografar, o que não se apresenta como um desserviço, mas como um efeito de estilo, uma estratégia eficaz, sobretudo na difícil tarefa de retratar alguém afeito ao uso de máscaras e truques de ilusão de ótica: já

que todo ser humano é incapturável, Agustina se recusa a engendrar Florbela por um só ponto de vista (Cf. DAL FARRA, 2007b, p. 12).

Assim, Agustina divide a biografia em três capítulos, sem especificar um critério temporal ou até mesmo evidenciar épocas específicas da vida de Florbela: em todas essas partes são retomados momentos semelhantes, sob os mais diferentes prismas e mediante infundáveis idas e vindas no tempo. Catherine Dumas (1994, p. 195) aventava a possibilidade dessas três secções serem uma referência aos três casamentos de Florbela ou às características destacadas por José Régio no estudo de 1950 (narcisismo, donjuanismo e hermafroditismo psicológico), todavia, essas elucubrações se sustentam quando da aplicação de um possível simbolismo às partes do livro, pois elas não se subdividem nem subsistem pela divisão dos tempos dos casamentos ou das características aventadas por Régio. Nos três capítulos todas essas questões estão diluídas e, mais de uma vez, referenciadas.

Seja como for, os três capítulos fornecem um perfil fragmentário da poetisa, longe do maniqueísmo e da binaridade que, por vezes, abundam em muitas biografias. A título de exemplo: Agustina faz referência à estreia poética de Florbela nos jornais - “Florbela começa a publicar versos no *Notícias de Évora* em julho de 1916” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 46), em seguida comenta o lançamento do seu primeiro livro - “quando em 1919 o *Livro de Mágoas* é publicado, Bela é presa do desespero do estreante” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 46), na sequência imediata, há um recuo temporal e muda-se totalmente de assunto - “Em setembro de 1912 tinha Florbela dezassete anos e estava na Figueira da Foz em casa dos padrinhos” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 47). Atente-se para o fato de não haver uma tessitura de linearidade no tempo, é o leitor quem precisa ir montando o quebra-cabeça biográfico. Outra coisa, é o expediente comum que faz com que referências à mesma época ou aos mesmos fatos apareçam mais de uma vez no texto, como se a cada nova alusão aos mesmos episódios, eles fossem vistos por lentes diferentes: “Casam-se em 1913. Data dessa altura um dos seus mais belos retratos” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 21); “Mas em 8 de dezembro de 1913 casa-se pela primeira vez em Vila Viçosa” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 53); “Florbela Espanca nasceu a 8 de dezembro, casou-se pela primeira vez a 8 de dezembro, e morreu a 7 de dezembro exactamente às dez horas da

noite” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 105). Além disso, “um mesmo fragmento de carta ou de soneto pode aparecer várias vezes, em contextos diversos, para diversos objetivos, independente da época em que foi escrito” (OLIVEIRA, 2009, p. 154), corroborando os aspectos aludidos há pouco e implicando uma escrita biográfica singular, uma vez que a mecânica biográfica não se perfaz de forma retilínea, mas de forma labiríntica e circular, pois um mesmo assunto, como já aventado, pode voltar à tona sempre de outra maneira, como uma nova interpretação.

Para além dessas subversões relativas ao gênero biográfico, outro aspecto, ainda nessa mesma perspectiva, talvez seja ainda mais radical: Agustina elenca diversas explicações e/ou percepções para narrar um mesmo acontecimento, contrariando a noção de um *pacto implícito* entre biógrafo e leitor, na medida em que não será apresentada a versão do fato, mas versões do fato, inclusive não necessariamente complementares. A título de exemplo, Agustina ventila três possibilidades diferente para a morte de Apeles:

(...) O suicídio de Apeles não pode ser confirmado senão através dessa linha sinuosa que é a da intuição, a única que não conhece renúncias. Eram frequentes nessa época desastres como o que o vitimou. Porém, já foi dito, que não há acaso nas catástrofes; até quando parte uma perna, o homem exprime nisso a sua vontade. O estado de alma de Apeles era turbulento, perdera a misteriosa noiva e, sobretudo, perdera a irmã. Ela já se casara duas vezes, mas não com a avidez sentimental que dava mostras agora (BESSA-LUÍS, 1984, p. 127).

(...) Não. De facto, não se pode afirmar que Apeles se suicidou. A proeza de Gago Coutinho e Sacadura criara a mística da raça cujas caravelas já não se chamam mais *S. Gabriel*, mas *Lusitânia*. Não têm velas latinas, mas as asas dum *Fairey 16*. Os rapazes ansiavam por produzir acções espetaculares. Alguns sucumbem, pela fragilidade do material do voo, pela precipitação das manobras, pelo desejo de serem únicos e sem confrontação no arrojo. Possivelmente Apeles largou um dia por cima do Tejo, sem outra intenção senão a de experimentar o aparelho e voltar para beber chá com algumas amigas. Mas não volta. O seu rosto salpicado de óleo fica para sempre mergulhado na água. Viaja submerso até o mar profundo e não volta mais (BESSA-LUÍS, 1984, p. 129).



(...) o que se passou com Apeles foi decerto um desses enigmas cujas razões estão tanto no mundo interior como no mundo exterior da pessoa. O ser humano produz o seu próprio desastre e a sua própria salvação. Quando uma águia deixa cair uma telha que levava no bico, na cabeça de um sábio da Grécia, cumpre-se um oráculo que previra que ele morreria no desmoronamento de uma casa. Possivelmente, ele não deixou de pensar mais nisso, e dormia ao ar livre, mas sem abandonar a ideia da morte, a ponto de ela se tornar a sua cara companheira. O mundo exterior é instrumento da nossa intenção profunda. Todo o ser humano vive enredado numa teia inextrincável de autopunição que lhe evita um obscuro e denso mal-estar em que o próprio ato de viver se encontra compreendido. Apeles não planeou nada quando levantou voo sobre a barra do Tejo; mas, naturalmente, no mais fundo de si mesmo, tudo estava decidido. (BESSA-LUÍS, 1984, p. 135).

Agustina assevera, na primeira versão da morte de Apeles, que o irmão da poetisa se matou e ventila para tal fato uma motivação de cunho sentimental, pois Florbela teria encontrado, enfim, um marido que a compreenderia e, com isso, o caçula perderia a exclusividade do sentimento amoroso da irmã. Em seguida, na versão modificada, é apresentada a possibilidade de uma tragédia, ocorrida na singularidade de mais um voo-treino do piloto, porém tornado o seu último. Portanto, esses dois argumentos em torno da morte de Apeles são trazidos de forma binária e excludente – suicídio ou acidente, plano ou catástrofe. No entanto, mais à frente, a biógrafa lança mão de uma nova versão que, de certa maneira, aproxima as duas variações anteriores.

Ademais, Anamaria Filizola ainda destaca que a biógrafa apresenta diversas versões para a morte da poetisa e todas as hipóteses se somam para explicar o suicídio, mas sem a resolução concreta: “neurose de abandono, bovarismo, desgosto amoroso, frustração intelectual, desejo de evasão para um sono profundo, e não para a morte, choque anafilático decorrente de incompatibilidade medicamentosa” (FILIZOLA, 1995, p. 78). De igual modo, Eugénio Lisboa (1981) observou que a autora da biografia aventa três possibilidades para o matrimônio de Florbela:

(...) dão-se, no mesmo livro, e para o mesmo facto (o casamento de Florbela) três explicações diferentes e que mutualmente se liquidam. (...) a primeira explicação é hipotética (“é possível”); a

segunda é já mais categórica (“Soror Saudade é símbolo”); a terceira é francamente categórica (“os casamentos não passam da tentativa”). E o pior é que não vemos modo de conciliar a fuga à liberdade intelectual da primeira hipótese ou a fuga ao prazer da segunda com o experimentalismo lúdico da terceira... (LISBOA, 1981, p. 93).

Assim, se o objetivo convencional de uma biografia é dar ao leitor a “verdade” dos fatos, Agustina vai na contramão disso, deixando ao leitor a tarefa de ele mesmo criar o seu trajeto para sair dos labirintos que adentrou quando da leitura da biografia, escolhendo os caminhos e as análises que desejará encetar a partir das múltiplas visões oferecidas. O efeito prático disso pode provocar uma frustração em um leitor mais ávido por traçar um panorama retilíneo sobre a vida e a obra da poetisa, mas, por outro lado, as singularidades dessa biografia podem ser encaradas por um viés instigante, configurando um desafio de ir se perdendo e se encontrando nos labirintos construídos por Agustina, sem uma linha de Ariadne para ajudar a achar o caminho de saída. O fio condutor é, justamente, dentre as *Florbelas* erigidas por Agustina, o modo de ver e interpretar a poetisa que o leitor pode atingir ao ler a biografia, seguindo o caminho da desmitificação ou adentrando a trilha da remitificação ou, até mesmo, construindo uma ponte para unir esses dois territórios procedimentalmente diversos.

Outro aspecto também merece destaque na maneira de biografar tecida por Agustina Bessa-Luís: a influência da forma do romance, notadamente seus aspectos não canônicos e ficcionais. À altura do lançamento de *Florbela Espanca, a vida e a obra* Agustina já era uma grande romancista reconhecida no cenário literário português. Por causa dessa faceta e do patente engenho ficcional engendrado no texto, o livro foi saudado pela Crítica Literária como uma espécie de biografia romanceada. Eugénio Lisboa (1981, p. 92), ao se reportar a Norman Mailer, conhecido romancista americano, que escreveu a vida de Marilyn Monroe, afirmou: “É possível que não haja instrumento mais apto à captura da qualidade errática do que um romance. Lance-se um ladrão na pista de outro ladrão e um artista na pista de outro artista” (MAILER, 1973 *apud* LISBOA, 1981, p. 92). Ventila-se, assim, a possibilidade de um artista retratar outro artista, como justamente acontece no texto ora debatido, e que

isso poderia ser a chave para uma compreensão do ser biografado, mas com o perigo de se “fazer demasiado romance e menos biografia” (LISBOA, 1981, p. 92).

A estratégia de Agustina de criar vários núcleos de análise e ir costurando-os (sem um critério aparente) faz surgir um uso constante do recurso à ficção, com a tessitura textual prototípica do gênero narrativo – “Um dia viu a rainha de perto, no Paço do Reguengo, e impressionou-a, não a individualidade, mas o que a interpreta: a seda, o colar, a tiara. Florbela pediu à madrastra um vestido de seda e teve-o; assim como o colar de oiro, e o anel, a *châtelaine*” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 09) – dimensão extremamente subjetiva, na qual a criança se impressiona mais com os objetos que metonimizam a rainha do que com a figura da própria rainha, e, ao ter esses objetos, metaforicamente, atinge, para si, o mesmo *status* real – , misturada a uma forma mais apegada ao ato de biografar – “quase tudo o que se escreveu sobre Florbela e sobre muitos outros está impregnado dessa falta de profundidade que a função social deseja, como meio de iludir as paixões” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 44). Logo,

Agustina vai privilegiar as possibilidades romanescas e a carga poética que o diagnóstico da vida em si contém. Quer isto dizer que a personagem se coloca inteiramente à mercê do olhar clínico, frio, perscrutador e desapassionado da biógrafa que, neste como noutros casos, não deixa de acumular as funções de romancista. Efectivamente, *Florbela Espanca* é um texto que [se] beneficia de um estatuto híbrido, porquanto nele se amalgamam materiais de providência e índole diversa (NEVES, 1994, p. 208)

A própria Agustina, certamente tendo a dimensão que seu texto hibridiza formas do romance e da biografia, esclarece que aquele tem um caráter mais lúdico e que este é mais imbrincado do exercício de apreender uma realidade factual, nas suas mais diversas facetas, pois o biógrafo torna-se como a consciência de um povo:

Em geral aceita-se melhor o romance do que a biografia. Ao romance atribui-se sempre a invenção. Esta goza duma popularidade, de tudo aquilo que se destina a servir o ócio e não ao estudo. A biografia inquieta um pouco; não é excitante como um espetáculo. Na leitura do romance está implícita a escusa de

toda a meditação; o romancista aceita presidir a uma assembleia recreativa, enquanto que o biógrafo, esse tem que ser o juízo e até a imprecisão de todo um povo. Por isso a sua obra tem mais de incógnito do que a do romancista (BESSA-LUÍS, 1984, p. 44).

Com efeito, a biografia estaria mais ligada a uma faceta da ordem do verídico – “Há biógrafos austeros, que se posicionam radicalmente em favor de uma indicialidade jacobina: só acreditam no documento (se possível, com firma reconhecida)” (PIGNATARI, 1997, p. 16) –, enquanto o romance estaria mais ligado ao trabalho inventivo, na estilização, *grosso modo*, dos elementos narrativos (tempo, espaço, narrador, enredo e personagem). Assim, “o romancista goza de liberdade; o biógrafo está manietado” (WOOLF, 1976 *apud* DOSSE, 2009, p. 62). Todavia, é possível que o biógrafo dose a parcela de ficção e a parcela factual de seu texto, erigindo um gênero híbrido (uma biografia romanceada) pela justaposição das características típicas de cada um desses gêneros, em oposição, por exemplo, a uma biografia “fortemente indicial” (Cf. PIGNATARI, 1997, p. 17). São, dessa maneira, “biografias marcadamente simbólicas, mais verbalistas do que verbais” (PIGNATARI, 1997, p. 17).

À vista disso, Agustina Bessa-Luís executa uma junção de aspectos da biografia somados a aspectos do romance, criando uma potência ímpar para o livro debatido, pois aquilo que a biografia não poderia dar é franqueado pelo romance, haja visto que “o biógrafo tem uma deficiência com relação ao romancista na medida em que não pode evocar a vida interior da sua personagem. Falta-lhe as fontes que lhe permitiram penetrá-la, ao passo que o romancista sempre dá largas à fantasia (DOSSE, 2009, p. 59). O reverso também é possível, justamente pela noção de “verdade” que é vista como um atributo das biografias e como faltante aos romances.

Dessa maneira, as subversões e características elencadas acerca da biografia *Florbela Espanca, a vida e a obra* tornam o biografismo de Agustina *sui generis*, na medida em que desestabiliza padrões e certezas – espécie de ponto de fuga ante um didatismo não deliberado e metaforizado na figura de um labirinto, onde o próprio leitor precisa ordenar o *puzzle* e erigir para si a sua linha de Ariadne que lhe guiará pelos meandros construídos por Agustina.

### 3.2 A(s) Florbela(s) de Agustina Bessa-Luís: desmitificação e remitificação

Agustina não queria escrever sobre Florbela. Convidada pela editora Arcádia para biografar a poetisa, não dera resposta definitiva, até que, segundo narra Maria Lúcia Dal Farra (2007b, p. 03), em um telefonema por engano, um homem pergunta à Agustina se era “Bela” quem falava. Foi uma espécie de sinal de que a biografia deveria ser escrita. Como se fosse o gesto empático que faltava para se alcançar a dimensão afetiva inerente aos trabalhos dessa natureza: “para dizer a verdade sobre alguém é preciso amar esse alguém. Só então se pode amar a verdade que ele personifica” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 125).

“Transforma-se o amador na coisa amada”, diz o soneto de Camões, e à Agustina foi preciso, portanto, ver-se como “Bela” para poder escrever a respeito de “Bela”, sintetizada por Catherine Dumas (1994) como “certa dose de narcisismo para chamar a si o objecto biografado, dando assim a sua contribuição para a história das metamorfoses recíprocas do amante e do ser amado” (DUMAS, 1994, p. 200). Com efeito, Agustina tece uma complexa rede de fios da qual a personagem Florbela é o centro das urdiduras.

No afã de apreender alguém demasiado diversificado e com uma história de vida deveras singular, são criados núcleos temáticos que vão se encaixando para formar o tecido narrativo sobre Bela, todavia sem uma lógica afeita ao cartesianismo. Para tanto, a biógrafa remonta a história do Alentejo, inclusive em uma perspectiva mítica dos primeiros povos célticos que habitaram a região; inventaria a genealogia familiar e os meandros familiares da poetisa; implica com biografias e biógrafos anteriores (para Agustina, “Muita coisa do que se tem dito de Florbela está marcada por essa ausência de espírito que reduz toda a estrutura da realidade a uma dimensão mesquinha, semelhante a um estado de pânico” [BESSA-LUÍS, 1984, p. 160], em referência à Amélia Vilar e até ao próprio Guido Battelli, por exemplo); penetra em dimensões extremamente subjetivas, na medida em que via a poetisa como alguém que tem “fome de tristeza, mais do que satisfação” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 39) e da qual não escapam conclusões vacilantes e deterministas, pois “Todo o comportamento de Florbela não pode ser dissociado de sua aparência depressiva” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 178); revela particularidades, descobre

detalhes, reporta as vicissitudes da família, denuncia os interesses capitalistas de João Espanca, que só vai perfilhar a poetisa anos depois de morta, bem como a mesquinha de Mário Lage, que nunca patrocinou nenhuma edição dos livros da esposa e quando ela morreu, assinou os volumes e, por óbvio, lucrou com isso as artimanhas editoriais de Guido Battelli, ao criar uma verdadeira campanha de *marketing* para divulgar os poemas de Florbela, chegando ao ponto de alterá-los e usando o mesmo expediente em cartas. Tudo isso é disposto para analisar o trajeto de Florbela à luz dos lugares diferentes em que morou (Vila Viçosa, Évora, Lisboa, Porto, Redondo), fazendo juízo crítico sobre a obra da poetisa, além de fazer autoanálise sobre sua experiência de biógrafa.

Enfim, Agustina faz uma espécie de *blitzkrieg* sobre o terreno da história de Florbela Espanca, “atacando” todos os possíveis elementos que fazem parte desta fábula, sem poupar ninguém (inclusive a própria Florbela) daquilo que considerou passível de crítica, como, por exemplo, “ (...) a maneira como os homens se postaram em volta dela, mais como curiosos que como amantes” (DAL FARRA, 2007b, p. 04), para criar um painel no qual se representa a multiplicidade de uma mulher plural, com acento nas muitas idiossincrasias típicas do ser humano, notadamente as de Florbela Espanca. Diante disso, a biografia em destaque “alia o exercício de uma subjectividade quase ilimitada, isto é, o direito de interpretar e organizar de forma significativa os fragmentos de um todo desconexo, com a assunção de uma plena soberania criativa” (NEVES, 1994, p. 210).

Até a escrita da biografia de Agustina, os livros que biografavam Florbela eram macerados pela tendência à grandiloquência ou ao reducionismo e diziam muito mais da necessidade de heroicizar ou diminuir a trajetória de vida da artista portuguesa. Por mais que todos esses textos, minimamente, destacassem as qualidades literárias da poetisa, eles vibravam ao som de conjecturas convencionais. Por exemplo, Alfredo Reguengo, em ensaio publicado dois anos após a morte da poetisa (*Florbela Espanca*, 1932), tece uma rede de elogios para combater, principalmente, o falatório provocado pelo suicídio da escritora e admite as máscaras utilizadas poeticamente por ela, em tom laudatório, como sendo expressão da verdade e da realidade - “os seus

livros são a mais completa autobiografia que ela poderia escrever” (REGUENGO, 1932, p. 09); nessa mesma esteira, Maria Alexandrina (*Florbela Espanca e sua personalidade*, de 1964) pinta uma Florbela resignada e elevada no caráter e no agir, seguindo o mesmo trilho que busca acentuar suas qualidades poéticas para diminuir as detratações imputadas à poetisa – “Florbela era simples, afectuosa, despida de artifícios e tinha por vezes a graciosidade fácil das crianças” (ALEXANDRINA, 1964, p. 12); de outra maneira, Amélia Vilar (*O drama de Florbela Espanca*, de 1947) vai retratar Florbela por características físicas negativas, afirmando que a escritora era desprovida de beleza e, sobretudo, fazendo recair sobre ela insinuações acerca de seu comportamento sexual – “cigarro queimado, outro aceso, numa canseira febril de quem porfia em se reduzir a cinzas, num desafio activo com determinado advogado, com banca no Porto, para o qual o próprio terceiro marido de Florbela Espanca saíra a comprar Addullas...” (VILAR, 1947, p.13).

Todos esses fragmentos demarcam o lugar binário que os estudos críticos e biográficos, com raras exceções (destacamos, obviamente, José Régio e Jorge de Sena), ocupavam no cenário florbeliano, pois “quase tudo o que parece importar a respeito de Florbela é se ela era recomendável para entrar na família de qualquer negociante de panos” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 160). De toda sorte, apesar de que “quase tudo o que se escreveu sobre Florbela e sobre muitos outros está impregnado dessa falta de profundidade que a função social deseja, como meio de iludir as paixões” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 44), cumpriam o papel de colocar a figura de Florbela no panteão dos mitos literários, justamente pelas contradições que encerravam, dentro de uma ótica de defender ou acusar a poetisa acerca da sua obra e da sua biografia, marcadas mais pela subjetividade dessas ações do que por um senso crítico.

Ademais, em todos esses momentos, apesar do recurso à ficção estar acessível e intrinsecamente ligado ao trabalho com a linguagem, Florbela não era personagem, era objeto de estudo, sujeito de afirmações de toda sorte. Agustina, dentro de um terreno fronteiroço biografia/romance, constrói Florbela como uma personagem regida pela perspectiva de um narrador onisciente, curioso e perscrutador, dotado de uma clarividência capaz de penetrar no âmago da alma da personagem – “cada um dos casamentos de

Florbela agrava o seu mal, produz um novo surto de *perversão*, que são seus versos” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 92 - grifos da autora), pois, para Agustina, mesmo que a poesia seja a mola de salvação de Florbela, há nela o gérmen que traduz e retrata a sua *neurose*.

Esse narrador, em algumas ocasiões, apresenta-se transmutado na figura da biógrafa-autora, em um mecanismo em que esse narrador comporta uma máscara da própria autora. Segundo Maria Lúcia Dal Farra (1978), ao examinar as proposições de Kayser (1958) e Booth (1970) acerca da ficção, destaca a figura de uma “narrador-implícito”, que mascara a figura do autor:

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica - sem dúvida - a mais expressiva - a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação (DAL FARRA, 1978, p. 20).

Em *Florbela Espanca, a vida e a obra*, em certos momentos, o narrador funde-se à figura da biógrafa-autora, que faz considerações em torno do ato de biografar (por exemplo, ao não saber algum dado ou comentar o estado de documentos manejados). A apreciação desses aspectos adensa o entendimento de que a separação entre autor e narrador é, em dados momentos, bastante tênue. No caso do livro em debate, essa peculiaridade acentua o caráter híbrido do texto, na medida em que testifica o seu caráter investigativo e, por outro ângulo, cria uma atmosfera típica da ficção, pois enseja um preenchimento de lacunas, somente operada pela ficcionalização do real. No que pese as citações em demasia, vale a comprovação dos expedientes de um narrador transmutado na figura da biógrafa-autora:

Um pouco adiante, não distante da Porta dos Nós, que dá acesso a “ilha” do Paço, há a vereda do outeiro de S. Bento, donde Vila Viçosa se vislumbra inteira como um lençol lavado estendido ao sol. Não sei se Florbela aí subiu com as amigas de escola e se alegrou nos terraços da tijolaria dum moinho que há ali (BESSA-LUÍS, 1984, p. 28).



Muito se discutiu se a morte de Florbela foi suicídio ou aquele edema pulmonar que lhe valeu um enterro cristão e algumas dúvidas da vizinhança. A declaração de óbito foi feita por um certo Manuel Alves de Sousa, carpinteiro. O estado dos arquivos em Portugal é tão deficiente que só a minha investigação do caso de Florbela motivou o averbamento da sua morte no registro de casamento, em 25 de Janeiro de 1978 (BESSA-LUÍS, 1984, p. 158).

Por sua vez, a personagem erigida por Agustina é sempre passiva – é a voz da biógrafa-autora quem vai, na composição dos núcleos temáticos, construindo os diferentes quadros narrativos da vida de Florbela. A personagem só “fala” por meio de excertos de cartas e poemas, que Agustina propositalmente não referencia, para, possivelmente, criar uma atmosfera advinda de um argumento de autoridade, já que são as próprias palavras da poetisa confirmando a voz dominante na narrativa. É um exercício retórico, esse descolar e colar de frases, em virtude das novas conotações que a mudança de espaço e de contexto podem provocar – mistura, portanto, de realidade e ficção em um terreno movediço, onde não se define ao certo aquilo que é da biografia e aquilo que é do romance, como se depreende da dimensão subjetiva que a biógrafa erigiu (ao asseverar, por exemplo, que Florbela destrói as imagens amorosas que a rodeiam) e confirmar essa impressão pela voz da própria poetisa, na colagem de um excerto da lavra de Florbela:

O abandono destrói sistematicamente os objectos que ama, para assim atingir a imagem daquilo que o desiludiu. A vida de Florbela está cheia de imagens amáveis que ela se compraz em destruir. Gosta de se desvalorizar para se fazer querer: “Sou uma criatura vulgarmente educada, vulgarmente inteligente, vulgarmente cultivada. Tudo vulgar, querida, tudo!” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 122).

No processo de composição da personagem, Agustina faz referência explícita ao estudo de José Régio (1950), no qual o autor percebe Florbela através das lentes do que nomeou de “caso humano” – “(...) a sua poesia é dos nossos mais flagrantes exemplos de poesia *viva*. Quero dizer que toda ela nasce, vibra e se alimenta do seu muito real caso humano; do seu porventura demasiado real caso humano” (RÉGIO, [1950] 2010, p. 07 – grifos do autor) –, destacando que a obra da poetisa orbitava em torno de três palavras-chave:

narcisismo, donjuanismo e hermafroditismo psicológico - “(...) eis pesados termos, por demais pesados, para, com eles, denunciar certas inclinações da poesia de Florbela” (RÉGIO, [1950] 2010, p. 12). Tal mote é aproveitado por Agustina a partir de uma visada biográfica, para traçar, talvez, o centro irradiador do seu livro, em um modo muito particular (por vezes, determinista) de olhar: perceber Florbela como um ser humano enredado pelas suas vivências pessoais, vítima de uma neurose, mas que soube transcender pela poesia e, conseqüentemente, salvar-se de si, da neurose.

Justamente a metáfora do albatroz aludida no início do terceiro capítulo, “as grandes asas impedem o albatroz de caminhar em terra” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 125): Florbela, na compreensão daquela biografia, era um ser complexo e devastado pela neurose que lhe atingia as diversas camadas, mas, como escritora, fazia grandes voos. O olhar desapaixonado de Agustina, consubstanciado no contínuo processo de desmitificação da poetisa, intentado ao longo de todo aquele livro, não “contamina”, portanto, a percepção da genialidade poética de Florbela e, mais de uma vez, a biógrafa acentua isso - “Florbela é um dos mais admiráveis poetas nossos de todos os tempos” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 134); “(...) todo o soneto [“Espera”] é extraordinário de autoridade soberana e doce - faz de Bela um expoente indiscutível na história da poesia” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 42).

Nesse diapasão, “a biografia de Bessa-Luís produziu sem dúvida uma nova imagem de Florbela: a de um ser condicionado pelas suas vivências pessoais, ser esse que se desdobra na poetisa genial, cuja poesia se dirige ao inconsciente colectivo” (ALONSO, 1997, p. 227). Esse pensamento inaugural reflete uma tendência que deu a tônica à biografia de Agustina e que é bastante diminuta nos estudos florbelianos anteriores: a tentativa de compreensão daquela personalidade dentro de uma chave humana, com tudo o que isso acarreta: medos, qualidades, motivações de ordens múltiplas, errâncias... enfim, hipóteses: tentativas temáticas de singularizar o plural e, afinal, capturar e fixar, pela escrita, a essência humana de uma pessoa demanda um trabalho de Argos, com cem olhos abertos à diversidade da vida.

Para apreender Florbela sob um prisma humano, Agustina despe-a do caráter mítico constituído até então e começa a trilhar um caminho de

desmitificar a escritora: os discursos sedimentados sobre uma mulher incompreendida, sobre um alguém à frente do seu tempo, sobre um aludido comportamento imoral, a construção de um perfil relativo à visão de uma poetisa imolada à morte, tudo isso é implodido pela biógrafa, ao ponto máximo de desmentir à própria poetisa – “Florbela descreve-se como uma velha, fala nos seus cabelos brancos. E, no entanto, quando procedem à sua exumação e o corpo é trasladado para Vila Viçosa, a cabeleira famosa apresenta-se cor de ébano e cheia de vida” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 82).

De outro lado, a relação de Florbela com o pai, depurada por costumes tradicionais do Alentejo, onde, para Agustina, havia um ambiente menos afeito ao preconceito, em certa medida, explica a predisposição de Florbela às aventuras sentimentais (o que lhe legou a pecha de imoral, mas também a de mulher corajosa, à frente da época que vivia), uma espécie de herança de João Espanca que irá lhe acompanhar, com as consequências disso, pelo resto da vida. Assim, Florbela é “apenas” uma mulher, fruto de consequências culturais e familiares, sem a aura mítica que costuma acompanhar a sua *persona*. Logo, remontar a infância da poetisa, compreender as circunstâncias e os atores que circulam o seu nascimento e crescimento, é lançar uma luz sobre a Florbela adulta e adentrar as mais profundas camadas daquela psiquê, de modo que se torna possível traçar o mosaico multifacetado de um gênio literário, em torno do qual se afirma um padecimento por conta de uma doença subjetiva, genericamente chamada de *neurose*, estendida também a um complexo de abandono, pois

A vida de Florbela é um tratado de decomposição lúcida. Ela exerce medidas repressivas contra um terror que esvazia de toda a substância o seu mundo exterior. Esse terror provém do laço mágico que é a cólera do pai, mensagem recebida no inconsciente e que se traduz na visão dum universo de miasmas insuportáveis (BESSA-LUÍS, 1984, p. 37)

Porém, o leitor não pode se fiar, por exemplo, no estereótipo do poeta romântico, de chofre, pois Agustina remata: “Florbela não é uma poetisa romântica; as suas angústias são problemas lógicos” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 10). Em outro momento, dispara “Florbela nunca foi incompreendida” (BESSA-LUÍS,

1984, p. 67). Todas essas passagens revelam o intento de descolar da poetisa um invólucro mítico, dado a falta de profundidade dessas narrativas que alçaram Florbela a um patamar de mito literário, mas que soçobraram em imagens estereotipadas e divergentes entre si.

Nesse processo desmitificador, a compreensão se volta inúmeras vezes à camada inconsciente do ser que, segundo a psicologia, pode inclinar o indivíduo a diversas situações, e Agustina vai tecendo uma série de argumentos de cunho psicológico (dentro dos núcleos temáticos, a saber, a relação familiar, as complexidades da sua personalidade, o trabalho literário, a questão dos relacionamentos amorosos, o contexto histórico e cultural, as impressões da própria biógrafa), resvalando a face de um determinismo um tanto quanto perigoso, porque não se sustenta pelos elementos aduzidos, apesar de poder, hipoteticamente, ser verdade. Por exemplo: a memória de que a mãe de Florbela, Antónia Lobo, foi uma criança pobre e que, por isso, entregara Florbela à madrasta e ao pai, explica o argumento de que, por ter sido abandonada pela mãe, Florbela tenderia, sendo mãe, a abandonar também a criança. A biógrafa veda a maternidade à Florbela em uma tripla sanção: biológica, física e moral. É o caso emblemático de um determinismo atávico que, infelizmente, Agustina fez muito destilar em seu texto:

A mãe de Florbela fora já uma criança carenciada, e por isso entregara tão facilmente a filha a mãos adoptivas; mais tarde abandonara o filho, num brusco movimento de rejeição. O ciclo do abandono só se fecha com a esterilidade de Florbela ou com a sua falta de idoneidade moral e física para a maternidade (BESSA-LUÍS, 1984, p. 127).

Agustina também expande o processo desmitificador a outros elementos cristalizados no âmbito da mitificação da escritora. O caso da data precisa da morte da escritora, que teria tirado a própria vida no dia em que cumpria o seu trigésimo sexto aniversário, alimentou e ainda alimenta o imaginário de uma morte ritualística, encerramento de um ciclo e (quem sabe!) início de outro - “na noite de 7 de Dezembro, Florbela ritualiza o *quod vide* da inexorabilidade cíclica do arquétipo lunar que a possui, morrendo no dia do aniversário do seu nascimento (CORREIA, 1981, p. 27); “Na passagem de 7 para 8 de dezembro, precisamente às duas horas da madrugada do dia 8, à hora

exata em que nasceu e no dia que completava 36 anos de idade, Florbela morre em virtude de uma *overdose* de barbitúricos” (DAL FARRA, 2012a, p. 75). Mas, para a biógrafa, a morte foi às dez horas da noite do dia 7 de dezembro<sup>9</sup> (BESSA-LUÍS, 1984, p. 105) e o dia do funeral foi o dia de seu aniversário (BESSA-LUÍS, 1984, p. 185), contrariando as tantas imagens aproveitadas para a composição ficcional de uma Florbela vibrando em um limiar “vida-morte”, em uma hora final que antecede seu aniversário, como se depreende, por exemplo, da novela *As duas faces do dia* (2013), de Dora Nunes Gago.<sup>10</sup>

Atrelado a isso, desfaz-se também a imagem de “infeliz poetisa” tão difundida por Battelli e aproveitada por tantos outros críticos, pois, para Agustina, Florbela morre “não porque está infeliz, mas porque se tornou magnânima” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 81), ventilando, portanto, um feixe de coincidências por proximidades de datas, mas sem a efabulação que uma morte no próprio dia do aniversário (sobretudo um suicídio) poderia causar.

Por fim, nessa seara de desmitificações, o assunto de um possível incesto entre Florbela e Apeles é tratado sem tabu, no sentido de não o admitir como experiência física e concreta – “Houve quem explicasse pelo incesto a veemência quase pungente com que Florbela tratou sempre o irmão. Porém, há nessa veemência um sentido muito posterior aos pressupostos do incesto e que chega às mais profundas modulações do despeito” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 36). É, novamente, a linha de explicação psicologizante que explicita o conjunto de (rel)ações da poetisa, seguindo o compasso que desliga o caráter mítico (e, por isso, tantas vezes maniqueísta) para uma ascensão de uma personagem de traços humanos, por isso vacilante e múltipla.

---

<sup>9</sup> Rui Guedes (1986, p. 79) afirma que, a partir de depoimento colhido por Milburgues Ferreira, a hora do falecimento foi calculada para as 22h do dia 7 de dezembro de 1930, por conveniências do horário do enterro. Portanto, a hora exata da morte da poetisa permanece em suspenso.

<sup>10</sup> *As Duas Faces do Dia*, de Dora Nunes Gago, foi publicado pela Chiado Editora em 2013. A novela apresenta duas personagens, Florbela e Brígida, vivendo momentos decisivos entre o dia 7 e 8 de dezembro, de 1930 e 2012, respectivamente. A primeira caminha para a morte e a segunda tenta sair da morte iminente para a vida – “Num *puzzle* de sintéticas analepses, apresenta-se a vida de duas mulheres, separadas 82 anos, Florbela e Brígida, enjauladas na existência: a uma pesam-lhe memórias de perdas, a outra procura memórias que perdeu, ambas ouvem os relógios ímpios, vigilantes e decisórios, porém enquanto Florbela fixa os olhos na tumular parede branca do quarto, Brígida fixa os olhos nos cortinados brancos, indicador de destinos distintos” (COUTO, 2013, p. 05-06).

A ânsia de narrar Florbela sem o rótulo mítico acaba por criar um efeito de rebote consubstanciado em um outro processo, o da remitificação. Para além das associações de Florbela às figuras míticas (as origens célticas, a Dama do Lago e Lancelot, Eva, Lilith, o próprio mito literário de Madame Bovary<sup>11</sup>) há um expediente mais refinado, porque sutil, de realocar Florbela no caminho mítico que, por diversas vezes, Agustina fez questão de desviar. O recurso já foi debatido, o efeito não: é o viés de penetrar nas camadas psicológicas da personagem para lhe sondar as motivações e, assim, remontar seu percurso biógrafo - ação que se mostra a serviço da desmitificação, mas que também serve, por via reversa, ao processo de remitificação. Ao fim, a imagem vislumbrada é a de uma mulher compreendida nos paradoxos típicos do ser humano, mas delineada por um traço mítico, como uma rendição ou reconhecimento àquilo que se combatia. Dessa maneira, há uma ambivalência de imagens que se complementam e se contrastam: espécie de “acordo íntimo/como a mão direita e a esquerda”, conforme pontuou Fernando Pessoa, em contexto diverso ao de agora.

Tudo isso, pode ser novamente compreendido pela metáfora do albatroz aplicada à Florbela por Agustina: as grandes asas atrapalham a ave em terra, mas lhe proporcionam, pela envergadura e potência, um voo ágil, capaz de cobrir grandes distâncias sem grandes esforços. Assim, a poetisa envolta em uma neurose, deambulava em relações amorosas e em contextos familiares conturbados, vivendo uma vida simples e longe da fama (que no futuro a tomou). No entanto, a sua ânsia artística lhe propiciou o condão mítico, tornando-a singular por isso - “Primitiva, Florbela tenta obter, por intermédio do elemento mágico da poesia, protecção contra o mundo exterior. Escreve versos como os primeiros homens desenhavam os caracteres rupestres” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 20) -, nos outros aspectos, igual a toda gente. A poesia é a chave que permite o acesso a outro mundo. É, justamente, a história do bardo, metáfora inicial que Agustina recorre para situar Florbela:

---

<sup>11</sup> Agustina, ao longo da biografia, vai deslindar a origem céltica do Alentejo - seus primeiros habitantes, vai metaforizar a relação de Florbela e Apeles com a da Dama do Lago e Lancelot, em dado momento vai comparar Florbela a Eva no viver e a Lilith na escrita e, dentre as versões que dá ao seu suicídio, ventila o bovarismo como motivação.

Esta é a história dum bardo. Se situarmos Bela nesse corpo neutro onde se dá a passagem do sonhador para a realidade, compreenderemos não só os seus versos como toda a obscuridade das formas-pensamentos que os inspiraram. (...) Um poeta canta a existência que ele encarna; mas a sua canção é, como o tempo do bardo, desencarnada. (...) Toda a vida de Bela decorre entre o perigo do afecto, da ligação com as pessoas e as coisas; e tenta furtar-se a elas pela fixação num objecto, que é a sua forma poética. (...) A arte de morrer é a operação do poeta. (BESSA-LUÍS, 1984, p. 08)

Assim sendo, ao repetir Régio - “a interpretação de Florbela mais penetrante que conheço é a de José Régio. ‘Que dados temos para assegurar que Florbela viveu o que escreveu?’” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 24) -, Agustina demarca a inscrição de dois polos: uma Florbela mulher (desmitificada) e uma Florbela poetisa-gênio (mitificada). A ponte que une esses dois *loci* é a morte, compreendida pela biógrafa como o *leitmotiv* da vida e da poesia de Florbela.

### **3.3 De Maria Lúcia para Florbela, com amor: crítica, biografismo e desmistificação**

Como as velhas naus portuguesas, a literatura de Florbela Espanca cruzou o Atlântico e encontrou no Brasil novas possibilidades de leitura e apreensão de um construto mítico originado em Portugal. Sem dúvidas, o nome de Maria Lúcia Dal Farra destaca-se como o da estudiosa de maior impacto da obra da poetisa alentejana e, quiçá, uma das peças fundamentais no crescente interesse que a obra dessa artista desperta em estudiosos brasileiros. Guardadas as proporções, e malgrado o anacronismo da comparação, Dal Farra assemelha-se, no que tange estritamente à divulgação da obra da poetisa, a Guido Battelli: os dois são, cada qual à sua maneira, os ícones desse processo no Brasil e em Portugal, respectivamente, mesmo que percorram caminhos e métodos evidentemente distintos. Há um contingente considerável de estudiosos brasileiros de Florbela e, nesses trabalhos, são referências certas as pesquisas realizadas por Maria Lúcia, haja vista os mais

de trinta anos dedicados à temática e à envergadura do material que conseguiu, ao longo desse tempo, levantar.

Maria Lúcia Dal Farra começou a escrever sobre Florbela na década de 1980, com um ensaio “Florbela: os sortilégios de um arquétipo” (1983), publicado na Revista de Estudos Portugueses e Africanos da Universidade de Campinas - UNICAMP. Nessa altura, a biografia de Agustina Bessa-Luís já tinha, em certa medida, redimensionado a maneira de perceber e estudar Florbela Espanca. Somado a isso, o aniversário de cinquenta anos da morte da poetisa demarcou a passagem da sua obra para domínio público, vindo ao conhecimento do público o *Diário do Último Ano* e o volume de contos intitulado *O Dominó Preto*, ambos publicados em 1981, além da edição das cartas<sup>12</sup> da escritora publicadas na coleção *Obras Completas*, organizada por Rui Guedes e editada pela Dom Quixote, a partir de 1983.

Portanto, Maria Lúcia começa a se debruçar sobre a vida e a obra da poetisa em um momento ainda inicial do, assim delimitado, segundo tempo da mitificação, quando as imagens estereotipadas sobre a poetisa ainda eram frequentes, apesar do conhecimento de um novo material literário, e quando as muitas mistificações que lhe foram imputadas povoavam o imaginário de críticos e leitores. Hoje, se a imagem de Florbela está aliada a uma dimensão humana e artística - dentro da compreensão de uma escritora que viveu um contexto muito particular, transformando-o em signos literários, por uma alta voltagem criativa, e fazendo erigir, por força da literatura, um mundo paralelo confundido com o seu próprio mundo --, muito se deve ao trabalho de Dal Farra, na medida em que ela voltou parte de sua vida intelectual à tarefa de deslindar os sentidos da obra da poetisa alentejana e, via de consequência, criar uma tradição que passa a conduzir uma maneira peculiar de estudar e representar Florbela Espanca.

---

<sup>12</sup> “A correspondência de Florbela Espanca e o seu segundo marido, António Guimarães permaneceram inéditas até 2008, com exceção de uma carta datada de 4 de março de 1920, publicada por Maria Alexandrina. O conjunto de 44 peças estava depositado na Biblioteca Municipal Florbela Espanca, em Matosinhos. Sob a chancela da Câmara Municipal de Matosinhos, o conjunto de cartas foi publicado pela Quasi Edições, com fixação do texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra e prefácio de Inês Pedrosa, sob o título *Florbela Espanca. Perdidamente. Correspondência Amorosa (1920-1925)*” (DAL FARRA, 2012b, p. 13). O volume foi publicado no Brasil com o título *Sempre Tua: correspondência amorosa (1920-1925)*, em 2012, pela Iluminuras.



No seu trabalho crítico, Maria Lúcia sempre parte, em maior ou menor grau, de um referente literário concreto: a obra poética, os contos, o diário, as cartas ou até mesmo a recepção literária da obra da poetisa à época, que servem como suporte no processo de compreensão e combate das mistificações imputadas à Florbela. Para a professora, Florbela é um “caso feminino e poético” e isso pode ser entendido como a síntese norteadora do seu interesse, pois a dimensão de uma mulher que escreve versos lhe é apreendida com a feminilidade que isso acarreta, com a liberdade, também feminina, de entender as pulsações que decorrem disso: notadamente, o erotismo, tratado, na maioria das vezes, como interdição ou como tabu.

Florbela, em vida, foi acusada de mulher insurrecta, de imoral, de não respeitar normas civis e religiosas e, por isso, mesmo depois de morta, sofreu um sem número de detratações que se multiplicaram em tantas mistificações. A questão de fundo de tudo isso reside em um preconceito contra a mulher, sobretudo contra a sexualidade feminina: os dois divórcios, os três casamentos, os versos eróticos, o ingresso na Faculdade de Direito, a proximidade ao irmão e ao pai... todas essas questões relacionam-se à fatura de uma imagem *de interdito* relegada à mulher e, associadas à moral conservadora do início do século XX, em um país de traço tradicionalista, somaram-se e podem explicar a maioria das ilações imputadas à interpretação da biografia dessa poetisa, como a de incesto e a de mulher vulgar, em meio a um cenário em que “a produção lírica de Florbela se apresentava como um vasto e fértil campo onde era possível colher, abertamente e à vontade, tanto exemplos de declaração de cio dessa mulher que, como se viu, sabota a sagrada Constituição portuguesa” (DAL FARRA, 2012a, p. 23).

Dal Farra concebe uma crítica literária propícia a reabilitar Florbela das mistificações que a ela foram se associando. Ela certifica, através de vários expedientes (análise literária e histórica, cotejo de documentos, depoimentos de pessoas), que os discursos impregnados de preconceito e de retaliação não se sustentam em um plano fático, pois são, sobretudo, ideológicos. O germe dessa atitude já aparece, mesmo timidamente, no aludido estudo de 1983: ao discutir o conto “À margem dum soneto”, a questão da experiência feminina com o amor é ventilada, vazada pela citação do *Diário do Último Ano* -

conjugação de oxímoros do ser feminino: “honestas sem preconceitos, amorosas sem luxúria, castas sem formalidades, rectas sem princípios” (ESPANCA, [1930] 1987, p.125), que a crítica aproveita para compreender a poética paradoxal feminina em Florbela Espanca, na medida em que associa, metaforicamente, o enredo do conto aos dois últimos casamentos da poetisa.

Porém, é no estudo “A condição feminina na obra de Florbela Espanca” (DAL FARRA, 1985) que o trabalho da desmistificação começa a ficar acentuado. Em tom de denúncia, a professora alerta para a tentativa de domesticação de Florbela, para enquadrá-la ao padrão dos “bons costumes”, justamente no tocante à neutralização de um tom erótico que se desprende de sua obra e que não se coaduna com a visão de uma poetisa em processo de deslocamento para o panteão clássico dos autores portugueses, pois

(...) tentam substituir o erotismo dos seus sonetos pelo puro misticismo: pretendem, assim, apagar os traços femininos incômodos. Fornecem uma torrente de argumentos falaciosos para dar ares de morte natural ao seu suicídio: ao submeter Florbela a um regime de purificação, libertam-se, portanto, de uma culpa atávica da qual nem mesmo têm consciência. Invocam o papel fatídico do histerismo e da anomalia na constituição psíquica de Florbela com o intuito de justificar a sensibilidade feminina de sua poesia: pensam explicar, deste modo, tanto a insatisfação de Florbela e a sua inadaptação social quanto aquilo que julgam nela indecoroso – a ousadia intimista, a declaração de cio, a sua própria identidade de mulher (DAL FARRA, 1985, p. 02)

Nos estudos que se seguem,<sup>13</sup> a linha desmistificante continua e se espalha para outras facetas além da questão de fundo erótico. Maria Lúcia vai deixar às claras o porquê de a sociedade eborense não querer o busto de Florbela e a dificuldade do Salazarismo em aceitar a homenagem, explicitando o processo de invasão de privacidade e vilipêndio da dignidade da poetisa depois de morta. Assim, ela não poupa Battelli e Rui Guedes de terem auferido

---

<sup>13</sup> Estou apoiando-me nos ensaios *O affaire Florbela Espanca* (1996), *Florbela: as primeiras apropriações da obra e da biografia* (2007a) e *Florbela, a inconstitucional* (2012a), *A sempre infável Florbela* (2012b), bem como na Apresentação do livro *Trocando Olhares* (1994). Nesses estudos, há uma linha argumentativa crítica, com certa dimensão biográfica e, conseqüentemente, um perfil de Florbela Espanca à maneira de Maria Lúcia Dal Farra. Há outros estudos da autora sobre a poetisa portuguesa de importância e de consistência, no que se refere ao estudo literário das obras, que, nesse momento não vem ao caso. Deixo de fazer citações na maioria dos exemplos por já tê-las citadas em momentos anteriores deste estudo.

lucro com as obras em detrimento de uma ética intelectual e literária, detalhando o maniqueísmo inicial da recepção crítica da obra da poetisa para dismantelar o argumento que, forçosamente, queria associar Florbela à política nacional do momento. Também não fetichiza o suicídio, pois, para ela, a relação que Florbela mantém com a morte “não inclui nem culpa nem perdão. É a mais telúrica possível, como a reencontramos na sua obra, despreendida e ausente da sombra de qualquer consciência cristã” (DAL FARRA, 1996, p. XIX). Assim, também não tenta criar uma atmosfera de dúvida sobre este fato no afã de sintonizar a morte da poetisa com um ideário cristão, como sugeriu Battelli e como claramente aparece em António Freire (1977).<sup>14</sup> Nessa esteira, também desmente a questão do incesto e do uso de entorpecentes:

Acerca dos estupefacientes, asseguro que Florbela apenas fumava, e que, depois do suicídio do irmão, em 1927, passou a usar “Veronal” para dormir - tranquilizante receitado pelo próprio marido que, aliás, era médico - porque entrara em profunda depressão. Aliás, é da *overdose* desse barbitúrico que ela se servirá para matar-se (DAL FARRA, 2012a, p. 19).

Atente-se também ao fato do recurso, em certas passagens específicas, do uso da primeira pessoa, delineando e evidenciando uma intimidade capaz de criar uma Florbela à sua maneira, como se fosse, portanto, um diálogo de mulher para mulher, ou melhor, de poetisa para poetisa. Uma vez que o próprio empenho em desfazer uma mistificação (a do incesto, por exemplo) e apresentar ao leitor um panorama profundo dessas acusações vai se consolidando, também ocorre, implicitamente, a defesa da imagem *personal* que Maria Lúcia tem de Florbela:

(...) *As máscaras do destino*, havia sido publicado (em 1931), e como, nele, nada de censurável a moral salazarista havia farejado, salvo o *excessivo* amor dedicado ao irmão, fato que desencadearia a baixa suspeita de *relações incestuosas*, carentes, todavia de quaisquer comprovações plausíveis no âmbito

---

<sup>14</sup> António Freire escreveu, em 1977, *O Destino em Florbela Espanca*. Na sua argumentação, põe em xeque a tese de suicídio, em virtude da toxicidade do *Veronal* e do estado físico debilitado de Florbela, induzindo, portanto, uma noção de tragédia, mais adensadamente do que a de uma morte premeditada (FREIRE, 1977, p. 49).

daquele volume – é sobre a sua obra poética que o ataque dos seus detratores continua sendo desferido. (...) e a qual me empenharei em desdobrar para que o leitor possa avaliar a profundidade das acusações (DAL FARRA, 2012a, p. 23 – grifos da autora).

Com efeito, Dal Farra dá um tratamento diverso ao epíteto de Battelli de “infeliz poetisa” à Florbela. Até hoje ainda é possível encontrar o eco da categorização do professor italiano, no sentido de enumerar uma série de argumentos para o estágio depressivo de Florbela, seja por exemplo, de cunho psicológico, como se observa na biografia de Agustina Bessa-Luís ou de cariz moralizante, como anotou Herculano de Carvalho ao comentar *Charneca em Flor*.<sup>15</sup> A questão seria menos complexa, sem a necessidade de teorização, pois transformar uma patologia (a depressão) em um estado neurótico carrega um simbolismo amargo e revelador de um preconceito subjacente. Assim, a imagem que resta é a de alguém que “vive só e retirada, não porque seja incompreendida, mas porque é alguém ‘que não compreende nada’, deixando-se rodear tão-só pelos seus livros, flores e cão, uma vez que por vontade própria se acha enclausurada na ‘cela de Sórora Saudade’” (DAL FARRA, 1996, p. XIX) e, mesmo ante as adversidades mais cruéis, como a morte do irmão, não se tornou uma condenada em vida, como muitos a pintaram, pois “a mãe morreu de ‘nevrose’ o irmão desapareceu num voo de treino mergulhando no Tejo, e esse ‘horror arrasou-me, esfacelou-me’. Mas nem por isso tornou-se uma Jeremias; ela se diz ser, antes de mais nada, uma revoltada Job” (DAL FARRA, 1996, p. XIX).

Tudo isso reflete uma linha muito clara de percepção em torno de Florbela por uma lente em que se conjugam a noção poética e humana - instâncias, para Maria Lúcia Dal Farra, geminadas em um processo de simbiose, não sendo possível perceber a atuação isolada dessas duas facetas: os afetos intrínsecos ao ser humano levam Florbela a escrever e escrevendo

---

<sup>15</sup> Refiro-me ao artigo publicado no *Correio de Coimbra*, em 07 de fevereiro de 1931, intitulado de *Charneca em Flor*: “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 ...” (CARVALHO, 1931, p. 02).

Florbela penetra nos recônditos do ser, com a possibilidade de criar espaços que a vida real não lhe permitiu.

Há um considerável número de estudiosos de Florbela no Brasil e um montante não menos considerável de textos ficcionais, que seguem a esteira do segundo momento de mitificação e transformam Florbela em uma personagem literária. No entanto, não existe, até onde se sabe, uma biografia (no sentido mais formal do gênero biográfico) brasileira sobre Florbela. Sem dúvida, a biografia mais famosa sobre a poetisa é a de Agustina Bessa-Luís, autora pouco publicada no Brasil,<sup>16</sup> sendo mais conhecida no meio acadêmico. Diante disso, a imagem mais nítida que temos de Florbela é vazada pelos traços impressos por Maria Lúcia Dal Farra, reforçados pela originalidade do seu trabalho e pelo apuro da sua pesquisa em fontes de primeiro grau.

Nessa seara, é preciso ter às claras que o trabalho de Dal Farra traz o sinal dos tempos hodiernos, pois “os registros da memória dos indivíduos modernos são, de forma geral e por definição, subjetivos, fragmentários e ordinários como suas vidas” (GOMES, 2004, p. 13) e o trabalho de crítica literária aliado ao estudo biográfico acaba por criar a noção de um indivíduo e de sua trajetória vivencial, como justamente apontou Angela de Castro Gomes ao situar essa dimensão na *Escrita de Si*, mas por uma plena analogia, aplicado ao contexto deste estudo: “É como se a escrita de si fosse um trabalho de ordenar, rearranjar, e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando através dele, um autor e uma narrativa” (GOMES, 2004, p. 16). Em derradeira análise, do trabalho de Maria Lúcia se extrai a noção de que há, ali, a construção de uma autora cujo trabalho estético está atrelado à sua narrativa pessoal.

A equação da crítica de Dal Farra sobre Florbela soma um trabalho de análise literária a uma operação de guerra, que quer desmistificar a poetisa, resultando em uma espécie de biografismo peculiar, sob a forma de um efeito:

---

<sup>16</sup> Os livros de Agustina Bessa-Luís foram pouco publicados no Brasil: a editora Nova Fronteira publicou, nos anos de 1990, a biografia *Sebastião José* e *A Sibila*, este último também editado pela Editora Pontes, em 2000. Em 2007 e 2009, a Editora Peirópolis lançou *Dentes de Rato* e *Vento, areia e amoras*, respectivamente. Em 2007, a Editora da UFMG publicou *Um concerto em tom de conversa*, de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira. A biografia *Florbela Espanca, a vida e a obra* nunca foi editada no Brasil.

formalmente, os textos não são biográficos, mas ao fim resta a sensação de ter-se lido informações preciosas que remontam essa narrativa biográfica, em virtude dos dados, contextos, impressões e conclusões, tudo isso, metodologicamente, pertinente às interpretações e/ou reinterpretações perseguidas por um percurso crítico rigoroso e hermeneuticamente comprometido com uma desmistificação e correção de equívocos

É consenso que Florbela Espanca escrevia numa zona muito próxima do viver, onde as experiências da vida e da literatura participavam de um mesmo influxo criativo. De posse disso, Maria Lúcia também escreve sobre Florbela contemplando a experiência fática e literária, trazendo à baila interpretações de cunho lítero-biográfico, acarretando, dessa maneira, em suas análises, um forte efeito biográfico, fato que remete à noção de “espaço biográfico”, de Leonor Arfuch - “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa” (ARFUCH, 2010, p. 58), ou seja, “(...) um terreno em que as formas discursivo-genéricas clássicas começam a se entrecruzar e hibridizar” (LACLAU, 2010, p. 11).

No que toca a isso, são contemplados os dados mais circunstanciais da vida da poetisa, como as questões que circulam o seu nascimento e a morte, os aspectos familiares bem particulares, os casamentos, os divórcios, o contexto de escrita, publicação e recepção dos livros, as pessoas que estiveram à roda da escritora (pai, irmão, maridos, as madrastas, poucos amigos próximos e Guido Battelli), mas também são discutidas e combatidas, como já se ventilou, as mistificações (que também guardam aspectos biográficos e são caras ao processo de mitificação). Assim, também se resgata (e se desaprova) a atitude de João Espanca em só perfilhar a filha tempos depois de morta e a verdadeira bizarria da exumação do corpo de Florbela, quando algumas pessoas, com a aprovação de Mário Lage, recolhem partes dos restos mortais para guardarem para si, como se fossem “reliquias”.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Segundo o Auto de notícia de exumação dos restos mortais de Florbela Espanca, transcrito na *Fotobiografia* (1985) de Florbela Espanca, organizada por Rui Guedes, o corpo da poetisa foi exumado em 16 de maio de 1964, no cemitério de Sendim, Matosinhos. Nessa ocasião, o último marido de Florbela, Mário Lage, permitiu a Maria Alexandrina, a José Emídio Rosa Amaro e à direção do Grupo de Amigos de Vila Viçosa que, dos despojos da escritora, fossem retirados pequenas partes para serem conservadas como sagradas, como reliquias. Em 1985, Rui Guedes publica, na referida fotobiografia, a foto de um chumaço do cabelo e a metade

Para além do manejo desses dados, que dizem respeito a uma experiência mais objetiva de vida, pois são da ordem de uma grafia do viver, Maria Lúcia Dal Farra, por meio de um recurso de foros ficcionais, envia as impressões subjetivas da própria poetisa:

Materialmente, a epistolografia atesta a utilização, da parte de Florbela, de todos os espaços disponíveis do papel de carta, por mais ínfimos que sejam. Ela tem extrema necessidade de conversar com o amante, sobretudo no início do namoro, quando os encontros são fortuitos e o tempo exíguo. Mas depois, em Évora, em casa do pai, quando já vivem juntos no Castelo da Foz, a folha que lhe endereça fica por inteira coberta por sua letra que se derrama por cada minúsculo canto do papel, a ponto de torná-lo quase um palimpsesto. E isso não é apenas porque Florbela anda sem fundos e provavelmente não pode se dar ao luxo de comprar uma reserva de papéis de carta, mas porque encontra-se muito solitária, e tem ganas de se comunicar com seu amante ou, quem sabe, de escrever para se ler, para dar voz àquilo que a constrange e a maltrata, ou que exalta e a entusiasma (DAL FARRA, 2012b, p. 25-26).

Não se trata, evidentemente, de dizer com precisão o que aconteceu, mas a impressão do que aconteceu. Tal atitude se coaduna com uma vertente da história que está mais interessada em registrar uma impressão subjetiva, na perspectiva do sujeito e não na do fato, pois

o que passa a importar para o historiador é exatamente a ótica assumida pelo registro e como o seu autor a expressa. Isto é, o documento não trata de “dizer o que houve”, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento (GOMES, 2004, p. 15).

Além disso, Maria Lúcia inscreve uma relação muito íntima com seu objeto de estudo, graças ao alinhamento entre a possível explicação de coisas de ordem objetiva com elementos de ordem subjetiva, como a dificuldade de obtenção de papéis de carta, junto com uma necessidade catártica de expor os

---

esquerda do maxilar inferior de Florbela, que aparecem estampados à página 254, causando espécie à Maria Lúcia Dal Farra: “Numa febre de apropriações indevidas e muitas vezes vis por que passou tanto a obra quanto a própria pessoa da Poetisa, sequer seus restos mortais descansam hoje em paz. Sequestrados de sua inteireza, distribuídos como *lembrancinhas* ao deus-dará” (DAL FARRA, 2012b, p. 29 - grifos da autora).

sentimentos, conforme se pode intuir do excerto há pouco manejado. Em outros momentos, cola em seu texto trechos das palavras de Florbela, como se ela (e não a crítica) interpretasse a situação:

A imagem que Florbela lhe oferecia era, em contrapartida, bem outra! A da mulher escritora, rebelde e irreverente, avessa à publicidade, à glória, aos críticos e jornalistas, sem editor e sem dinheiro para dar a lume seus livros; orgulhosíssima, a ponto de jamais mendigar favores, o que “tem sido a minha suprema defesa”, “o meu amparo e minha força”. Florbela não se diz a ele católica, nem protestante, nem budista, nem maometana ou teosofista; enfim, afirma apenas não ser “nada”: “o meu racionalismo à Hegel, apoiado numa espécie de filosofia à Nietzsche, chegou-me por muito tempo. Hoje... a minha sede de infinito é maior que eu, do que o mundo, do que tudo, e o meu espiritualismo ultrapassa o céu” (DAL FARRA, 1996, p. XVIII-XIX).

Com efeito, também apresenta, seguindo a linha de um efeito biografante dos seus estudos acerca da poetisa, interpretações até então inaugurais para o contexto biográfico de Florbela. A partir do estudo das cartas de Florbela Espanca para António Guimarães, compreendidas entre 1920 a 1925, Maria Lúcia revela uma Florbela ainda mais plural do que se concebia, com imagens totalmente inesperadas. A própria Agustina reconhece que “a história do segundo casamento de Florbela jaz na obscuridade e é talvez aquela que a revela melhor” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 73). Dessa feita, Dal Farra coleciona oito facetas de Florbela “e todas elas se enfeixam nessa única mulher, saudosa do corpo do amante e que, sem constrangimentos, lhe confessa o desejo, ao mesmo tempo voluptuosa e marota” (DAL FARRA, 2012b, p. 15). Florbela aparece, então, como: uma Penélope que borda uma interminável toalha enquanto espera o marido que se aventura em perigosas paragens; uma estrategista e diplomata para poder se movimentar no âmago complicado de sua família; grávida e em desespero pela ausência do marido; mulher com um senso de humor extraordinário; mas, também, destemida e desafiadora, que vai à zona da Baixa lisboeta; à flor da pele e à deriva da vida; uma mulher da capoeira, criando galinhas e coelhos e, por fim, uma incrível Florbela que hospeda em sua casa o futuro Presidente do Ministério (DAL FARRA, 2012b, p. 14-15).



Depreende-se da coleção de facetas o trabalho de análise a partir de documentos e de elementos textuais (nesse momento, as cartas) e, em paralelo, a capacidade de ir traçando considerações que, na verdade, restam como dados biográficos, sob o desenho de um efeito biográfico. Aludindo novamente ao pensamento de Philippe Lejeune (2008), não teríamos, nesses textos de Maria Lúcia Dal Farra, a noção de um pacto biográfico, pois a ensaísta não intenta, a princípio, biografar Florbela. O leitor, em seu horizonte de expectativa, espera uma dimensão crítica e encontra-a. Mas, além disso, vai se deparar com a imagem de Florbela despida das mistificações a ela imputadas, dentro de um contexto devidamente explicado e o trajeto biográfico da poetisa, sublinhando pela concepção de Maria Lúcia Dal Farra, que, dentre outras coisas, deixa entrever a defesa da dignidade feminina de Florbela. Esta visada é resultado de um caso de amor, sobretudo.

### **3.4 *De Florbela para Pessoa. Com amor: monólogo elegíaco para um possível amor, nos trilhos da ficcionalização***

Dos estudos de Maria Lúcia Dal Farra sobre Florbela, unidos pela equação crítica literária mais biografismo (na forma de um efeito) pode-se extrair uma Florbela singularizada pelos contornos impressos através do trabalho constante da professora brasileira, revelando um estreito diálogo entre duas poetisas, formalizando uma relação que lembra o trabalho do exegeta com a Lei, na medida em que a primeira interpreta e analisa, aponta também caminhos acerca daquilo que Florbela escreveu e vivenciou, em uma operação que visa fomentar o debate crítico acerca da obra da poetisa alentejana, inscrevendo um *modus* de representação daquilo o que, supostamente, foi Florbela Espanca. É, em última análise, um trabalho de argumentação e convencimento, fincado em referências documentais, literárias e históricas robustas, revestido de um estilo próprio de fazer crítica literária, ao unir, nos mesmos estudos, instâncias da arte e instâncias do viver,

para se chegar a um denominador textual em que essas duas esferas são fundidas e analisadas, possibilitando, via de consequência, o efeito biográfico.

De toda sorte, essa proximidade entre a estudiosa e o objeto de estudo propiciou, no rastro da transformação de Florbela em personagem literária – fruto do segundo momento de mitificação –, uma ficcionalização que excede o efeito biográfico advindo do texto de Maria Lúcia. Conforme já pautado, em toda biografia, em maior ou menor grau, há uma dimensão ficcional, em razão da impossibilidade de se reter, por meio da escrita, a totalidade de uma vida. Não se trata ainda de uma invenção deliberada, mas de um “preenchimento de lacunas”, de um direcionamento argumentativo por meio da ficção, nos lugares onde não se é possível resgatar ou entender algumas passagens vivenciais somente por meios de fontes históricas e/ou documentais. No entanto, é plenamente possível, a partir de uma referência histórica, que a ficção dê a tônica ao texto e dite os rumos da criação literária. Nesses casos, a faceta biográfica assume papel subsidiário, mas continua presente, porquanto lastreia a possibilidade de (re)criação de algo ou alguém por força do engenho literário, como acontece justamente com a novela de Teresa Veiga, “A minha vida com Bela” (1990)<sup>18</sup>. Nesse âmbito, as possibilidades são múltiplas e não há fronteiras, nem barreiras para a potência inventiva da ficção.

Portanto, partindo de dados biográficos específicos, Maria Lúcia, a partir de certas coincidências contextuais e pessoais entre Florbela Espanca e Fernando Pessoa, no afã de sintetizá-las por meio de uma chave inventiva, cria um conjunto poético<sup>19</sup> em que, por meio da ficcionalização, Florbela dialoga

---

<sup>18</sup> Esta novela integra um volume intitulado *O último amante*. Em breve síntese, “A minha vida com Bela” traz uma narradora-personagem que, após perder o pai e o irmão, dedica-se a conhecer e a conviver com Florbela. Em virtude dessa amizade, as duas vão passar uma temporada em uma quinta, situada em Monchique. Nesse ínterim, as duas conhecem um advogado, o Doutor Anselmo e Florbela acaba por se relacionar com ele, para tristeza da narradora-personagem. Após voltarem da quinta, Florbela regressa a Matosinhos e, pouco tempos depois, se suicida. À luz da biografia oficial, a relação de Florbela com o Algarve é fugaz e não se conhece essa temporada em uma quinta em companhia de uma amiga incógnita. É, portanto, um enredo que se debruça sobre uma dimensão eminentemente ficcional entrecruzada com uma personagem que corresponde à Florbela Espanca, dentro de um jogo que mistura elementos criativos com dados apreensíveis historicamente, como o último casamento da poetisa com Mário Lage e o seu suicídio.

<sup>19</sup> Inicialmente, quando os poemas foram publicados na Revista *Pessoa Plural* (2015), o conjunto poético contava com cinco poemas, numerados em algarismos arábicos de 1 a 5. Quando da publicação do *Terceto para o fim dos tempos*, a divisão dos poemas se deu em números romanos de I a VIII. Além disso, os poemas 1, 2 e 4 dividiram-se e, em 2017, foram

com Fernando Pessoa. Daí, resulta um conjunto de poemas de alta densidade ficcional, mas com um alicerce factual recuperável historicamente. É sabido que os dois poetas viveram na mesma época em Lisboa: Florbela morou na cidade mais ou menos seis anos, possivelmente entre outubro de 1917 até meados de novembro de 1923, tendo se afastado da capital para tratamento de saúde em instâncias termais ou lugares do gênero (JUNQUEIRA, 2015, p. 08); Fernando Pessoa nasceu e morreu em Lisboa (1888- 1935), tendo passado, na infância, um período de nove anos na África do Sul (1896-1905), regressando em definitivo a Portugal em 1905. Possivelmente, ambos frequentaram os mesmos lugares: O Chiado, a Brasileira, o Martinho da Arcada, a Bertrand e a Livraria Inglesa (Cf. DAL FARRA, 2015, p. 117). Não se sabe se os dois se cruzaram nesses lugares, nem que nessa altura sabiam da existência um do outro.<sup>20</sup> No entanto, Maria Lúcia Dal Farra levanta a suspeita de que Florbela ouvira falar em Pessoa, dada sua atividade na revista *Orpheu*, que causou repercussão no meio literário, em torno do qual Florbela sempre se mostrou atenta, como se apreende de sua epistolografia. Todavia, o poeta também acaba se envolvendo nos episódios que lhe renderam diversas notícias, como o caso envolvendo Aleister Crowley,<sup>21</sup> do qual participou como coadjuvante, rendendo-lhe participações em entrevistas de jornais, alvoroçados com um suposto assassinato ou suicídio do mago. Por outro lado,

---

publicados como I e II, III e IV e VI e VII, respectivamente. Do cotejo entre as duas edições, é possível perceber leves alterações de palavras, disposição de versos e alteração e supressão de frases, como, por exemplo a troca da palavra “peito” por “cérebro” no segundo verso do poema 4, que se transformou no poema VI. De todo modo, tomei os poemas publicados em 2017 como parâmetro, justamente por ser possível perceber um caráter de revisão empreendido pela autora.

<sup>20</sup> Segundo Maria Lúcia Dal Farra, “(...) nem Florbela o menciona [Fernando Pessoa] nos seus escritos, nem Pessoa a menciona nos seus, muito embora a poetisa esteja inserida na edição póstuma (de 1944) da Antologia de Poemas Portugueses Modernos, organizada por ele e António Botto; muito embora haja no espólio de Pessoa um poema encontrado em 1985 (por Teresa Sobral Cunha) dedicado à poetisa, e posterior a 1930, uma vez que consagrado “à memória de Florbela Espanca”. Nessa peça datilografada, sem indicação de autor, a poetisa é invocada como “alma sonhadora | irmã gêmea da minha” (DAL FARRA, 2015, p. 117).

<sup>21</sup> “Aleister Crowley tinha 55 anos quando, em setembro de 1930, chega a Lisboa desembarcado do “Alcântara” e acompanhado da jovem alemã de 19 anos, a Miss Jaeger, conhecida também como a “monster escarlata”. Dias depois, com a ajuda de Pessoa, o enigma é encenado nessa falésia marítima rochosa de difícil acesso (a Boca do Inferno ou a Garganta do Diabo) na estrada de Cascais. Crowley planta ali pistas que apontam tanto para o seu suicídio quanto para o seu assassinato, fatos amplificados pelos jornais em alvoroço” (DAL FARRA, 2015, p. 120).

a questão da colocação do busto de Florbela no Jardim Público de Évora, depois da morte da escritora, tomou proporções nacionais e, supostamente, deve ter chegado ao conhecimento de Fernando Pessoa. O certo é que, mesmo sendo contemporânea de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro,

Florbela não participou do movimento modernista e nem sequer chegou perto das inovações poéticas a que Fernando Pessoa e seus camaradas se arrojavam, também é verdade que ela os acompanhou, a par e passo, no gosto das grandes mascaradas e na adoção de uma postura esteticista que tende a louvar tudo o que seja ostensivamente *factício* (JUNQUEIRA, 2015, p. 08).

Mas, “Florbela conhecia Fernanda de Castro, esposa de António Ferro, o ‘editor irresponsável’ de *Orpheu 1*, desde quando a Fernanda fora namorada de Américo Durão” (DAL FARRA, 2015, p. 118), indiciando, de forma muito concreta, que Florbela estava a par do movimento modernista português<sup>22</sup> e, muito provavelmente, tinha conhecimento de um dos seus maiores nomes, Fernando Pessoa. Todas essas elucubrações integram o campo das possibilidades, sem um dado objetivo que ateste, de pronto, a veracidade das mesmas, favorecendo uma postura especulativa que dá potência à ficcionalização, embora tudo o que foi ventilado tenha plenas condições de flertar com a realidade: a ficção, em se tratando da possibilidade de recriar a trajetória de Florbela, também se alimenta dessa oscilação entre aquilo que poderia ter sido, mas que não se sabe ao certo se foi, determinando um terreno movediço o qual, paradoxalmente, alicerça a relação entre realidade e criação literária.

Mas, para além dessas possíveis aproximações que, supostamente, permitiram que ambos poetas tivessem notícias das suas existências, um dado de ordem biográfica e afetiva, ao ver de Dal Farra, une os dois escritores,

---

<sup>22</sup> Didaticamente falando, Florbela não fez parte de nenhuma escola literária ou integrou qualquer movimento. Na sua obra, encontramos ecos de muitos momentos literários, como o Barroco, o Romantismo e o Simbolismo, bem com um patente diálogo com a tradição medieval e renascentista. De fato, Florbela não se vinculou ao modernismo português, mas seria incorreto afirmar que o universo modernista lhe foi alheio, pois o elogio ao *factício* apontado por Renata Junqueira (2003, 2015) foi tão prenhe em Florbela quanto em Fernando Pessoa e Mario de Sá-Carneiro, conforme demonstra Nuno Júdice em “Modernidade de Florbela Espanca” (2012) e Aline Alves de Carvalho, em “Uma brisa heteronímica nos contos de Florbela Espanca” (2014).

aspecto este que não deixa dúvida de sua veracidade, pois as cartas de ambos permitem acessar um expediente que, para além de se conheceram ou não, em detrimento do momento político e literário de Portugal, utilizavam: Florbela e Pessoa acionaram, junto dos seus parceiros afetivos (a saber, António e Ophelia, respectivamente) a mesma alternativa, mesmo que por motivos distintos, de encontro amoroso: o bonde elétrico de Lisboa.

Florbela ainda estava oficialmente casada com Alberto Moutinho, mas já não vivia com ele desde 1918. Conhece António Guimarães, Alferes da Guarda Nacional Republicana, por quem se apaixona, mas devido ao imbróglio do divórcio com o primeiro marido, o casal, em virtude dos muitos preconceitos e tabus que se avolumavam à época, não poderiam namorar publicamente, sequer se encontrarem - “como a relação ainda é muito sigilosa, eles não podem se falar diante de conhecidos e muito menos saírem sozinhos. (...) Acontece que, sem outro recurso, o casal tem que se manter freguês do elétrico” (DAL FARRA, 2012b, p.17-18). A estratégia é a seguinte: Florbela avisa, por meio de um bilhete, que vai pegar o elétrico para uma região (sempre a mais distante) de Lisboa ou Guimarães, em uma estação à frente toma o mesmo elétrico e os dois, se encontram “casualmente” (Cf. DAL FARRA, 2012b, p. 17-18), e ficariam juntos no elétrico até que a vontade e os assuntos estivessem esgotados, como se depreende do bilhete enviado por Florbela a António, em 7 de março de 1920:

António

Envio a carta que para ti tinha escrito ontem à noite. Perdoa se sou má mas é sem querer... lembrava-me para te falar, irmos ao Lumiar ou a Benfica e voltar outra vez. No elétrico falaríamos; e uma vez não teremos talvez a pouca sorte de encontrar alguém conhecido. Visto que tanto me queres dizer experimentemos mas por uma vez semelhante processo que não é nada bom. À falta de melhor e por uma vez... Estarei então às 3 horas e meia na paragem da Rua Ferreira Lapa, da minha rua, na Rua Conde de Redondo. Compreendes? É onde vou sempre tomar carro. Depois iremos ao Lumiar. Queres? Doutra maneira não há forma visto que tu e meu irmão andam desencontrados lamentavelmente.

Até logo.

Saudades da

Bela (ESPANCA [1920], 2012b, p. 70).

Já o casal Fernando e Ophelia também passou por uma fase de clandestinidade e, segundo Maria Lúcia Dal Farra (2015, p. 124), as razões são outras: Pessoa evitava se comprometer e ser apresentado à família da namorada, por isso se aventuraram também ao “acaso” dos encontros no elétrico lisboeta e, assim, acabam por eleger “os mesmos trajetos palmeados por Florbela e Guimarães e (para culminar!) os percorrem durante os mesmos meses em que também o casal florbeliano os perfaz” (DAL FARRA, 2015, p. 124).

Em carta de 14 de setembro de 1929, já em um segundo momento do namoro,<sup>23</sup> Fernando Pessoa relembra a “casualidade” desses encontros:

Pequenina: (...) Não sei escrever cartas grandes. Escrevo tanto por obrigação e por maldição, que chego a ter horror a escrever para qualquer fim útil ou agradável. (...) Se um dia qualquer, por um daqueles lapsos em que é sempre agradável cair de propósito, nos encontrássemos por engano o carro do Lumiar ou do Poço do Bispo (35 minutos), haveria mais tempo para estarmos encontrando-nos ao acaso (PESSOA, [1920], 2011, p. 77).

Com efeito, essas surpreendentes coincidências entre os dois poetas e seus respectivos pares amorosos ensejaram uma possibilidade de ficcionalização, alargando um dado biográfico em comum e concreto. Entre essas idas e vindas, nos elétricos de Lisboa, quem garante que Florbela não cruzou com Fernando? Seria ele o *Prince Charmant* que ela tanto ansiou? O que ele lhe diria, conforme indaga Florbela no seu diário, de “novo” e de

---

<sup>23</sup> Fernando Pessoa trava uma relação amorosa com Ophelia Queiroz em março de 1920, estendida até 29 de novembro do referido ano, quando se despede na famosa carta – “Quanto a mim... o amor passou. Mas conservo-lhe uma afeição inalterável, e não esquecerei nunca – nunca, creia – nem a sua figurinha engraçada e os seus modos de pequenina (...) Peço que não faça como a gente vulgar, que é sempre reles; que não me volte a cara quando passe por si, nem tenha de mim uma recordação em que entre o rancor. Fiquemos, um perante o outro, como dois conhecidos desde a infância, que se amaram um pouco quando meninos, e, embora na vida adulta sigam outras afeições, conservam sempre, num escaninho da alma, a memória profunda do seu amor antigo e inútil” (PESSOA, [1920], 2011, p. 72-73). Depois de nove anos, em 1929, o casal volta a ter relações afetivas – “Gostei muito da sua carta, mas gostei ainda mais do que veio antes da carta, que foi a sua própria pessoa” (PESSOA, [1920], 2011, p. 77).

“sentido”? Portanto, os poemas que compõem o conjunto poético de *De Florbela para Pessoa. Com amor* são constituídos na

perspectiva da Florbela depois de morta, e, portanto, de uma Florbela já conhecedora destas derradeiras especulações e suspeitas, de uma Florbela-leitora-assídua da obra de Pessoa, os poemas compõem uma espécie de missiva, de fragmentos de cartas escritas por ela para (desde a eternidade) para conversar com ele (DAL FARRA, 2015, p. 125).

Maria Lúcia, nos mais de 30 anos de trabalho com a poetisa portuguesa, desenvolveu uma marca própria de retratar e estudar Florbela, tornando-se uma referência nessa seara, conforme já foi debatido anteriormente. O efeito biográfico advindo dos seus textos sobre a artista criou uma tradição nas representações e nas pesquisas florbelianas, sobretudo no Brasil. O conjunto poético ora debatido verticaliza o recurso à ficção e, com extrema liberdade criadora, fincado em um mote recuperável historicamente, traz à luz uma Florbela monologando ante a possibilidade de um amor com Fernando Pessoa que poderia ter sido, mas não foi. A morte sustenta a verossimilhança interna dos poemas, pois permite o acesso à onisciência e, ao atingir a compreensão de todas essas suspeitas e coincidências, a Florbela dos poemas reclama -- como que, por um sortilégio de uma poetisa para outra, transformasse em “realidade” os versos finais do soneto “Tarde demais...” (“E a minha boca morta grita ainda:/Por que chegaste tarde, ó meu Amor?!...” (ESPANCA, 1996, p. 186)) -- a má sorte de um quase encontro com Pessoa, espécie de destino subjuntivo, colocando os dois escritores andando em paralelo, com a possibilidade do encontro somente no infinito propiciado pela morte, fazendo-se cumprir, como um vaticínio que se perfaz, em uma esfera totalmente ficcional, as regras da matemática -- “Mas por que chegaste tarde, ó meu Amor?/ Que contas dás a Deus/ passando tão rente a mim/ sem me encontrares?!” (DAL FARRA, 2017, p. 82).

Apesar do mote do conjunto poético ora debatido ser uma série de fatos em comum que poderiam aludir a uma possibilidade de encontro entre Florbela e Pessoa, em algum sítio ou elétrico lisboeta, são manejados outros dados de ordem biográfica que são transmutados em argumentos a favor da

ficcionalização que se criou. O eu lírico enunciado nos poemas (figura correspondente a Florbela Espanca, ciente de todos os aspectos que rodearam a sua vida e a de Fernando Pessoa, em um dado momento histórico específico, favorecido pelo pós-morte) se arvora da sua trajetória de vida e nisso, como uma mínima biografia, estão os dados que podem, de alguma visada, “resumir” a vida da poetisa: a relação com o pai e com o irmão (“Filha ilegítima de pai incógnita, irmã de mais ninguém” (DAL FARRA, 2017, p. 79)); os casamentos (“Quis amar, amar/ - e amei perdidamente/ mas por dois maridos seguidos/ (e desigualmente)/ fui dobrada/ à moda do Porto” (DAL FARRA, 2017, p. 79)) e a correspondência funesta entre o dia de aniversário de vida também ser o de morte (“No dia em que festejavam os meus anos/ festejam/ hoje/ a minha morte”) (DAL FARRA, 2017, p. 81)).

Tal estratégia esteia a ficcionalização que ganha ainda mais potência à medida que, além dos dados biográficos, a poesia de Florbela é admitida como uma “realidade” apreensível, urdindo-se uma complexa operação pela qual a voz do eu lírico “original” transfere a sua carga significativa para um contexto totalmente diferente, passando, agora, a representar a voz de um novo eu lírico, correspondente à figura empírica do indivíduo Florbela. Pelos caminhos da criação literária, Maria Lúcia Dal Farra consegue unir a voz da autora (Florbela Espanca) à voz do eu lírico do conjunto de poemas, trançando esses dois fios diferentes, mas feitos da mesma matéria, na composição de um tecido poético --“Se me quiseres, Fernando,/ hás de ser Outro e Outro num momento/ princípio e fim, via láctea fechando o infinito!/ Eu sonho o amor de um deus!...” (DAL FARRA, 2017, p. 85): os versos dos sonetos de Florbela “Eu não sou de ninguém...” (“Há de ser Outro e Outro num momento” (ESPANCA, 1996, p. 290)); “Fanatismo” (“Que tu és como Deus: Princípio e Fim!...” (ESPANCA, 1996, p. 171)); (“Versos de orgulho” (“Via Láctea fechando o Infinito” (ESPANCA, 1996, p. 210)) e “Ambiciosa” (“Um homem? - Quando eu sonho um amor de um deus!...” (ESPANCA, 1996, p. 234)) são transpostos para os poemas e ganham uma conotação própria, percurso de uma remetente para um destinatário, que pode claramente ser sintetizado no título desse conjunto de poemas, *De Florbela para Pessoa. Com amor*. Ou seja, ampliando a extensão e o significado desses versos, pois, ditos em outra situação e em circunstâncias



líricas e enunciativas muito semelhantes aos poemas originais, adquirem uma novíssima possibilidade de significação na esteira da apreensão e representação de uma figura real que escreveu poemas, mecanismo que lembra os versos de Ferreira Gullar (“Traduzir uma parte/na outra parte” (GULLAR, 1997, p. 310)), em um exercício típico que responde à indagação do poeta maranhense “Será Arte?”.

Ademais, apesar de existir uma divisão poemática, os oito poemas têm o atributo da unidade, de modo que passam a compor um monólogo elegíaco para um amor que não pôde, mesmo diante de tantas conspirações históricas e geográficas a seu favor, se realizar. O *Prince Charmant* esperado por Florbela deixa de ser opaco e passa a ser transparente, pois assume a identidade de Fernando Pessoa. Nesse exercício ficcional, Maria Lúcia não só revisita a biografia da poetisa portuguesa, mas também a de Pessoa, dispondo as duas em um diálogo entrecruzado, como se pode observar no trecho do poema IV.

Prince Charmant,  
vi-te nas névoas da manhã  
quando ias de carro pro Lumiar.  
Seguias (recordas tal estranha geografia?) para o Pombal e para[a  
Índia,  
e eu para a minha Cochinchina.  
Ah, as malhas que a República tece! Comigo,  
O meu Alferes;  
contigo, a tua Bebé das calcinhas rosas -  
a amorosa shakespeariana (DAL FARRA, 2017, p. 82).

Esse eu lírico onisciente compreende os vieses dessas duas histórias - a sua e a do outro - e, a despeito daquilo que não foi, pois “O mundo/ é uma teia urdida só de sonho e erro” (DAL FARRA, 2017, p. 86), arremata: “Brindemos ambos, inda que não mais possamos: viva o bicarbonato de soda!” (DAL FARRA, 2017, p. 86). Maria Lúcia faz referência expressa a António Guimarães, o Alferes, e a Ophelia, a Bebé. Os lugares a que se reporta fazem parte das indicações geográficas dos trajetos do elétrico de Lisboa, aludidos, com certa afobação, por Florbela em carta de 8 de março de 1920:

Então, Vossa Mercê digna-se mostrar satisfeito do passeio à Conchinchina? Eu estou fatigadíssima, e nem as extravagantes e complicadíssimas viagens de Júlio Verne, nem mesmo a da lua

ou a das cinco semanas em balão, me poriam mais estafada e me dariam maior vontade de criar raízes num qualquer sítio” (ESPANCA, [1920], 2012b, p. 88).

Mas, também, recupera a carta de Fernando Pessoa à Ophelia, em 24 de setembro de 1929, recordando as viagens de elétrico que utilizavam para namorar (“Queria ir, ao mesmo tempo, à Índia e a Pombal. Curiosa mistura, não é verdade? Em todo caso é só parte da viagem. Recorda-se desta geografia, Vespa vespíssima?” (PESSOA, [1929], 2011, p. 82)). Portanto, Maria Lúcia adentra um terreno propício à ficcionalização e reconstrói, em um espaço que preserva um mínimo biográfico, uma história de Florbela em um momento bastante específico, seja pelos dados biográficos manejados, seja pela onisciência adquirida com a morte.

Assim, da sua lavra, é erigida uma Florbela que torna em realidade os arroubos que somente a poesia lhe permitiu. Portanto, em chave metapoética, os versos de Florbela Espanca se implementam de novos significados, em virtude de se admitir, a partir da verossimilhança que os poemas encampam, a possibilidade, por exemplo, da identificação do *Prince Charmant* sempre tão incógnito – com Dal Farra, ele ganha o rosto de Fernando Pessoa, através de um processo dialógico entre obras, dados biográficos e possibilidades múltiplas de (re)criações.

### 3.5 Pelo oceano, com Florbela: um percurso (des)mi(s)tificador

A história do Brasil e de Portugal está indelevelmente marcada pela presença do Oceano Atlântico: ele foi o meio pelo o qual os portugueses trouxeram as suas naus, no longínquo 1500, às terras brasileiras, mas também é a parcela que nos separa por quilômetros e quilômetros dos portugueses. Há, entre os dois países um “equilíbrio distante”,<sup>24</sup> ditado pela língua, pela

---

<sup>24</sup> Faço referência ao CD solo lançado, em 1995, por Renato Russo. Neste álbum, o cantor fez uma homenagem à Itália e cunhou a metáfora de um “equilíbrio distante” entre os dois países.

cultura e por tudo aquilo que é atrativo e repulsivo nessas duas nações, como um ímã, que agrega e repele, a depender da disposição dos seus dois polos.

Agustina e Maria Lúcia têm em comum o trabalho com Florbela, tendo em vista a criação de perfis próprios, através da liberdade inerente à ficcionalização. Também partem de um discurso que não se coaduna com a sanha mecanicista que, na maioria das vezes, ditou o primeiro momento da mitificação. Para as duas escritoras não interessou mais provar (ou não) se Florbela era digna de homenagens ou se a sua poesia precisaria ser defendida, mesmo que contra a poetisa pesassem fatos “graves”. Essas duas mulheres partem do princípio de que Florbela é uma grande poetisa.

É claro que o momento histórico no qual Maria Lúcia e Agustina escreveram sobre a artista alentejana não é mais tão rançoso quanto outrora, sobretudo em Portugal, (que nesse ínterim transitou por vários momentos políticos, deixando de ser monarquista, adentrando em uma fugaz república, transitando por uma longa ditadura até, por fim, chegar, depois da Revolução dos Cravos, à república novamente). Para as duas, Florbela figura entre os grandes nomes da literatura portuguesa e, nesse ponto, há uma confluência, entre ambas, insofismável. Todavia, para Agustina a poesia nunca é feminina e o gênio de Florbela, por essa visada, mesmo sendo mulher, não é feminino, pois “a poesia não é feminina (...) a poesia participa do carácter de perversão, que é sempre uma sublimação; a poesia é apenas uma sublimação apreciada. Não é, portanto, feminina” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 27). No sentir de Agustina

A mulher nunca se define como isolada do seu próprio corpo, e portanto estrangida pela sua sexualidade. Ela atinge o todo na maternidade; o homem busca o todo no objectivo sexual, e, por conseguinte, no processo da sua sublimação (BESSA-LUÍS, 1984, p. 27)

Assim, a capacidade de transcender e de se salvar pela poesia, como ressaltou a biógrafa em algumas passagens, é uma característica do ser masculino: o processo de superação ou de mecanismos de defesas, denominados pela psicologia como *sublimação* é visto em Florbela através da escrita dos seus versos e tido, então, como algo não inerente à mulher. De outra maneira, para Maria Lúcia, a poesia em Florbela manifesta-se por um

pulsar erótico e feminino, mesmo dentro da acepção de uma dor atávica – tão cantada pela poetisa, pois

(...) em Florbela a dor tem um sentido ambíguo porque, malgrado tudo o que encerre de sofrimento, mágoa, contrariedade e força rejeitada, exprime, em contrapartida, uma identificação de gênero – é coisa de mulher, valor, portanto, inabdicável (DAL FARRA, 2012a, p. 27).

Portanto, a condição feminina nunca é olvidada, até mesmo quando a mordaza social obriga a poetisa a calar e silenciar o erotismo e daí decorre uma anestesia física e moral que desencadeia, na visão da poetisa, uma neurastenia (Cf. DAL FARRA, 2012a, p. 26) – tida no século XIX e começo do século XX como uma doença típica do universo feminino. Até em um prisma de teor patológico, a condição feminina é inescapável.

Para além desse aspecto, a vida de Florbela também foi uma tópica que exigiu delas um posicionamento. É de notório conhecimento que sobre a vida da poetisa há uma miríade de interpretações e posicionamentos e, a partir desse aspecto, as duas começam a se distanciar, principalmente no tratamento textual. Há uma tendência em Agustina que aponta para a manutenção de um tom crítico, advindo de um viés psicologizante e disso resulta também a ação desmitificante empreendida ao longo de toda a biografia em relevo – a biógrafa compreende Florbela como uma mulher fora dos padrões sociais da época (“Quando ela [Florbela] se instalou no arraial moral do Porto levava consigo uma história mais assustadora: dois divórcios, três maridos, dois livros de sonetos e um sem número de peripécias galantes e de amantes indigitados” (BESSA-LUÍS, 1984, p. 96)) –, mas dentro da dinâmica do seu tempo, sem que esses fatos representassem uma quebra de paradigma.

Por outro lado, o tom de Maria Lúcia se achega a uma maneira mais afável, como se existisse, entre ela e Florbela, uma noção de compreensão ditada pela sororidade (para além da coincidência etimológica, formada a partir da palavra latina *soror* (irmã), tão cara ao contexto florbeliano!) inexistente em Agustina<sup>25</sup>, (mesma que reconheça que muito o que se disse da

---

<sup>25</sup> De acordo com Maria Lúcia Dal Farra (2007b), há uma relação entre Agustina e Florbela (enquanto objeto de criação biográfica) de amor. Apesar de Agustina “não deixar pedra sobre

poetisa estava macerado por intenções mesquinhas). Dessa maneira, Maria Lúcia, pela linha desmistificante, intenta distanciar de Florbela os estereótipos que se colaram à sua figura:

Indistinção entre vida e arte, discurso intolerante autorizado pela convicção da fé (desculpe o pleonasma!), doença transformada em neurose, preconceito contra o suicídio, implicações maldosas em relação à história pessoal, deplorações morais, discriminação sexual, salvação da forma e maldição do conteúdo (DAL FARRA, 2012a, p. 18).

Esses aspectos dizem respeito, especificamente, à compreensão reducionista de Herculano de Carvalho na recensão crítica acerca de *Charneca em flor*, em fevereiro de 1931, mas que podem resumir as mistificações imputadas à poetisa alentejana, que Maria Lúcia, por sua vez, tenta desbaratar, deixando transparecer o entendimento de que Florbela era uma mulher insurrecta e que, mesmos a duras penas, foi, como Inês de Castro, Rainha (Cf. DAL FARRA, 1996, p. XXI).

Maria Lúcia e Agustina têm também outra confluência, mas com procedimentos e resultados diferentes: as duas entendem a poetisa como um ser plural, multifacetado. Do seu lado, Agustina captura a poetisa pelos núcleos temáticos e erige uma narrativa vacilante na questão identitária – são colecionadas muitas Florbelas, complementares e excludentes entre si (a que se mata por uma catástrofe medicamentosa e, de outra visada, a que comete suicídio por inclinação ao bovarismo, por exemplo), mas dentro de uma coerência narrativa equilibrada por uma falta de lógica linear. Por sua vez, Maria Lúcia entende a poetisa como um “caso feminino e poético”, evidenciando diversos vieses que o compõem, mas visando a continuidade de um perfil de mulher que se mantém coerente ao longo de diversos estudos sobre a temática. Seria, portanto, uma pluralidade resumida em um nome.

Por fim, para além de todos esses meandros, as duas escritoras, no Brasil e em Portugal, teceram narrativas que confluíram ao construto mítico em torno de Florbela Espanca e, cada uma do seu jeito, contribuíram para a permanência

---

pedra” (DAL FARRA, 2007b, p. 04), se instaura uma relação de intimidade entre ambas. Não obstante, segundo minha avaliação, isso não faz com que o livro tenha um condão de sororidade entre Agustina e a Florbela que ela retrata.

(mesmo que não fosse a intenção precípua, por vezes) e dinamicidade do mito florbeliano. As duas somam-se a nomes cristalizados nessa história de mais de 80 anos (como o de Guido Battelli, José Régio, Jorge de Sena, Celestino David, Natália Correia...) e, nesse panteão, ocupam lugar de destaque e relevo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A singularidade do mito florbeliano assenta-se no cerne das discussões em torno da autoria feminina: trata-se da primeira poetisa, em Portugal, enredada em uma teia de elucubrações potencializadas por uma morte trágica e por vieses biográficos muito particulares, dentro de um contexto sociocultural reacionário e, ainda, bastante adverso aos anseios emancipatórios das mulheres. Tais elementos galvanizaram e urdiram uma inédita teia mítica capaz de transformar uma poetisa desconhecida do grande público em um ícone na história literária portuguesa.

No entanto, os caracteres que formataram essa história não são inéditos e remontam a outro mito português, também feminino e, coincidentemente, erigido depois da morte: o mito de Inês de Castro. Assim como esta, Florbela também só foi rainha depois de morta e, sobre seu corpo morto, como antes sobre o de Inês, pesaram a simbologia mítica e real de exumações, para atender o desvario de D. Pedro em coroar Inês como Rainha de Portugal e, depois, o desejo de certos amigos de Florbela em vê-la repousar eternamente na sua terra natal. Depois, sobre as suas histórias de vida, debruçaram-se artistas e biógrafos que (re)contaram, de muitas maneiras e em diversos meios, as histórias dessas duas mulheres; e, em sendo mulheres, também sobre elas pesavam a maledicência e a má fama, que alimentaram uma série de mistificações baseadas em meros achismos e em preconceitos de muitas ordens.

Tudo isso, elevado a uma máxima potência discursiva, gerou mitos e, hoje, as duas desafiam a voragem do tempo que, na sua ação implacável, faz cair no esquecimento histórias e pessoas as quais, em algum momento, marcaram uma época. O Mito de Inês de Castro venceu o tempo e integrou-se ao imaginário lusitano. O Mito de Florbela, mais recente, segue o trilho do de Inês e dá mostras de não ser levado pelas águas do Rio Lete<sup>1</sup> rumo ao olvido.

---

<sup>1</sup> Na Mitologia Grega, o Rio Lete é um dos rios do Hades. Aqueles que bebesses ou tocassem nas suas águas cairiam no mais completo esquecimento.

Para além desses expedientes, um tanto quanto análogos, é possível, em chave metonímica, explicar pelo Mito de Inês o Mito de Florbela. De forma muito sintética, no mito inesiano misturaram-se fatos com fantasias e, a partir disso, solidificou-se um dos maiores mitos da cultura portuguesa, com fortes reflexos sobre a literatura lusitana, a exemplo de Camões que fez dessa história uma das tópicas de *Os Lusíadas*, para só citar uma de suas formalizações mais antigas. Com base nisso, segundo Haquira Osakabe (1998, p. 109), há em Portugal uma espécie de “fecundidade cultural” capaz de fazer nascer e expandir mitos, não interessando se isso é uma verdade recuperável e vivida historicamente, mas principalmente entendendo-os como uma “verdade culturalmente necessária” (OSAKABE, 1998, p. 109). Sendo assim, no plano de um imaginário coletivo, é possível que a figura de Florbela tenha atingido tão rapidamente tal estatuto mítico em razão também dessa “fecundidade cultural” já tão adensada ao imaginário português por Inês de Castro: a cultura lusitana, sendo terreno fértil para a germinação de mitos, encontra também em Florbela os ecos do mito inesiano, pois elementos de ordem real e ficcional desembocaram em muitas versões de um mesmo núcleo temático.

Ademais, deixando as questões comparativas, o mito florbeliano se perfaz também como um dado autônomo, em virtude de um contexto bastante diverso daquele em que começara a se fixar o de Inês - é aquele em que já havia uma noção estabelecida da força dos veículos de comunicação, bastante atinente à difusão e consumo de livros. Além disso, não se pode perder de vista o contexto de acesso à informação, já bem mais presente do que aquele relativo ao momento medieval, quando floresciam as narrativas sobre a Castro. Florbela, enquanto entidade biográfica e artística, torna-se um *mito moderno*, forjado à luz de manipulações discursivas e lógicas do mercado editorial, em um tempo histórico quando o papel da mulher na sociedade era relegado ao segundo plano. Dessa maneira, conforme já pontuou Agustina Bessa-Luís, “Florbela é hoje uma parte da planície raiada de mármore, jazigo personificado que a identifica com o solo da pequena pátria” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 10).



Nesta direção, afirmo que o itinerário mítico, tantas vezes aludido neste estudo, implementou-se como um repositório de onde nasceram obras literárias que dialogam e (re)contam a história nuclear do mito florbeliano (a trajetória vivencial e literária de Florbela) em muitos modos de dizer e representá-lo. O que permanece, portanto, em todos os materiais literários analisados e interpretados aqui é a manutenção de uma *biografia mínima*, ou seja, a persistência do que marca a tessitura de todas as ficcionalizações como partindo da história de uma mulher escritora, nascida em Portugal, no fim do século XIX e que viveu e escreveu nos primeiros anos do século XX. Mulher esta que, já nessa época, casou e descasou, que teve uma gênese familiar singular e sobre quem pesaram os preconceitos epocais e as maledicências de cunho sexual e suspeitas quanto ao seu modo de se relacionar amorosamente.

Dentro desse mote mínimo, os autores e autoras criaram contextos diversificados, mais apegados, por exemplo, a uma parcela espriada em uma possível realidade verificável dos fatos, como Agustina em *Florbela Espanca, a vida e a obra* ou em dados biográficos muito específicos, tornados motes ficcionais de acordo com maneiras não menos específicas de se ler esta biografia, como no conjunto de poemas *De Florbela para Pessoa. Com amor*, de Maria Lúcia Dal Farra. Além disso, a morte é um motivo literário muito recorrente nesses textos, principalmente nas peças de teatro, pois, através dos recursos típicos da forma do drama, torna-se possível representar um limiar entre a vida e a morte, para, nesse terreno, construir uma dimensão entre aquilo que se passou e o que se passará na vida de Florbela, como se passado e futuro fossem acessados pelo tempo presente da ação, conforme se pode perceber em *Florbela*, de Hélia Correia; ou, ainda, a possibilidade de estabelecimento de uma zona limítrofe entre o presente ditado pela vida e o futuro que será adentrado através da morte, como em *Florbela Espanca - a hora que passa*, de Lorena Mesquita e Fabio Brandi Torres. De resto, a liberdade de criação oferecida pela Literatura também permitiu aproximações improváveis de Florbela-personagem com outras *personas* de histórias completamente diferentes da sua, como a criação de um improvável encontro com Calígula, em *Bela-Calígula: Impromptu Teatral*, de Augusto Sobral ou, mesmo, o diálogo com São Pedro e outros santos católicos, em *A primeira*

*morte de Florbela Espanca*, de António Cândido Franco. Outro elemento bastante explorado são os vieses que circulam a constituição da família de Florbela, o nascimento, as relações com o pai e o irmão, a vida matrimonial conturbada – todos esses elementos factuais transformam-se em signos ficcionais e potencializam um enredo de forte acento mítico, como se depreende em *Florbela Espanca*, de Alcides Nogueira.

Assim, partindo para outro assunto, mas ainda perseguindo o mesmo tema, Agustina Bessa-Luís, no já citado prefácio, considerou: “Quando se conhece alguém muito de perto, parece-nos ocioso tomá-lo como assunto. A intimidade duma história esgota o seu pretexto” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 09). É possível que eu tenha também soçobrado ao encanto mítico de Florbela e, para além do meu trabalho de analisar e demonstrar um processo mítico constituído no seio da Cultura e da Literatura Portuguesa, tenha, ao meu modo, também mitificado Florbela, ou, intuitivamente, pelo apreço e proximidade pessoal à sua obra e à sua trajetória de vida, me inclinado aos vieses que, de alguma maneira, dialogam com aquela que se tornou uma imagem pessoal bastante minha da escritora.

A consciência de que um trabalho crítico precisa de isenção e de entendimento de que os discursos produzidos são também fruto de uma época e de um modo de pensar lastreou a minha atitude de pesquisa, mas não tenho dúvida de que a minha Florbela, inconscientemente, quebrou, em diversos momentos, essa regra da Crítica Literária. Disso decorreu o apego de foro íntimo a certas obras analisadas e a dificuldade de aceitação de outras, justamente pelo embate entre um modo de representar a poetisa que não se assemelhava ao meu modo de vê-la. Prossegue Agustina no raciocínio anterior – “(...) Assim acontece com Florbela Espanca, cuja realidade foi alvo de estudo para mim durante muito tempo. Tenho de ausentar-me um pouco do seu lado, para poder outra vez falar dela e retomar o tema” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 09). Por razões óbvias, ainda estou muito imbuído da história da mitificação florbeliana e ainda não sei em qual medida a minha Florbela foi adentrada pelas Florbelas dos artistas que analisei e, também, não sei claramente a influência dessas Florbelas sobre aquela que resta ao final da leitura desta tese. A única certeza, por ora, é de que a minha paixão pessoal pela poetisa só

aumentou e, como sinalizei na hipótese desta tese, os novos e inesperados contornos que têm se agregado ao mito florbiliano também se adensaram ao meu modo de ver e imaginar a escritora. Viva Florbela!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRINA, Maria. *Florbela Espanca e a sua personalidade*. Conferência lida na Câmara Municipal de Vila Viçosa, em 9 de dez. de 1964.

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

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2010.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne; máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

BATTELLI, Guido. Florbela Espanca. *Correio de Coimbra*. 20 dez. 1930, p. 04. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

\_\_\_\_\_. Elegia. *Portugal Feminino*. Ano I, n. 12. Lisboa, 31 jan. 1931, p. 19

\_\_\_\_\_. Florbela Espanca. In: ESPANCA, Florbela. *Juvenilia; versos inéditos de Florbela Espanca*. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1931.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: brasiliense, 1987. p. 197-221.

BESSA-LUÍS, Agustina. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *As Máscaras do Destino*. 2ª edição com prefácio de Agustina Bessa-Luís. Amadora: Livraria Bertrand, 1979.

\_\_\_\_\_. *Florbela Espanca*. Lisboa: Guimarães Editores, [1979] 1984.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

CARVALHO, Herculano de. *Charneca em flor*. *Correio de Coimbra*. Coimbra, 07.02. 1931. p. 02.

CARVALHO, Aline Alves de. Uma brisa heteronímica nos contos de Florbela Espanca. *Callipole - Revista de Cultura*, Vila Viçosa, n. 21, 2014, p. 19-29. Número Especial: Florbela Espanca: o espólio de um mito II.

CASTRO, Fernanda de. Florbela Espanca. *Eva*. Ano 6, n. 304. Lisboa, 07 mar. 1931. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*, Belo Horizonte, v. 1, n.2, p. 8 - 23, nov. 2011.

CORRAL, Concepción Delgado. Guido Battelli, divulgador de Florbela Espanca e da poesia galega em Italia. In: ÁLVAREZ, Rosario; VILAVEDRA, Dolores (Coords.) *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Publicacións Universidade de Santiago de Compostela, 1999. p. 403-414.

CORREIA, Hélia. Florbela. In: \_\_\_\_\_. *Perdição: exercício sobre Antígona/Florbela (teatro)*: Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991. p. 59-100.  
CORREIA, Natália. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*. Edição fac-similada com um prefácio de Natália Correia. Lisboa: Bertrand, 1981.

COUTO, Teresa Sá. A voz na dobra do tempo. In: GAGO, Dora Nunes. *As duas faces do dia*. Lisboa: Chiado Editora, 2013. p. 05-06.

CRUZ, Maria Cristina Teixeira da. *Bela no palco: imagens de Florbela Espanca na dramaturgia portuguesa*. 2008. 178f f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses) - Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. Florbela: os sortilégios de um arquétipo. *Estudos portugueses e africanos*, Campinas, vol. 2, p. 53-66, 1983.

\_\_\_\_\_. A condição feminina na obra de Florbela Espanca. *Estudos portugueses e africanos*, Campinas, vol. 5, p. 111-122, 1985.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: ESPANCA, Florbela. *Trocando olhares*. Estudo introdutório, estabelecimento de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994. p. 09-14.

\_\_\_\_\_. *Florbela: um caso feminino e poético*. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Estudos introdutórios, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. IX - XLIV.

\_\_\_\_\_. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Nossos Clássicos: Florbela Espanca*. Rio de Janeiro: Agir, 2002. p. 22-44.

\_\_\_\_\_. Florbela: as primeiras apropriações da obra e da biografia. In: BUENO, Aparecida de Fátima *et alii* (orgs.) *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007a. p. 183-198.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela, a inconstitucional. In: ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto: contos, cartas, diário. Estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra*. São Paulo: Iluminuras, 2012a. p. 11-77.

\_\_\_\_\_. Contos. In: ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto: contos, cartas, diário. Estudo introdutório, apresentações, organizações e notas de Maria Lúcia Dal Farra*. São Paulo: Iluminuras, 2012b. p. 79-190.

\_\_\_\_\_. “De Florbela para Pessoa, com amor. *Pessoa plural* - revista de estudos pessoanos, Providence, n. 07, p. 116-131, 2015.

\_\_\_\_\_. A Florbela de Agustina. *Labirintos: Revista eletrônica do núcleo de estudos portugueses*, Feira de Santana, n.01, p. 01-13, 2017b.

\_\_\_\_\_. *Terceto para o fim dos tempos*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

DABEZIES, André. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997. p. 730-735.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EdUSP, 2009.

DUMAS, Catherine. Florbela visitada por Agustina: a mulher poeta e os mitos. In: *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997. p. 195-204.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ESPANCA, Florbela. *Cartas de Florbela Espanca a dona Júlia Alves e a Guido Battelli*. Coimbra: Livraria Gonçalves Editora, 1931.

\_\_\_\_\_. *Fotobiografia*: por Rui Guedes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Florbela Espanca: Cartas: 1906-1922*. Recolha, leitura e notas por Rui Guedes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986a.

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Florbela Espanca: Cartas: 1923-1930*. Recolha, leitura e notas por Rui Guedes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986b.

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Florbela Espanca: contos e diário*. Recolha, leitura e notas por Rui Guedes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

\_\_\_\_\_. *Contos completos*. Organização, introdução e notas de Rui Guedes. Venda Nova: Bertrand Editora, 1995.

ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Estudos introdutórios, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Afinado desconcerto*: contos, cartas, diário. Estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Sempre tua*: correspondência amorosa (1920-1925). Apresentação, organização, fixação do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2012b.

FADDA, Sebastiana. O teatro e os seus múltiplos. In: SOBRAL, Augusto. *Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001. p. 7-30.

FILIZOLA, Anamaria. Notas de leitura: *Florbela Espanca*, de Agustina Bessa-Luís ou para amar Florbela. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena*, n. 7, Araraquara, p. 61-79, jan-mar, 1995.

\_\_\_\_\_. Agustina Bessa-Luís e Inês de Castro: nem história nem ficção. In: IANNONE, Carlos Alberto; GOBI, Márcia V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares (Orgs.). *Sobre as naus da iniciação*: estudos portugueses de literatura e história. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 119-134.

\_\_\_\_\_. *O cisco e a ostra*: Agustina Bessa-Luís biógrafa. 2000. 320f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

FRANCO, António Cândido. *A primeira morte de Florbela Espanca*: drama mágico. [S. l.]: Licorle, DL 2009.

FREIRE, António. *O destino em Florbela Espanca*. Porto: Edições Salesianas, 1977.

GAGO, Dora Nunes. *As duas faces do dia*. Lisboa: Chiado Editora, 2013.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp, 1983.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 07-26.

GUEDES, RUI. *Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

\_\_\_\_\_. *Acerca de Florbela*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

GUSMÃO, Manuel. Sobre os poetas neo-realistas. Exercícios de leitura: poéticas do testemunho e o gesto antropológico. *Revista do CESP*. Belo Horizonte, v. 37, n. 57, p. 11-55, 2017.

JORGE, Lídia. “As Máscaras do Destino”, Contos de Florbela Espanca – uma leitura com mitos. *Callipole* – Revista de Cultura, Vila Viçosa, n, p. 215-222. Número Especial: Florbela Espanca: o espólio de um mito, 2012.

JÚDICE, Nuno. Modernidade de Florbela. *Callipole* – Revista de Cultura, Vila Viçosa, n. 21, p. 223-228. Número Especial: Florbela Espanca: o espólio de um mito, 2012.

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

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. A poética de Florbela. In: *Florbela: antologia poética*. São Paulo: Martin Claret, 2015. p. 07-12.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

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

LEITE, Jonas Jefferson de Souza. *Descosidos monólogos: personagens (auto)biográficas no Diário do Último Ano e na peça Florbela*. 2014. 86f. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.

LEJEUNE. Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MESQUITA, Lorena; TORRES, Fabio Brandi. *Florbela Espanca: a hora que passa*. São Paulo: Giostri, 2014.

MESQUITA, Lorena. Prefácio. In: MESQUITA, Lorena; TORRES, Fabio Brandi. *Florbela Espanca: a hora que passa*. São Paulo: Giostri, 2014. p. 09-12.

MIDÕES, Fernando. Bela-Calígula, pelo Maizum. *Diário Popular*, 6 de agosto de 1987.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2010.



MONSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MORÃO, Paula. Florbela: o Diário de 1930. In: LOPES, Oscar, et al. *A planície e o abismo*: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora de 7 a 9 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997. p. 109-118.

MOURÃO, Luís. Das Barbies às Coelhinhas: a fortuna crítica de Florbela. In: LOPES, Oscar, et al. *A planície e o abismo*: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora de 7 a 9 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997. p. 109-118.

NEMÉSIO, Vitorino. *Conhecimento da poesia*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.

NEVES, Margarida Braga. Florbela Espanca ou a revelação da personagem. In: *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997. p. 205-214.

NOGUEIRA, Alcides. *Florbela*. 1988. Mimeografado [Inédito].

\_\_\_\_\_. *Alma de cetim*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de. *Entreretratos de Florbela Espanca*: uma leitura biografemática. São Paulo: Annablume, 2001.

\_\_\_\_\_. A recursividade do mito em Florbela Espanca. *Callipole* - Revista de Cultura, Vila Viçosa, n. 21, 2014, p. 119-130. Número Especial: Florbela Espanca: o espólio de um mito II.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Entre gêneros, sem certezas: Florbela e Pascoaes sob o olhar prismático de Agustina. In: FERNANDES, Annie Gisele; SILVEIRA, Francisco Maciel (Orgs.). *A literatura portuguesa*: visões e revisões. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

OSAKABE, Haquira. A pátria de Inês de Castro. IANNONE, Carlos Alberto; GOBI, Márcia V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares (Orgs.). *Sobre as naus da iniciação*: estudos portugueses de literatura e história. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 105-118.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca*: uma estética da teatralidade. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 11-15.

PAES, José Paulo. *Prosas seguidas de odes mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEREIRA, José Carlos Seabra. A face bela do impulso estranho. In: ESPANCA, Florbela. *Obra poética: Volume I*. Queluz de Baixo: Editorial Presença, 2009. p. 11-49.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

PIGNATARI, Décio. Para uma semiótica da biografia. In: HISGAIL, Fani (Org.). *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 1997. p. 13-19.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012 p. 51-74.

RÉGIO, José. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

REGUENGO, Alfredo. Florbela Espanca. Separata do n. 96 de “A Aurora do Lima” de 9 de dezembro de 1932.

ROSA, Armando Nascimento. As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa. In: LOPES, Oscar, et al. *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora de 7 a 9 de dezembro de 1994*. Évora: Vega, 1997. p. 109-118.

ROCHA, Everaldo. *O que é mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio, et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 9-50.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Óscar. *História da Literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SENA, Jorge de. Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa. In: *Da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática, 1946.

SEVERINO, Isa Margarida Vitória. Florbela Espanca, um eu que se retrata, ocultando-se. *Callipole - Revista de Cultura*, Vila Viçosa, n. 21, 2012, p. 311-320. Número Especial: Florbela Espanca: o espólio de um mito.

SILVA, Cristina. *Bela*. Porto: Ambar, 2005.

SILVA JÚNIOR, Augusto Rodrigues da. Ser todos os seres: teatro e biografia na dramaturgia brasileira contemporânea. In: GOMES, André Luís (Org.). *Leio teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 53-92.

SOBRAL, Augusto. Bela-Calígula: impromptu teatral (baseado na obra e em dados biográficos de Florbela Espanca). In:\_\_\_\_\_. *Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001. p. 263-309.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Florbela Espanca sob olhares brasileiro e português. *Revista Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 29 - jan/jun 2013, p. 148-157.

VEIGA, Teresa. A minha vida com Bela. In: \_\_ *O último amante: novelas*. Lisboa: Cotovia, 1990.

VILAS-BOAS, Sergio. *Biografismo: reflexões sobre a escrita da vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VILAR, Amélia. *O drama de Florbela Espanca*. Porto: Costa Carregal, 1947.

VILELA, Ana Luísa. Nota prévia. In: SILVA, Fabio Mario. *Da metacrítica à psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*. João Pessoa: Ideia, 2009. p. 09-12.