

O ERRANTE FEMININO EM FLORBELA ESPANCA

Maria Lúcia Dal Farra (UFS/CNPq)¹

Florbela d'Alma da Conceição Espanca é uma escritora portuguesa nascida no final do século XIX: precisamente em 1894, em Vila Viçosa, no Alentejo.² Ela se suicida em 1930, em Matosinhos (Porto), ritualisticamente no dia em que completava 36 anos de idade – em 8 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Conceição, sua madrinha. A curta existência da Poetisa transcorreu num período muito conturbado da história política portuguesa, pois ela atravessou a Monarquia, experimentou a passagem desta para a República³, tendo alcançado ainda os primórdios do Salazarismo - o chamado Estado Novo Português.

Durante sua vida, Florbela foi pouco conhecida, tendo publicado apenas dois livros de poemas, que passaram quase despercebidos, se não fosse pela crítica pouco elogiosa que a segunda dessas obras obtivera junto a um jornal católico, em 1923, e que chamava a atenção sobre a "imoralidade" dos seus poemas. Só após a sua morte é que ela se torna digna da cidadania literária: o escândalo, já em pleno Estado Novo, causado pela publicação póstuma de *Charneca em flor*, seu terceiro e último livro de poemas, e a ilação feita entre tais poesias e os dados da sua história pessoal vão produzir o combustível para uma polêmica que, tendo início em 1931, apenas encontrará instável termo em 1964 quando, então, os restos mortais de Florbela serão transladados de Matosinhos para a sua terra de origem⁴.

Neste *affaire*, que durou intensivamente 33 anos, entram em cena José Régio, Jorge de Sena, Vitorino Nemésio, Manuel da Fonseca dentre outros, tomando eles, ao longo desse período, o partido de Florbela contra uma série de intelectuais salazaristas, dentre os quais se destaca a poderosa figura de António Ferro que, tendo começado por levantar a bandeira feminista de Florbela, muda de lado e passa a sabotá-la na altura em que se torna Secretário da Instrução Pública de Salazar, em 1936.

Desde a morte da Poetisa, e até mesmo hoje em dia, a sua obra continua a passar por diferentes apropriações ideológicas ao sabor das conveniências políticas, o que torna muito difícil discernir de que maneira seus poemas e seus contos se enlaçam ou não aos traços da sua história pessoal, visto que a obra e a biografia de Florbela sofreram inúmeras contaminações e interferências. Mas devo acrescentar, a bem

da verdade, que não apenas a sua obra, mas o seu próprio corpo têm sido passivos das mais bizarras manipulações.

E para confirmar tal asserção, narro aqui um episódio grotesco e sinistro, ocorrido na ocasião de inumação dos restos mortais da Poetisa, quando, então, uma carreata é organizada a 17 de maio de 1964, para acompanhar o tão postergado préstito fúnebre, que parte de Matosinhos em direção à Vila Viçosa. A homenagem, providenciada pelos seus acólitos, ocorre a cada parada da comitiva e sobretudo em Coimbra, onde os universitários de capa-preta se rendem publicamente aos pés de Florbela com poemas e discursos de desagravo. Florbela parecia, por fim, ter sido com justeza alçada ao seu lugar de direito.

Entretanto, no dia anterior, segundo proclama o *Auto de Notícia de Exumação dos Restos Mortais de Florbela Espanca*, fatos estranhos haviam tido lugar no cemitério de Matosinhos. Isso porque, depois de *piadosamente* “lavada a ossada, o cabelo, um pedaço do vestido, dos sapatos” da Poetisa, algumas pessoas obtiveram, do seu derradeiro marido, o Doutor Mário Pereira Lage, uma licença especial e bizarra. Qual seja: a de retirarem, como se afirma no dito documento, “dentre os despojos, umas pequeninas relíquias que todos declararam conservariam como se sagradas fossem”.

Não creia o leitor que se tratasse dos despojos do seu caixão, do seu vestido, dos seus adereços. Não! As “pequeninas relíquias” consistiam em *partes integrantes do corpo* de Florbela Espanca, tais como “metade esquerda do seu maxilar esquerdo” e chumaços dos “seus cabelos”! Pelo menos são estas as que se encontram estampadas em fotos à p. 254 da luxuosa *Fotobiografia de Florbela Espanca*, publicada em 1985, por Rui Guedes. Pelo menos são essas as partes do corpo da Poetisa que se encontram depositadas ainda hoje nos espólios dos Amigos de Vila Viçosa. Das outras não há notícias...

O ritual que o Cemitério de Matosinhos testemunhou se assemelha, a meu ver, ao de uma comunhão pagã, a uma espécie de consentido canibalismo moderno, de divisão comunitária de Florbela! Teriam as pessoas que partilharam o seu corpo, a esperança de que os *souvenirs* da poetisa lhes despertasse, por analogia, o estro?!

Como se constata, sequer seus restos mortais descansam hoje em paz, visto que nem mesmo estes escaparam da febre de apropriações indevidas e muitas vezes vis por que passou a Poetisa. Seqüestrados de sua inteireza, distribuídos como *lembrancinhas* ao deus-dará, seus despojos alimentam, no caso da *Fotobiografia*, a especulação e o *marketing* para a vendagem dos novos produtos – os oito volumes das *Obras Completas* da Poetisa⁵, editados pelo mesmo empresário português...

No que concerne à poesia de Florbela, penso que se a percorrermos, poderemos examinar as diferentes flexões de feminino que ela encerra, o que, talvez, nos ajude a compreender por que razão Florbela chegou a ser tão combatida e tão detratada: é este o convite que faço, portanto, agora, ao leitor⁶.

O seu primeiro projeto literário, o *Trocando Olhares* (constante do manuscrito homônimo, vindo à luz apenas na década de oitenta, e que integra poemas produzidos entre maio de 1915 e abril de 1916), aponta para uma inaugural representação do feminino. A mulher (e Florbela tem então 21 anos) é desenhada como um ser carente, que necessita da luz definidora do homem. Trata-se de um ente sem identidade, imagem de um espaço vazio que aguarda ser preenchido, a fim de que possa adquirir sentido⁷. O ambiente de onde emerge tal imagem feminina é o do sonho, nele encontrando a mulher permissão para o interdito, visto que ela habita, de fato, um mundo que se acha fora da vida, um universo de exceção, caracterizado por ambiências de cunho noturno.

Florbela esboça, logo de princípio, a aceção de mulher como o de alguém marginal, pertencente à esfera do princípio do prazer, que, mais cedo ou mais tarde, vai entrar em litígio com o princípio de realidade, princípio este que ela concebe como sendo de atribuição masculina. A dor, importante dote feminino na obra de Florbela, nasce desse embate entre os dois princípios antagônicos, e, desde então, se coloca como prerrogativa da mulher e como matéria-prima específica para a sua produção literária.

Todavia, nesse primeiro projeto, os estereótipos e as máximas de senso comum transparecem, e é a moral burguesa que impera, de início, sobre os versos inaugurais da nossa Poetisa. Convém também anotar que essa ausência de identidade aproxima a mulher à natureza, a qual parece mais afeita a compreendê-la e a oferecer-lhe companhia que o amado, e a qual se converte, também, em aliada, espelho em que a mulher pode se mirar imagetivamente. Daí que se sobressaia desses poemas um forte sentimento telúrico.

Eis uma amostragem dessa primeira emblemática feminina em Florbela. Numa extensa poesia de expressão muito singela, a voz emissora, que é feminina, relembra o passeio ao campo feito pelo casal num tempo que é localizado num passado remoto, que o título do poema identifica como sendo "Dantes...". Segundo se narra, então, a cotovia calava-se para ouvir a voz dele, as rosas ficavam coradas e envergonhadas por vê-los assim tão juntos e sozinhos, as relvas da campina tornavam-se pensativas a sonhar, as flores dos valados

sorriam, as pedras cintilavam e as fontes murmuram docemente. Quando entardece, no caminho de volta pela estrada, a enamorada se torna, então, sombra do clarão que ele é:

À hora sonhadora do poente
Tinham maiores palpitações os ninhos.
Lembras-te? Íamos lavar as mãos,
Vermelhas das amoras dos caminhos.

Eu brincava a correr atrás de ti;
Uma sombra perseguindo um clarão...
E no seio da noite, os nossos passos
Pareciam encher de sol a 'scuridão! (p. 29)

Já no seu segundo projeto literário, o *Alma de Portugal* (também pertencente a esse primeiro manuscrito, projeto composto entre fevereiro e junho de 1916), as formas femininas se encontram esbatidas em favor de uma emissão poética que se quer ufanista, preocupada em ostentar a cosmogonia da grandeza de Portugal, em oferecer férteis versões para a sua existência, em glosar as tópicas nacionalistas. A jovem Florbela de então tomava como seus, na expressão mais progressista, os anseios republicanos, justificando poeticamente a entrada de Portugal na Primeira Grande Guerra.

A pátria é apresentada, assim, tanto como mito natural quanto como fato histórico, por meio de uma tonalidade que não tem explicitado o seu gênero, e que é percebida como a voz da tradição literária, a do poeta romântico, a daquele que conduz o povo, a daquele que seria uma espécie de líder ideológico da Nação. Claro está que a seleção temática e o tratamento da matéria são, na maioria dos casos, e no sentido tradicional, muito femininos. Fala-se aqui da dor da mãe diante do filho que parte para a guerra, do altruísmo que mantém viva a sua fé e a sua existência, e da concepção da própria pátria como mãe.

Abaixo, um trecho de um poema dedicado "Às mães de Portugal", onde Florbela esclarece, depois de argumentar a favor da guerra, que,

Por isso ó mães doridas, pelo leito
De morte, onde ajoelhais,
Esmagai vossa dor dentro do peito,
Ó mães, não choreis mais!

A pátria rouba os filhos, mas é mãe
A mãe de todos nós
Direito de a trair não tem ninguém
Ó mães nem sequer vós! (p. 195)

As oito quadras que compõem este poema constituem, pela amostra que lhes ofereço, um apelo de persuasão, de campanha a favor da guerra. Esta peça visa, bizarramente, não àqueles que partiram para a batalha, mas àqueles que se acham na guerra surda da espera, do aguardo do regresso dos seus: as mães. E é a estas que Florbela pede bravura, heroicidade, magnanimidade de sentimentos, como se, na tentativa de preservar a terra, se solicitasse à mulher que fosse... dos céus!

Nobreza de sentimentos não muito diversa desta já havia sido reclamada por Florbela em dois dos seus primeiros sonetos diretamente dedicados ao feminino. Ainda pertencças do projeto *Trocando Olhares* e trazendo como título "A Mulher", tais sonetos enaltecem a abnegação, o estoicismo, a discrição, o respeito às aparências por parte da mulher – apenas para ressaltarem o patético e a inutilidade da existência dela que, segundo se diz ali, cumpre o credo de jamais se expor. Ambos os poemas questionam o difícil equilíbrio requerido à mulher, sublinhando nela a imagem de um ser imaculado, que a sociedade a obriga a ostentar, cuja fraqueza pode ser responsável pelo ostracismo, pela marginalidade e pela sua expulsão do corpo social.

Julgo curioso, neles, que concebam a relação amorosa como um duelo. Eis um exemplo:

Um ente de paixão e sacrifício,
De sofrimentos cheio, eis a mulher!
Esmaga o coração dentro do peito,
E nem te doas coração, sequer!

Sê forte, corajoso, não fraquejes
Na luta; sê em Vênus sempre Marte;
Sempre o mundo é vil e infame e os homens
Se te sentem gemer hão de pisar-te! (p. 180-181)

Numa antologia poética ainda de 1916, intitulada *Primeiros Passos*⁸ (também situada no seu primeiro manuscrito), a imagem

que Florbela ostenta de si própria é tripartida: há, ali, uma mulher apaixonada e poderosa, roçando à deusa que tudo pode; outra mulher, terna e telúrica, cujos dotes repercutem na natureza; e ainda uma voz dessexualizada, que pode ser dita a do poeta ou a do nacionalista, voz que parece ser, digamos, a da tradição literária. O soneto "Doce certeza" expressa, de maneira exemplar, essa primeira mulher cheia de poder:

Por esta vida fora hás de adorar
Lindas mulheres, talvez: em ânsia louca,
Em infinito anseio hás de beijar
Estrelas d'oiro fulgindo em muita boca.

Hás de guardar em cofre perfumado
Cabelos d'oiro e risos de mulher,
Muito beijo d'amor apaixonado;
E não te lembrarás de mim sequer!...
Hás de tecer uns sonhos delicados...
Hão de por muitos olhos magoados,
Os teus olhos de luz andar imersos!...

Mas nunca encontrarás p'la vida fora,
Amor assim como este amor que chora
Neste beijo d'amor, que são meus versos! (p. 196)

Neste poema, a Florbela de 21 anos, à maneira de uma sibila, põe-se, demiurgicamente, a futurar sobre o amado, demonstrando uma notável fé nos seus próprios dotes, na potencialidade erótica que atribui a si mesma. O poema é uma invocação interjectiva, a explicitação de um voto, de um desejo a se realizar, ao mesmo tempo em que se perfaz como uma armadilha para aprisionar o amado, esboçando, desde então, uma tática de sedução que vai se tornar uma das marcas digitais da poetisa. Assim, este soneto se prima pela densidade psicológica, pelo ardil que oferece diante do abandono que o amado possa lhe votar, pelo ato de apontar o que ele irremediavelmente perde ao deixá-la.

Arrolo, agora, um outro soneto da mesma antologia, o intitulado "O Meu Alentejo", para esboçar aquela segunda fisionomia mencionada. Florbela se aplica, neste poema, em criar uma ambiência de leveza e de volatilidade, em construir uma atmosfera em que a natureza se

autocomunica intimamente em harmonia, fazendo transparecer o princípio de que tudo ainda não foi conspurcado, já que a vida se acha em estado de sonho e de tranquilidade, em puro estado de prazer. Diz o soneto:

Meio-dia. O sol a prumo cai ardente,
Doirando tudo... Ondeiam nos trigais
D'oiro fulvo, de leve... docemente...
As papoilas sangrentas, sensuais...

Andam asas no ar; e raparigas,
Flores desabrochadas em canteiros,
Mostram, por entre o oiro das espigas,
Os perfis delicados e trigueiros... (p. 191)

O terceiro tipo de emissão só é compreensível dentro da linhagem ufanista do projeto *Alma de Portugal*. Exemplifico-o com o soneto "À guerra!" que, de novo, metaforiza a atuação de Portugal na Primeira Grande Guerra. Há, todavia, no poema, um duelo ainda muito mais privado, que se desenvolve entre o aparato moderno das armas e a figura mítica da pátria, na sua ancestralidade, na sua História. Assim, somos transportados, ao mesmo tempo, para a era dos litígios em torno da honra, de antiga feição lúdica, onde a rígida ética premiava a dignidade, a lealdade e o heroísmo. É esse o Portugal que se levanta contra o inimigo, aquele da memória dos feitos em prol da nacionalidade, de modo que o ingresso na Guerra de então toma a mesma proporção das lutas de independência contra mouros e castelhanos. Eis o poema:

Fala o canhão. Estala o riso da metralha.
Os clarins muito ao longe tocam a reunir.
O Deus da guerra ri nos campos de batalha
E tu, ó pátria minha, ergues-te a sorrir!

Vestes alva cota bordada a rosiclères,
Desfraldas a bandeira rubra dos combates,
Levas no heróico seio a alma das mulheres,
E ergue-se contigo a alma de teus vates! (p. 207)

Já num outro projeto poético também de 1916, sintomaticamente intitulado *O Livro d'Ele* (e constante do mesmo manuscrito), topamos com a persona literária de uma mulher amante e solitária, que mitifica o amado e a si mesma. Aquela passividade anterior e primeira do feminino se torna, então, ultrapassada por uma autossuficiência e por um poder que emanam dos seus dons de deusa – muito perto da imagem que descrevi acima. Deste modo, a lúdica amorosa acaba se aperfeiçoando em uma lúdica de sedução, e o soneto torna-se uma espécie de ardil para aprisionar o amador.

É de se notar que há, já aqui, uma inversão do papel social feminino e masculino, visto que a tônica recai sobre a mulher enquanto agente e não mais como paciente da ação. Conta-se, agora, como um dos atributos dessa nascente Ninfa, o prodígio de fazer com que a natureza, aliada, expresse a sua alma – manifestação com a qual também havíamos nos deparado numa das iniciais formulações femininas de Florbela.

Por sua vez, o mundo é concebido, agora, de maneira mágica, e exala, em muitos dos momentos desse projeto, um certo espiritualismo, estranho e raro (certamente ligado às correntes decadentistas do fim de século) que o amplia cosmicamente. O soneto alexandrino “Sonhando...” esclarece esta formulação:

É noite pura e linda. Abro a minha janela
E olho suspirando o infinito céu,
Fico a sonhar de leve em muita coisa bela
Fico a pensar em ti e neste amor que é teu!

D'olhos fechados sonho. A noite é como elegia
Cantando brandamente um sonho todo d'alma
E enquanto a lua branca o linho bom desfia
Eu sinto almas passar na noite linda e calma.

Lá vem a tua agora... Numa carreira louca
Tão perto que passou, tão perto à minha boca
Nessa carreira doida, estranha e caprichosa,

Que a minha alma cativa estremece, esvoaça
Para seguir a tua, como a folha de rosa
Segue a brisa que a beija... E a tua alma passa!...
(p. 200)

Aqui – é de se notar – o motivo do sonho, como espaço de liberdade, desatrelado das leis coercitivas do princípio de realidade, permite a expansão anímica e uma sintonia cósmica que dispensa o lastro de gravidade e põe o poema em estado de flutuação, de leveza espiritual. A janela é o limiar que separa a realidade palpável do imponderável, que é própria da noite, do feminino, e que, semanticamente se coaduna com a ideia de morte contida no vocábulo “elegia”. Nessa grande abertura, tudo é permitido, e o fechamento dos olhos é microcosmos desse favorecimento dado pelo noturno, é espécie de analogia com a escuridão celeste, que privilegia uma visão interna também sideral. O poema é todo sensações trabalhadas na consecução de, digamos, uma mística amorosa.

Um outro projeto também de 1916, o que se intitula *Minha Terra, Meu Amor* (integrante do mesmo manuscrito inicial), traz à tona uma mulher-amante transbordante de carinho por tudo: pelo amado, pela natureza, pela história portuguesa, por si mesma. Seu afeto é uma espécie de amálgama, elemento constitutivo que une o mundo diversificado e que o expressa plasticamente. O amado afirma-se, então, como o destinatário comum dos seus poemas: é o leitor (e a função metalinguística deste projeto é saliente), o inspirador, o cúmplice, o litigioso, o cativo da sua sedução – porque, aqui, jamais se dissociam, dos seus sortilégios de mulher, os de deusa toda poderosa...

Este projeto exala uma retórica mista de persuasão e de súplica, própria da fala bivocal de uma lúdica de sedução que Florbela já começara a desenvolver, uma mistura da estratégia da vassalagem, da sagacidade da adivinha e de certa brejeirice sempre à mão para obtenção dos seus fins. Anoto como peça que catalisa tais propriedades, este soneto intitulado “?!...”:

Se as tuas mãos divinas folhearem
As páginas de luto uma por uma
Deste meu livro humilde; se poisarem
Esses teus claros olhos como espuma

Nos meus versos d’amor, se docemente
Tua boca os beijar, lendo-os, um dia;
Se o teu sorrir pairar suavemente
Nessas palavras minhas d’agonia,

Repara e vê! Sob essas mãos benditas,
Sob esses olhos teus, sob essa boca,
Hão de pairar carícias infinitas!

Eu atirei minh'alma como um rito
Às trevas desse livro, assim, ó louca!
A noite atira sóis ao infinito!... (p. 223)

Como se depreende, este poema visa à participação do amator não apenas como receptor abstrato, mas como seu efetivo leitor, como decodificador ideal do Livro, capaz de reciprocidade, visto que Florbela aguarda dele que toque nessas páginas, que as folheie e leia, mas que também as beije, fazendo retornar a esse objeto as carícias que, endereçadas a ele, ela aguarda serem retribuídas. Trata-se, pois, da posse do Livro como de um objeto metonímico da amada, que guarda analogia com a sua autora. E eis aqui a chave para a leitura do que Florbela passa a escrever doravante.

No *Ciclo de 5 sonetos dedicados a Américo Durão*, escritos em abril de 1917 (também constantes desse primeiro manuscrito), a mulher que dali emerge é a *poète maudite*, que assume em definitivo a sua dor como sendo prerrogativa feminina, tornando-a o seu brasão poético. O encontro dessa identidade decorre da aproximação que Florbela enceta, nesse momento, com o *outro*: no caso, a obra poética de Américo Durão – com quem entra num dialogismo que abarca perquirições metafísicas sombrias, conferindo-lhe a certeza de uma predestinação iniludível pelo noturno, pelo insólito, pelo bizarro.

Vejo este momento da sua poética (que compreende justamente a fase final desse seu manuscrito inaugural) como um ritual de passagem pela “estranheza” que ela acaba por localizar em si mesma. Por isso mesmo, o mundo se torna oracular, fatídico, impalpável, repleto de pressentimentos funestos e tenebrosos.

A Poetisa se compraz, então, em sofrer. E a dor se adensa de tal modo que a vemos ingressar de vez no pesar e na amargura – no próprio ambiente psicológico e poético que lhe permitirá produzir o seu *Livro de Mágoas*, que virá a luz em 1919.

Nesses sonetos a Durão, Florbela passa do sonho ao pesadelo, como se fosse vítima de uma expulsão ancestral. E sublinha, assim, a prática da poesia enquanto marginalidade, irmanando-se aos poetas enquanto seres fora de lugar, enquanto gente deslocada da vida. Resulta daí uma imagem romântica de poeta que, como veremos, vigorará em *Livro de Mágoas*.

A título de ilustração, registro o soneto “Desalento” que, uma vez refundido, será um dos poemas desse seu primeiro livro publicado:

Às vezes oiço rir, e 'ma agonia
Queima-me a alma como estranha brasa.
Tenho ódio à luz e tenho raiva ao dia
Que me põe n'alma o fogo que m'abrasa!

Tenho sede d'amar a humanidade...
Eu ando embriagada... entontecida...
O roxo de meus lábios é saudade
Duns beijos que me deram noutra vida!

Eu não gosto do Sol, eu tenho medo
Que me vejam nos olhos o segredo
De só saber chorar, de ser assim...
Gosto da noite, negra, triste, preta,
Como esta estranha e doida borboleta
Que eu sinto sempre a voltejar em mim! (p. 238)

A outra antologia que se encontra ainda nesse manuscrito inicial de Florbela, a intitulada *Primeiros Versos*, e que compreende poemas escritos entre junho de 1916 e abril de 1917, continua assumindo a dor como privilégio estético feminino. A imagem de mulher, que ela deixa transparecer, de um lado ameniza e, de outro, sublinha aquela representada no ciclo anterior de sonetos. Porque a lúdica de sedução, ausente ali, reaparece aqui; o encantamento mágico, o pensamento analógico e o sentimento telúrico, de pouca ocorrência no ciclo de sonetos a Durão, regressa também nesta antologia final. Todavia, a aliança com a morte (tida como amparo amigo), a busca do sono e da paz, a impossibilidade de transição lúcida do sonho para a realidade, a concepção da vida como inospitalidade e sofrimento, a necessidade de mudança ontológica – persistem em atestar o lado noturno dessa figuração feminina.

Também a convicção inicial de que sua poesia se identifica com a do outro entra em causa, graças ao dialogismo e à metalinguagem. Diante da poesia masculina, Florbela acaba por se descobrir não como poeta, mas como Poetisa, dando-se conta do quanto é diferente dele: se o poeta em pauta é capaz de domar a sua dor, ela, ao contrário, se submete à dor e retira dela a matéria-prima e a peculiaridade dos seus

versos. Peço que observem o soneto intitulado "A um livro" (refundido depois para o *Livro de Mágoas*):

No silêncio de cinzas do meu Ser
Agita-se uma sombra de cipreste,
É uma sombra triste que ando a ler
No livro cheio de mágoa que me destel!

Estranho livro aquele igual a mim!
Cheira a mortos a rir e a cantar...
É dum branco sinistro de jasmim,
Que só me dá vontade de chorar!

Parece que folheio toda a minh'alma!
O livro que me deste, em mim salma
As orações que choro e rio e canto!

Poeta igual a mim, ai quem me dera
Dizer o que tu dizes! Quem soubera
Velar a minha Dor desse teu manto! (p. 239)

E é neste momento que estamos entrando no limiar da obra que Florbela publicou em vida. Até aqui, todos os poemas citados tinham se conservado inéditos até 1986, quando, então, foi descoberto um expressivo espólio de Florbela, hoje conservado na Biblioteca Pública de Évora. Essa última antologia é, como constato, trânsito para o *Livro de Mágoas*, que Florbela edita em 1919.

Neste livro, a assunção de maiúsculas, já esboçada desde o ciclo de sonetos a Américo Durão, se torna recorrente como forma de mitificação do mundo. O apelo ao noturno, a dor aprofundada em mágoa e ressentimento, tida como sina; a inquietação mental, o desencontro metafísico, a insatisfação, a precariedade emotiva e a decepção - pontuam agora tal poética. Ela reflete, então, um pessimismo típico de *fin-de-siècle*, contido nos temas de caráter simbolista-decadentistas, tais como aquele do envelhecimento precoce, da atração pela morte, do desejo de abulia e do sentimento de impotência.

Mas o que chama a atenção nesta primeira obra publicada de Florbela é o fato de ela se dar sob o signo do espanto diante de si mesma, do autodesconhecimento. Há um desdobramento recluso de si mesma que, muitas vezes, apenas se abre a fim de localizar, tão-só nas vozes animadas da natureza, alguma identidade. Por isso mesmo

se assenta como um dramatismo sem resposta, marcando uma tensão entre uma figura – a do poeta romântico, de feição saturnina, movido pelo sofrimento e imerso numa tradição literária masculina – e uma representação feminina, que eleger a dor como coisa sua e própria da sua condição de gênero. Porém, ao mesmo tempo que esses dois atributos figuram juntos na acepção de uma poeta-mulher, de uma Poetisa (este novo conceito!), tal imagem delineada está pateticamente excluída do mundo feminino, porque se torna, diante do contingente das mulheres, um ser de exceção ainda mais pronunciado...

E por isso Florbela se nomeia uma exilada, uma marginalizada, uma naufraga da vida. E daí que, simultaneamente, ela sofra da dor de não ser reconhecida como poeta (porque é mulher) e da dor de ser diferente das outras mulheres (porque é Poetisa). Daí que a sua identidade seja absolutamente móvel, porque permanece pairando entre uma e outra imagem dessas... no limbo!

De maneira que, frequentando os recintos da tradição romântica, ela, como mulher, exerce sobre si uma espécie de punição, porque se aprisiona, se isola incompreendida, fechada num espaço inacessível: o castelo e o convento. A profunda solidão, a sensação de princesa emparedada esclarecem o sentido de pária, de ser à margem da sociedade, à mercê da dificuldade em situar-se diante dos tradicionais papéis femininos. Ao mesmo tempo, a carência de amor reforça a semântica da rejeição expressa nesse castigo, porque a mulher desamada não tem, além do mais, personalidade, já que o olhar masculino é quem lhe doa essa identidade (e a antiga tópica do seu projeto inaugural aqui retorna) – pois que lhe doa o nome.

Aliás, a dramática da monja e da princesa, cuja imaterialidade roça o estereótipo da mulher-anjo, fria e mística, com sua imagística penitencial, litúrgica, e seu preciosismo suntuário - tem, ao que parece, origem num dialogismo mantido com seus colegas de Universidade, sobretudo com Américo Durão, João Botto de Carvalho e Vasco Camélier, e que vai eclodir definitivamente, em 1923, no *Livro de Sóror Saudade*.

A única abertura que ocorre no *Livro de Mágoas* se dá, então, na direção de um tempo outro, em outras esferas, em outras vidas. Explica-se por essa via a nostálgica da vida anterior e a emblemática da morte como integração telúrica. Mas enquanto expressa a sua contradição nos termos em que venho apontando, Florbela torna ainda mais intenso o questionamento da sua função de poeta dentro de uma tradição que concebe a mulher como um ser abstrato e silencioso, sem direito de voz. De qualquer forma, a fisionomia que emana do *Livro*

de Mágoas é a de um ser contraditório, uma espécie de singularidade impossível, uma cisão que se une apenas no sofrimento - este sim, comum a ambas as imagens, seu único amálgama.

Apenas para elucidar algumas dessas feições, eis o soneto "Lágrimas ocultas":

Se me ponho a cismar em outras eras
Em que ri e cantei, em que era qu'rida,
Parece-me que foi noutras esferas,
Parece-me que foi numa outra vida...

E a minha triste boca dolorida
Que dantes tinha o rir das primaveras,
Esbate as linhas graves e severas
E cai num abandono de esquecida!

E fico, pensativa, olhando o vago...
Toma a brancura plácida dum lago
O meu rosto de monja de marfim...

E as lágrimas que choro, branca e calma,
Ninguém as vê brotar dentro da alma!
Ninguém as vê cair dentro de mim! (p. 136)⁹

Para a iluminação de mais uma dessas faces, cito o soneto "Amiga", que indica, por sua vez, a dubiedade também amorosa dessa mulher do *Livro de Mágoas*:

Deixa-me ser a tua amiga, Amor:
A tua amiga só, já que não queres
Que pelo teu amor seja a melhor
A mais triste de todas as mulheres.

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

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

Beija-mas bem!... Que fantasia louca
Guardar assim, fechados, nestas mãos,
Os beijos que sonhei pra minha boca!... (p. 147)

No *Livro de Sórora Saudade*, publicado em 1923, as *personas* presentes – a monja, a princesa, a mulher romântica (a “Maria das Quimeras”), todas pertencentes à simbólica da extrema passividade e abnegação, acompanhadas de outras feições do repertório do *fiat Maria*¹⁰ – vão se transmutando para dar lugar a uma mulher paganizada, quase uma bruxa, que se compraz em ser marginal, tirando daí o seu orgulho e usando o sofrimento como bandeira libertadora.

À mulher romântica sucede-se, pois, a sua contestadora, aquela que buleversa o código burguês, pondo em crivo o papel tradicional da condição feminina. Esta que daí vai emergindo, antecipando uma máscara dramática quase que predominante em *Charneca em Flor* – reivindica o direito do desejo sexual e de consumação erótica, bem como o usufruto das relações amorosas. E, nesse enlevo de defesa do amor livre e da queda dos interditos, não custa para que a intermitente tendência à auto-mitificação retorne, dotando a essa mulher de poderes ilimitados, situando-a como a origem das coisas e como fonte irradiadora de vida.

Todavia, a tensão entre sensualidade e sublimação, entre o toque físico e a espiritualidade persistem. O mesmo ocorre com o processo de autodesconhecimento, de maneira que o amor, já então misterioso e insidioso, ganha foros de um criptônimo a ser vasculhado permanentemente, dividido entre a renúncia e a posse, ou, paradoxalmente, feito de bocados de uma e de outra, especulado ou afirmado por meio de contrários, emblema de poder ou de fragilidade, berço de nascimento de outras identidades ou de afundamento no nada.

A solidão deixa de ser queixa e desamparo para desembocar no brio de ser-se sozinha e insulada e, neste sentido, a tonalidade plangente e lastimosa do anterior *Livro de Mágoas* praticamente se esboroa, aliviando-se e resserenando-se por essa via. No entanto, tal sensação de confinamento endereça essa mulher para uma espécie de vocação nostálgica, que vislumbra no passado vivências antigas, sempre alegorizadas em figurações de divindades ou de símbolos de

realeza, pressentindo a existência de uma ordem mítica à qual tem convicção de haver pertencido. Mas não demora para que esse mundo devaneado se revele em exílio, espécie de desterro da terra primordial, do ventre de origem, ou, mais que isso, de desterro de uma plenitude primeva.

E é assim que o anseio de recuperar essa terra original vai se direcionando para uma evasão que, afinal, só a morte libertadora pode oferecer. É como se, reencontrando a fonte matricial, essa mulher mergulhasse num mar amniótico que, todavia, se revela tanatológico. A versão mais amena deste trajeto refere o berço benfazejo como um casulo, que não é outro senão o emparedamento, a clausura onde a monja se confina, associada às cores da paixão de Cristo e à flora do luto.

Duas temperaturas ganha, deste modo, esta poética: a da mística e a da erótica; e, em harmonia com elas, é o lusco-fusco que predomina, a imagética do intermediário, do trânsito, do intervalar. Também ganha dois tempos: a languidez¹¹ e o frenesi. A especularidade, na sua versão panteísta e telúrica, se reitera: trata-se de uma fisionomia que está sempre pronta a se auscultar em cada interveniente da natureza e a se refletir neles, numa espécie de pansensualismo inquieto. As suas pulsantes moradas interiores ficam traduzidas pela natureza, bem como nos recintos físicos em que a sua alma se explica: a boca, os olhos, as mãos, o coração, etc.

E eis que se levanta daí um retrato de mulher que se exhibe como fragmentos de uma paisagem, a maior parte das vezes alentejana, num compósito metafórico semelhante ao da colagem, em que os relevos, as cores, as sensações são expressas teluricamente.

Valho-me do soneto "O meu mal", dedicado a Apeles, o querido irmão de Florbela, para desenhar uma dessas faces:

Eu tenho lido em mim, sei-me de cor,
Eu sei o nome ao meu estranho mal:
Eu sei que fui a renda dum vitral,
Que fui cipreste e caravela e dor!

Fui tudo que no mundo há de maior;
Fui cisne e lírio e águia e catedral!
E fui, talvez, um verso de Nerval,
Ou um cínico riso de Chamfort...
Fui a heráldica flor de agrestes cardos,

Deram as minhas mãos aroma aos nardos...
Deu cor ao eloandro a minha boca...

Ah! De Boabdil fui lágrima na Espanha!
E foi de lá que eu trouxe esta ânsia estranha!
Mágoa não sei de quê! Saudade louca! (p. 178)

Em *Charneca em Flor*, livro póstumo publicado em 1931, assistimos ao desfile de uma plêiade de figurações femininas, que parece comprovar a hipótese de uma personalidade capaz de desdobrar-se ao infinito, como uma dramaturga de si mesma, ou, mais que isso, como um drama cujo palco é a própria mente. A encarnação que lhes dá sustentação parece ser a de uma mulher que se concebe emblemática de uma desgraça feminina exemplar, aquela erigida pela via do sofrimento: a exilada da vida, a perdida, a rejeitada pela sociedade. Mas esse corpo assim tão magoado é que permite a escrita e a poesia, o que a faz poeta em feminino, Poetisa – quando a dor se converte em potência.

Daí que a imagem da deusa regresse forte, ou daí que essa mulher adquira dimensões míticas, buscando uma recepção cósmica, um auditório universal. Desenha-se, pois, aqui, a máscara de um ente feminino extraordinário, cheio de grandeza, expresso pela simbólica da realeza, muitas vezes entrevisto no passado longínquo e inacessível e, por isso mesmo, perdido ou desfeito no presente amargo. Por outro lado, essa mesma potestade é capaz de imortalizar o amado através da sua obra, da sua poesia, transferindo o seu poder – que não desaparece com o tempo! – para a sua escrita.

Ainda nesta acepção, surge a mulher aproximada a vultos extraordinários da história, da lenda ou da mitologia, formas que povoam a cisão de uma subjetividade, princípios femininos que se desdobram sob variegadas imagens. Temos, assim, a *mater redentrix*, espécie de versão feminina de Cristo, a princesa do conto de fadas, a sacerdotisa de um ritual misterioso, a celebrante de uma missa pagã, a ninfa, o ser onipotente, enfim, aquela que é o epicentro do universo.

Ressalta, dentre esta mitologia poética, a mulher erótica que libera o seu discurso como fala feminina e que transforma o *vituperatio* (tropos que escarnecia da sexualidade feminina dentro da tradição ocidental) em *laudatio* e, sobretudo, em *auto laudatio*.

Há no convite amoroso desta personagem uma frontalidade no dizer que expõe diretamente o corpo e o desejo, raras vezes expressos ao longo da literatura portuguesa, talvez somente audíveis em Mariana

Alcoforado. E o desempenho desta figura também é arrasador porque subverte certas tópicas, como a da constância amorosa, a do poder sobre o outro, a da traição, a da renúncia e a do silêncio, no que concerne à representação social feminina.

Seu contorno contestatório elege o *carpem diem* como a palavra de ordem para a vida, gozando com a plenitude do risco, com o fato de a aventura erótica poder conduzir, de vez, ao absoluto. E o amor se converte numa prática ontológica; a linguagem erótica conduz à transcendência; da mesma forma, o poder sobre o amado é exacerbado porque não legisla só sobre o presente, mas também se esparrama pelo futuro.

Assim, ao silêncio diante do abandono do amado ou ao queixume e pranto pela rejeição, essa mulher contrapõe agora uma versão atualizada da voz da *sanhuda* da tradição peninsular medieval (topos que restou praticamente ausente na poesia europeia depois de Petrarca). A ideia de predestinação, a nostalgia de uma vida que se perdeu ou de outra não vivida, que se antevê, mas que nunca virá a se realizar – também abarca o afã de regressar à terra de origem.

Desenha-se no seu horizonte um autoctonismo mítico acolhedor, envolvente, pacífico, semelhante ao paraíso perdido, à beatitude primordial, à paz intrauterina, o que faz abundarem, então, imagens lactiformes e gustativas relativas ao arquétipo alimentar. Mas a sensação de, na vida, estar expiando uma culpa ancestral regressa. Por outro lado, a relação de intimidade especular com a natureza faz também com que Florbela se sinta comungada ou repartida entre os diversos elementos do mundo.

Em meio a tantos rostos, escolho, para concluir, um que procura, enfim, mostrar independência absoluta diante do mundo masculino. O soneto, a que falta um quarteto e título, começa com esta declaração:

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

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

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

Para concluir, eu diria que o desfile das fisionomias femininas na poesia de Florbela Espanca demonstra, antes de mais nada, o contínuo e inconcretizável desejo de se ser apenas uma e mesma fisionomia como marca diferenciadora. E ocorre como um contínuo evoluir, como um processo, embora labiríntico, de autorreconhecimento, de autoidentificação, que produz uma variedade de atitudes, uma teatralidade, uma dramaturgia mental – uma heteronímia? – que se perfaz como uma proliferação de nomes, de descrições femininas, de autorrepresentações, de autodesignações, de máscaras, de perfis vivenciais.

Esse anseio impossível tematiza, a meu ver, o lugar intervalar do feminino, ao mesmo tempo em que expressa a instabilidade existente na representação do artista moderno: a dificuldade em se ser sujeito. Embora a identidade múltipla seja fantasmática, pois que se trata de um dissídio interno, de um eu povoado por entidades intrassubjetivas que agem e ilustram a confusão interna do agente, a poesia de Florbela demonstra como é impensável à mulher opor ao mundo masculino um rosto único e imutável.

Se ser sujeito tem sido, na era da modernidade, uma impossibilidade típica do próprio artista (e o exemplo de Pessoa é comovente), para a mulher, ao longo dos tempos, essa aspiração se revelou sempre uma empresa baldada, abortada pontual e historicamente pela sociedade patriarcalista.

A meu ver, a poesia de Florbela encena exemplarmente essa procura de um sujeito que (à maneira lacaniana) se reconhece no vazio e que busca povoá-lo por meio da exaltante multiplicação de tudo, o que impede, por fim, a fixação de uma única imagem. A aparente autenticidade expressiva desta busca alça a obra poética de Florbela ao estatuto de um cancionero ideal que, num século de representações, recusa a excentricidade e o artifício. Não é difícil supor, portanto, porque sua obra tenha se prestado a tantas e tão diferenciadas apropriações ideológicas.

Referências

ALEXANDRE, Madalena Tavares. A busca da identidade na poesia de Florbela. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 69-74.

ALONSO, Cláudia Pazos. Alguns apontamentos sobre a recepção crítica de Florbela Espanca: os poetas têm sexo? *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 183-194.

_____. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

APA, Livia. Entre público e privado: a prosa de Florbela. *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 249-253.

BUESCU, Helena Carvalhão. What's in a name? Nome, descrição, auto-representação em Florbela Espanca. *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 99-108.

CABRAL, Eunice. Prefácio. *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 11-18.

CARVALHO, Adília Martins de - "Reflexos narcísicos em Florbela". *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 83-98.

CORRAL, Concepción Delgado. A natureza como manifestação do dualismo florbeliano. *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 137-144.

DUMAS, Catherine. Florbela visitada por Agustina: a mulher poeta e os mitos. *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 195-204.

FRANCO, António Cândido. Saudade e saudosismo em Florbela Espanca (elementos textuais do diálogo entre Durão e Florbela). In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 55-68.

JORGE, Carlos J. F. A retórica do feminino em Florbela Espanca: um universo fêmea. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 227-236.

KLOBUCKA, Anna. Gerando poesia: as metáforas da maternidade em Florbela Espanca. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 169-176.

LEAL, Maria Luísa. O papel do discurso crítico e do discurso poético na relação entre Florbela e o cânone. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 31-42.

LOPES, Óscar. Florbela, a alentejana livre. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 19-30.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Florbela Espanca e a subversão de alguns *topoi*. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 215-226.

MARTINHO, Fernando J. B. Florbela, poeta de culto da geração de 50. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 43-54.

MORÃO, Paula. Florbela: o Diário de 1930. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p.109 -118.

MOURÃO, Luís. Das Barbies às Coelhoinhas: a fortuna crítica de Florbela. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 163-168.

NEVES, Margarida Braga. Florbela Espanca ou a revelação da personagem. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 205-214.

ROSA, Armando Nascimento. As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 237-248.

SIMÕES, Aura. Perda de identidade e divisão interior na lírica de Florbela Espanca. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 75-82.

SOARES, Angélica. O erotismo em Charneca em Flor. *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 127-136.

VILELA, Ana Luísa. "Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida": erotismo e mística de Sóror Florbela. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 119-126.

WEIGERT, Beatriz. Os textos de Florbela em Portugal Feminino: derradeiras publicações em vida da escritora. In: *A planície e o abismo*. Évora: Vega Editora, 1997. p. 177-182.

7 Na edição do primeiro manuscrito de Florbela, o *Trocando Olhares* (com estudo introdutório, estabelecimento de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra, publicado em Lisboa, pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, em 1994), formulei a reconstituição crítica dos projetos e das antologias poéticas ali constantes. Os poemas citados a seguir trazem as páginas em que se encontram nesta publicação.

8 Lembro o leitor que todos esses primeiros projetos e antologias a que me refiro constam do seu manuscrito, aliás, do seu primeiro manuscrito conhecido, o intitulado *Trocando Olhares*. Ora, a partir dos poemas que se encontram ali transcritos, Florbela vai esboçando diferentes projetos e antologias ao longo dos anos de 1916 e 1917, o que significa que alguns dos poemas pertencentes a um projeto ou antologia podem fazer parte de um outros que ela vai entretecendo ao longo das presumíveis datas de transcrições dos poemas nesse caderno. Quanto à reconstituição que elabore de cada projeto ou antologia, sempre busco encontrar o eixo que reúna os poemas então identificados por Florbela como pertencentes ao respectivo título, buscando especificar, assim, a natureza íntima que cada uma dessas unidades vai ganhando a partir das novas razões que levavam a Poetisa a reajuntá-los sob outra ordem.

9 Sempre que, a partir daqui, tiver necessidade de citar poemas, procedo da seguinte forma: utilizo a minha edição dos *Poemas de Florbela Espanca* (São Paulo, Martins Fontes Editora, 1994), e anoto as páginas referentes aos textos entre parênteses imediatamente após as citações.

10 A propósito, consultar AUBERT, Jean-Marie – *La femme. Antiféminisme et christianisme*. Paris, Cerf/Desclée, 1975.

11 Essa languidez, está, aliás, expressa na aquarela concebida por Apeles Espanca para capa original deste livro que, afinal, não vigorou para a mesma edição.