

# De sóror e outras Florbelas

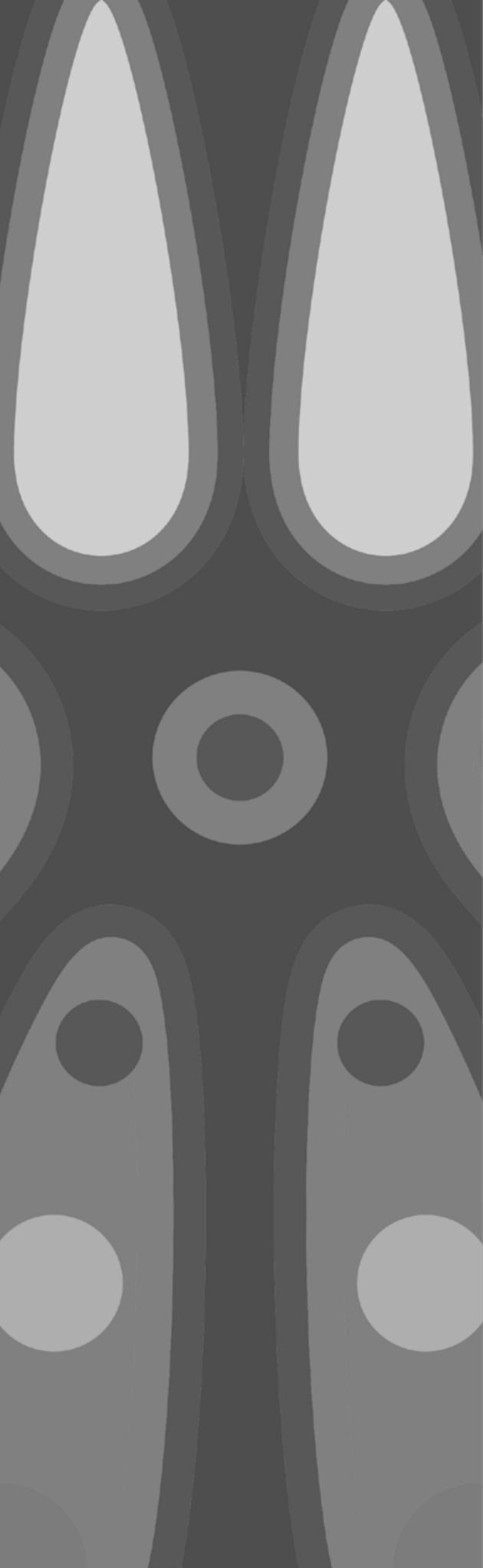
Textos do Congresso em  
comemoração dos 100 anos do Livro  
de “Sorór Saudade” e homenagem a  
Cláudia Pazos Alonso

Organização:

Fabio Mario da Silva  
Jonas Leite  
Maria Lúcia Dal Farra  
Raíra Maia



Cláudia Pazos Alonso é Professora de Estudos Portugueses e de Género na Universidade de Oxford. Os seus interesses de investigação incidem sobre a modernidade, estendendo-se do século XIX até à atualidade e privilegiando questões de género. Assinou numerosos livros, versando o mais recente sobre *Francisca Wood and Nineteenth-Century Periodical Culture. Pressing for Change*. Coordenou novas edições de Florbela Espanca (Estampa) e Judith Teixeira (Dom Quixote) com Fabio Mario da Silva, sendo também da sua responsabilidade ensaios introdutórios às traduções inglesas de António Pedro, Sophia de Mello Breyner Andresen, e Florbela Espanca. Foi Vice-Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas (2014-2021). Com Paulo de Medeiros, coordena a série *Reconfiguring Identities in the Portuguese-speaking World* para a editora Peter Lang.



# De sóror e outras Florbelas

Textos do Congresso em  
comemoração dos 100 anos do Livro  
de "Sorór Saudade" e homenagem a  
Cláudia Pazos Alonso

Organização:

Fabio Mario da Silva  
Jonas Leite  
Maria Lúcia Dal Farra  
Raíra Maia

**Conselho editorial:**

Annabela Rita  
(Universidade de Lisboa)

Diogénes André Vieira Maciel  
(Universidade Estadual da Paraíba)

Henrique Marques Samyn  
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Maria Aparecida da Costa  
(Universidade do Estado do Rio Grande do Norte)

Pedro Fernandes de Oliveira Neto  
(Universidade do Estado do Rio Grande do Norte)

Zuleide Duarte  
(Universidade Estadual da Paraíba)

**Capa:**

Primeira capa: Ilustração do Congresso Internacional 100 anos do Livro de “Sóror Saudade”, de Florbela Espanca: Homenagem a Cláudia Pazos Alonso, por Rafael Efrem

Contracapa: aquarela de Apeles Espanca.

**Diagramação e editoração eletrônica:**

Victor Sandes de Meneses

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE  
Biblioteca Central, Recife - PE, Brasil

D278 De sóror e outras Florbelas, textos do Congresso em comemoração dos 100 anos do livro de “Sóror Saudade” e homenagem a Cláudia Pazos Alonso / Fabio Mario da Silva ...(et al.). – 1. ed. – Recife : EDUFRPE, 2025. 356p.

Inclui referências

1. Espanca, Florbela, 1894-1930. 2. Pazos-Alonso, Claudia, 1966-. 3. Estudos portugueses. 4. Escritoras. 5. Espanca, Florbela, 1894-1930. Livro de Sóror Saudade. I. Silva, Fabio Mario da.

CDD 590

ISBN FÍSICO 978-85-7946-493-5 E O

ISBN DIGITAL 978-85-7946-494-2

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	9
PARTE I: ESTUDOS ACERCA DE FLORBELA ESPANCA .....	11
OS UNIVERSOS DA ESFINGE: UMA LEITURA DA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA À LUZ DE HÉLÈNE CIXOUS	
Cláudia Pazos Alonso .....	13
PRINCESA, SÓROR, FEITICEIRA, ANGÉLICA, CLÁUDIA, MARIA TERESA, SALOMÉ... – AS MÁSCARAS DE FLORBELA E AS APORIAS DA CRÍTICA	
Renata Soares Junqueira .....	33
FLORBELA ESPANCA- UM CASO PARA SE PENSAR	
Zina Bellodi .....	41
SOBREVIVÊNCIAS <i>MAL DU SIÈCLE</i> NA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA	
André de Sena .....	45
<i>FLORBELA</i> , DE HELIA CORREIA: DO CRÍTICO E DO MÍTICO	
Nefatalin Gonçalves Neto .....	63
UM PALCO PARA FLORBELA	
Jonas Leite .....	75
A CASA E A INFÂNCIA EM MARIA LÚCIA DAL FARRA E FLORBELA ESPANCA	
Aline Cajé Bernardo .....	87
A <i>FLORBELA</i> DE TERESA VEIGA	
Andreia de Lima Andrade .....	105
FLORBELA ESPANCA EM “NIKETCHE, UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA”, DE PAULINA CHIZIANE: NOTAS DE UMA TRADUÇÃO	
Ariane da Mota Cavalcanti .....	119
100 ANOS DO <i>LIVRO DE “SÓROR SAUDADE”</i> – UMA ANÁLISE DO POEMA “O MEU ORGULHO”	
Cátia Canêdo .....	131
SOBRE A HERANÇA DAS <i>LOUCAS</i> DOS ANOS 20: FLORBELA ESPANCA, JUDITH TEIXEIRA E A AUTORIA FEMININA EM PORTUGAL NO SÉCULO XX	
Andreia Oliveira .....	137

<b>MAS EU SOU A MANHÃ: APAGO ESTRELAS!</b>	
Edson Santos Silva.....	149
<b>SOB O SIGNO DA DOR: MELANCOLIA E AFLIÇÃO NO CONTO “DOMINÓ PRETO”, DE FLORBELA ESPANCA</b>	
Sara Layana Silva Maciel	
Luciana de Barros Ataíde.....	155
<b>REFLEXÕES ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE FLORBELA ESPANCA E O MODERNISMO PORTUGUÊS NO <i>LIVRO DE “SÓROR SAUDADE”</i></b>	
Ariadne Ferreira Luz.....	169
<b>SÓROR SAUDADE: COMO O AMOR, NA PERSPECTIVA FILOSÓFICA, É EXPLORADO NO POEMA “FANATISMO” DE FLORBELA ESPANCA</b>	
Rayana Rezende Gomes Demétrio de Vasconcelos Barros .....	179
<b>ANÁLISE COMPARATIVA DO AMOR ERÓTICO RETRATADO POR SAFO DE LESBOS E FLORBELA ESPANCA</b>	
Ana Carla Cipriano Pereira	
Camila Justino de Seixas.....	189
<b>OUTRAS MANEIRAS DE CONVIVER COM A MORTE: A POESIA DE FLORBELA ESPANCA E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN</b>	
Valéria Hernandorena Montegudo de Campos.....	195
<b>RECOMEÇO COM FLORBELA NO PALCO E NA VIDA</b>	
Lorenna Mesquita.....	209
<b>PARTE II: TRIBUTU A CLÁUDIA PAZOS ALONSO.....</b>	<b>211</b>
<b>CLARICE LISPECTOR INTERVIEWS THREE WOMEN WRITERS</b>	
Claire Williams .....	213
<b>REWRITING THE CANON: A SONNET BY THE MARQUESA DE ALORNA</b>	
Simon Park.....	225
<b>O <i>LIVRO DE “SOROR SAUDADE”</i> E A MATERIALIDADE DO CORPO DA MULHER</b>	
Regina Zilberman.....	233
<b>“AH! QUEM ME DERA, IRMÃ, AMAR ASSIM! ...”: UM ENSAIO SOBRE A MATRÍSTICA LITERÁRIA DE AFETOS NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA E NA ESCRITA DE MULHERES, EM HOMENAGEM A CLÁUDIA PAZOS-ALONSO</b>	
Claudiana Nogueira de Alencar .....	239

<b>A VOZ ROUBADA DAS MULHERES</b>	
Iracema Goor .....	253
<b>CLÁUDIA PAZOS ALONSO E AS IMAGENS DE FLORBELA ESPANCA</b>	
Clêuma de Carvalho Magalhães.....	259
<b>LARGUEZA DO ESCOPO DO PENSAMENTO CRÍTICO DE CLÁUDIA PAZOS ALONSO AO MULTIFACETADO EU FLORBELIANO</b>	
Derivaldo dos Santos .....	269
<b>PARTE III - RESENHAS:.....</b>	<b>275</b>
<b>RESENHA SOBRE FRANCISCA WOOD DE CLÁUDIA PAZOS ALONSO</b>	
Thomas Earle.....	277
<b>RESENHA DA ANTOLOGIA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA COM SELEÇÃO E INTRODUÇÃO DE CLÁUDIA PAZOS ALONSO</b>	
Ana Raquel Fernandes.....	281
<b>UMA LEITURA CARTOGRÁFICA DE ANTIGONE’S DAUGHTER’S, DE HILARY OWEN E CLÁUDIA PAZOS ALONSO</b>	
Matteo Pupillo .....	287
<b>RESENHA DE JUNQUEIRA RENATA SOARES JUNQUEIRA. SOB OS SORTILÉGIOS DE CIRCE: ENSAIO SOBRE AS MÁSCARAS POÉTICAS DE FLORBELA ESPANCA</b>	
Edson Santos Silva.....	293
<b>PARTE IV - DEPOIMENTOS: .....</b>	<b>299</b>
<b>SOBRE OS 100 ANOS DO LIVRO DE “SÓROR SAUDADE”, DE FLORBELA ESPANCA E A HOMENAGEM A CLÁUDIA PAZOS ALONSO</b>	
Noémia Serrano.....	301
<b>SEJA MUITO BEM-VINDA, CLÁUDIA QUERIDA!</b>	
Maria Lúcia Dal Farra.....	303
<b>FENOMENAL CLÁUDIA</b>	
Ana Luísa Vilela.....	313
<b>CLÁUDIA PAZOS ALONSO E O LIVRO DE “SÓROR SAUDADE”</b>	
Fabio Mario da Silva.....	321
<b>TRIBUTE TO CLÁUDIA PAZOS ALONSO</b>	
Hilary Owen.....	327

<b>TRIBUTE AND TESTIMONY</b>	
Mariana Gray de Castro .....	331
<b>SOL SOBRE OS TALHERES</b>	
Ana Margarida Dias Martins .....	335
<b>NA MARGEM DE UM SONHO</b>	
Bruno Silva Rodrigues .....	337
<b>ILUMINAR – ENCONTROS DE UM PERCURSO</b>	
Elisangela da Rocha Steinmetz .....	341
<b>NOTAS BIOGRÁFICAS.....</b>	<b>347</b>

## APRESENTAÇÃO

A nossa tão querida Cláudia Pazos Alonso é um bocado como nós, os brasileiros estudiosos da Literatura Portuguesa, e, sobretudo, mais que nunca, da Florbela Espanca. Porque, de certa forma, somos estrangeiros aos pés dessa Literatura, embora a amemos como os seus cidadãos mais aguerridos. Digo bem, um “bocado como nós”, porque ela está fora e dentro desse horizonte – enquanto, por mais que façamos, sempre estaremos no seu exterior. Cláudia é aquela intelectual que representa, no Reino Unido, a Literatura que é dela, de onde ela emerge, e da qual se orgulha com toda a propriedade, a ponto de nunca tê-la abandonado, tendo sido sempre, onde quer que estivesse, a sua emérita e genuína embaixatriz. Para que se saiba, ela se fincou num lugar muitíssimo privilegiado – a Universidade de Oxford, aliás! Com que empenho e dedicação e brilhantismo ela foi galgando todos os obstáculos curriculares (que não são poucos!) para incrementar definitivamente aí a cátedra que, com justeza, é sua de direito! E com que fulgor ela foi produzindo, ao longo dos anos, uma obra sólida e referencial para as áreas a que tem se dedicado.

E isso inclui um amplo acorde de interesses, na maioria concernentes ao feminino e ao descerramento de escritos que continuavam, durante décadas seguidas, à sombra e em pleno desconhecimento. Ao mesmo tempo, em que procurava sempre colaborar com seus colegas e afins na feitura de pesquisas em conjunto, como é o caso, por exemplo, da pareceria com Paulo Medeiros na série da *Peter Lang Reconfiguring Identities in the Portuguese Speaking Word*, ou no caso da cumplicidade com Hilary Owen, que produziu o essencial e fundamental *Antigone Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*.

Para além disso, Cláudia trouxe à luz do dia as crônicas de uma portuguesa do século XIX, a Francisca Wood, que residia na Inglaterra, fato inusitado e de grande destaque para a compreensão do estado em que se encontrava, naqueles idos, uma mulher imigrante, que lutava pelo sufrágio feminino, apontando a insidia dos preconceitos, a prevalência da subordinação feminina dentro da própria Igreja, tudo isso trespassado por um delicioso humor e uma coragem surpreendentes.

Cláudia tem desses cuidados. Por onde anda, pelas bibliotecas, pelos alfarrábios, pelos sebos, pelos espólios, por toda a parte em que se pode constatar a existência de papéis “idosos” – ela executa ali uma profunda varredura, uma investigação atenta no sentido de testar seu conhecimento a respeito do que ali jaz. E descobre, pois, autoras do naipe de Francisca Wook e – imaginem vocês! – originais da Judith Teixeira, absolutamente esquecida e excomungada da comunidade literária portuguesa! Também, nesses casos, ela trabalha em cooperação, agora com Fabio Mario da Silva, que, aliás, já lhe tinha feito companhia na edição da obra de Florbela pela Editorial Estampa de Lisboa. E é então que ambos publicam, pela Dom Quixote, a recuperada obra de Judith e um tanto de inéditos que, por isso mesmo, ganha a oportunidade de ser apreciada por outros tantos críticos que a tem disseminado não só em língua portuguesa. Sua

dedicação à obra de Florbela Espanca, então, é notável. e não se restringiu apenas a sua pesquisa de doutorado. Assim, não é por acaso que nesses cem anos de publicação do *Livro de "Sóror Saudade"*, a comemoração dessa obra lhe seja dedicada e consagrada através do Congresso Internacional realizado na Universidade Federal de Pernambuco, na cidade de Recife, no Nordeste Brasileiro, no ano de 2023, com desdobramentos pela Academia Pernambucana de Letras.

À Cláudia, cuja obra magna sobre a Poetisa portuguesa foi publicada na língua vernácula, em Lisboa, pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda com o título *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, se mostra, aqui, neste compêndio das participações pessoais do Congresso, objeto de estudo por parte dos seus admiradores e pesquisadores, espreado-se para os seus prefácios e mais recentes estudos que ultrapassaram aquele primeiro estágio que seu livro havia inaugurado. Daí que este volume meritório em que estivemos empenhados, desde o Congresso, tivesse de ter sido dividido em quatro partes para poder dar espaço a todos os colaboradores e aos dedicados afeiçoados da nossa Cláudia e da nossa Florbela: "Estudos acerca de Florbela", "Tributo a Cláudia Pazos Alonso", "Resenhas", "Depoimentos", contando com um total de 36 escritos.

Através dos esforços de Fabio Mario da Silva, de Jonas Leite e de Raíra Maia foi possível, pois, apertar ainda mais os laços de admiração e de afeição que nos unem todos em torno de Florbela Espanca e de Claudia Pazos Alonso. Ambas merecem esta homenagem de dedicação e estima intelectual permanente. Bem hajam!

Maria Lúcia Dal Farra  
Lajes Velha, 15 de julho de 2025.

**PARTE I: ESTUDOS ACERCA DE  
FLORBELA ESPANCA**



# OS UNIVERSOS DA ESFINGE: UMA LEITURA DA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA À LUZ DE HÉLÈNE CIXOUS

Cláudia Pazos Alonso

Para Hélder Macedo, *my elder and better*, com toda a admiração e amizade

Este artigo constitui uma singela, mas sentida homenagem a Hélder Macedo, meu professor de mestrado no King's College, Universidade de Londres, entre 1987-1988, e examinador externo da minha tese de doutoramento sobre Florbela Espanca, orientada por T. F. Earle, e defendida na Universidade de Oxford em 1994. Foi nessa ocasião que ele me lançou um desafio, que ficou comigo ao longo de várias décadas, propondo-me uma leitura de Florbela Espanca sob o prisma das feministas francesas, que eu já conhecia na altura. Mas à época considerava que a chamada *écriture féminine* não me ia ajudar a resgatar Florbela para o cânone literário português. Por isso, apenas hoje, transcorridos cerca de trinta anos, agradecendo o aliciante repto de Hélder, querido *elder and better*, embarco aqui finalmente numa leitura da obra de Florbela Espanca com base em Hélène Cixous, nomeadamente no famoso ensaio *Le rire de la Méduse*, [O riso da Medusa] originalmente publicado em 1975, e recentemente traduzido no Brasil por Natalia Guerellus e Raisa Franca Bastos.

Logo no seu parágrafo de abertura, Hélène Cixous defende que a mulher precisa de transpor-se para a escrita, revelando-se em toda a sua complexidade e conquistando assim o lugar que lhe pertence no mundo. Ou seja, o conhecimento do próprio corpo levá-la-ia a uma expansão de horizontes praticamente ilimitada:

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram distanciadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, pelo mesmo objetivo mortal. A mulher deve se colocar no texto – como no mundo e na história –, *por seu próprio movimento* (Cixous, 2022, p. 41).

Trata-se de um manifesto que aposta na inscrição da mulher, com base na sua corporeidade e vivências múltiplas, quer no espaço (mundo) quer no tempo (história). Em termos de história, sobretudo a história literária, é certo que Florbela se quis conscientemente situar numa genealogia predominantemente masculina, que vai de Camões a Antero de Quental e António Nobre<sup>1</sup>. Sobre isso já vários estudiosos, entre os quais me incluo, refletiram amiúde.

Em termos espaciais, contudo, creio que ainda haverá muito por dizer, até porque tal

---

<sup>1</sup> Ver verbetes sobre estes autores no *Dicionário de Florbela Espanca*, coordenação de Jonas Leite e Fabio Mario da Silva e direção científica de Maria Lúcia Dal Farra.

como a geógrafa Doreen Massey argumenta:

A limitação da mobilidade das mulheres, tanto em termos de identidade quanto de espaço, tem sido, em alguns contextos culturais, um meio crucial de subordinação. Além disso, as duas coisas – a limitação da mobilidade no espaço, ou seja, a tentativa de consignação/confinamento a lugares específicos, por um lado, e a limitação da identidade, por outro – têm sido crucialmente relacionadas (Massey, 1994, p. 179, tradução minha).

Como é sabido, ao longo da sua relativamente curta vida, Florbela experimentou vários deslocamentos geográficos, muitos deles é certo por razões de ordem familiar ou amorosa. Tendo nascido em Vila Viçosa em 1894, frequentou o liceu de Évora, mudando-se novamente para cursar Letras na Universidade de Lisboa. Passou pelo Algarve por razões de saúde, e posteriormente viveu em Castelo da Foz e em Matosinhos, onde veio a falecer em dezembro de 1930. Esta itinerância por terras de Portugal confirma a sua mobilidade física, a qual parece funcionar como pano de fundo para a flexibilidade subjacente à sua prática criativa. A transladação entre vários espaços, alguns deles moradas apenas provisórias, ajudou quiçá Florbela a apreender-se e conceber-se como um ser em movimento, ultrapassando os limites geralmente impostos à identidade da mulher do início do século XX.

A poeta alentejana lutou no sentido de conseguir publicar -- manifestamente uma forma de se inscrever no mundo, isto é, no palco cultural da época. Assim o próprio ímpeto da escrita florbeliana gera um universo textual, materialmente inscrito nas três coletâneas que vieram a lume. Trata-se de um corpus que potencia o reencontro com o seu próprio corpo, de que toda a mulher, segundo Cixous, foi desde há muito privada, impedida de dispor dele segundo a sua vontade, pelo poder patriarcal instituído. Tal reencontro lhe permitiria, segundo Cixous, alcançar uma plenitude até então desconhecida.

O intuito deste artigo é analisar esse universo, que se situa inicialmente em recintos fechados (como o do convento) deslocando-se para o amplo cenário da charneca alentejana, e daí para um espaço potencialmente in-finito, a par e passo com a libertação subjacente ao (re) encontro, e à textualização do próprio corpo. Acompanharemos o percurso poético de Florbela, detendo-nos particularmente no momento de viragem, que é o *Livro de “Soror Saudade”*, no sentido de comemorar os 100 anos de publicação desta obra incontornável, onde se encontram em germe algumas das ideias mais radicais desenvolvidas em *Charneca em Flor*. Ao fazê-lo, iremos nos valer das versões manuscritas, sobretudo no caso paradigmático de “Esfinge”, um poema-chave porque situado precisamente a meio do seu percurso poético, e um dos que mais versões suscitou. Concluiremos o artigo com uma análise de “O Meu Soneto”, poema que permaneceu inédito até 1936.

\*\*\*

A imagética conventual é um aspeto central das alusões religiosas que atravessam a obra de Florbela. Na fase inicial, em *Livro de Mágoas*, trata-se de um espaço de enclausuramento por excelência. Enquanto local de subordinação e sublimação religiosa, o sofrimento adquire uma santidade, que de certa maneira o torna uma forma de devoção quase apetecível – daí, em “A minha Dor” (Espanca, 2012, p. 90) esse espaço interior ganhar contornos concretos, traduzidos num convento *ideal*. O convento propõe o sacrifício e a autoimolação como forma de aprisionamento, erguendo uma barreira entre as mulheres e o mundo exterior. Mas em simultâneo, ao deter-se sobre o labirinto arquitetónico de “claustros, sombras, arcarias” (feições essas que remetem para um espaço psicológico de linhagem gótica), Florbela desvenda a dor e a repressão, como um símbolo da “arquitetura” figurativa da autoexpressão, dentro da qual as mulheres podem encontrar um refúgio, no sentido de construir um “quarto que seja seu”, para retomar a célebre expressão de Virginia Woolf.

Tal como indicia outro soneto da mesma coletânea inaugural, “Castelã da Tristeza” – valendo-se de uma sugestiva exclamação “E nunca em meu castelo entrou alguém!” (Espanca, 2012, p.86) – a clausura torna-se uma forma de controlar a sexualidade feminina, através da conservação da virgindade, igualmente convocada na imagem da castelã vestida “toda de branco”. Assim, neste recinto, onde se privilegia a inocência sexual, tão somente pode ser permitido um tipo de leitura autorizada – um livro d’horas, manual religioso. Mas tal confinamento intelectual e físico provocam um mal-estar de cariz existencial, impulsionando a castelã a ambicionar afastar-se da “sombra rendilhada dos vitrais”. No último terceto, “à noite, debruçada, p’las ameias” tenta vislumbrar angustiadamente um espaço outro, que lhe foi vedado, ainda apenas entrevisto no espaço imaginário do devaneio.

O soneto fecha com uma série de perguntas retóricas que culminam com “Que sonho afagam tuas mãos reais?”. Parece-me lícito descortinar uma ambiguidade produtiva no adjetivo “reais”: literalmente, aponta para um estatuto de nobreza, premissa sobre a qual assenta em larga medida este retrato de uma princesa desconhecida (para convocar aqui o título de um soberbo poema de Sophia de Mello Breyner), mas figurativamente também remete para mãos corporalmente reais, concretas, mãos essas que justamente através da escrita se tornarão um instrumento para erguer e abraçar um vasto mundo, muito para além das paredes do castelo.

A interação dinâmica entre a mente que cisma e o corpo que (se) escreve deve, por conseguinte, ser situada no quadro de uma relação integral com o espaço nas suas múltiplas dimensões – nomeadamente físicas, psicológicas, sociais e culturais. Como Isa Severino bem observa: “Na obra poética de Florbela Espanca é notória a forte correlação existente entre o espaço quer físico quer social e o sujeito poético florbeliano; o espaço não só modela como transmuda o eu lírico” (2014, p. 2). Analisemos então mais detidamente o teor dessa transmutação – que leva a uma expansão da identidade – a partir de *Livro de “Soror Saudade”*.

Ponto de viragem na poética florbeliana, *Livro de “Soror Saudade”*, malgrado um título que sublinha explicitamente ainda um (auto)-retrato conventual, indicia uma sensível abertura

ao espaço, desde logo interior, mas também e em simultâneo exterior. A questão espacial está subjacente a toda a coletânea. Aliás, tal como adianta Márcia Filipa Mendes da Silva Francisco, no caderno manuscrito *Claustro das Quimeras* todos os sonetos vêm com indicação acerca do local de composição:

O Claustro das Quimeras distingue-se dos restantes testemunhos por apresentar o local de composição de cada soneto, a lápis, no canto superior esquerdo das páginas. Estes locais englobam: Algarve, Casa da Saúde de Benfica, Castelo da Foz, Évora, Hotel Francfort, Josefa de Óbidos, Lisboa e Vila Viçosa. (Francisco, 2021, p. 18)

Tal cuidado sugere que Florbela tinha uma consciência aguda da sua situação precariamente nómada, e que os seus estados de espírito estavam inextricavelmente vinculados ao ambiente que a rodeava. À partida, a imagem da Soror Saudade, monja enclausurada, parece estar em óbvia contradição com as vivências reais de Florbela, cujas sucessivas e sintomáticas deslocações geográficas nessa época apontam para uma instabilidade real, devido a questões de saúde, à separação e divórcio do primeiro marido, Alberto Moutinho, bem como ao início de uma relação com aquele que viria a ser o seu segundo marido, António Guimarães. Assim se poderá postular que ela privilegia o convento como refúgio das vicissitudes do cotidiano, onde a clausura aparente lhe permite entrar “na alma de minh'alma” (Espanca, 2012, p. 101), o âmago mais recôndito do ser.

Com efeito, a virginal e resignada Soror Saudade, consagrada pelos colegas de curso (e alguma rara crítica da época), aparentemente imobilizada, quer pela melancolia, quer no quadro de uma relação amorosa, na realidade não abdica nunca da fuga pelo sonho, como se vê em “Noturno” (Espanca, 2012, p. 121). De facto, o primeiro terceto torna por demais evidente que ela não pode ser presa. Embora o amante a pretenda controlar, literalmente através da posição sexual missionária, “Traçaste em mim os braços duma cruz / Neles pregaste a minha mocidade!”, ela tem o condão de se elevar acima da sua condição corporal:

Minh'alma, que eu te dei, cheia de mágoas,  
E nesta noite o nenúfar dum lago  
'Stendendo as asas brancas sobre as águas! (Espanca, 2012, p. 121)

Adquirindo a brancura simbólica de um nenúfar simbolista, cujas asas se estendem sobre as águas dum lago (numa imagem que, ao remeter para a elevação, sugestivamente a associa talvez à ressurreição de Cristo), ela consegue metaforicamente tecer uma subjetividade alternativa. O próprio lago aliás, figura um espaço secreto e quase ilimitado. Assim, a oscilação entre interior e exterior promove um regime imaginativo de associação livre, que lhe permite escapar através do seu poder criativo. Ou, como diz Cixous “em segredo, em silêncio, no seu foro íntimo, ela se expande e se multiplica” (2022, p. 70), sendo essa uma maneira de resistir à “mesquinhez redutora da economia subjetiva masculino-conjugal” (2022, p. 69).

Nesse aspecto, de forma mais geral, especialmente ao longo desta coletânea, a oposição entre imobilização e mobilização fica inscrita na própria estrutura do soneto – forma

aparentemente regimentada, com um espaço físico claramente delimitado. De facto, a autora apropria-se magistralmente deste formato ainda muito comum na paisagem literária do primeiro quartel do século XX, ao operar várias subversões: na superfície, os *Sonetos Completos* podem ser lidos como relíquias formalmente obedientes de um reino simbolista passado. Mas o seu conteúdo, encerrado dentro das fronteiras aparentemente seguras dos catorze versos decassílabos, inscreve e proclama, de forma desafiante, uma nova poética para a expressão do universo do desejo feminino.

Assim, embora o seu foco não se tenha dirigido para a inovação formal *per se*, em alguns dos seus mais memoráveis poemas a sua utilização de pontuação (reticências, pontos de exclamação) e de *enjambements* ameaça explodir a ordem decassilábica exigida ao soneto. Num exemplo sintomático, em *Livro de Por seu turno, as aspas em Mágoas*, deparamo-nos com a divisão gráfica da última linha de “Vaidade” (Espanca, 2012, p. 84), “Acordo do meu sonho/ e não sou nada”. Por seu turno, as aspas em *Livro de “Soror Saudade”* assinalam de forma subtil a ideia que o espaço da identidade foi mediado por pessoa interposta (o poeta Américo Durão). Tendo em conta as dificuldades de publicação, este aparentemente inócuo e quase invisível sinal de pontuação expressa bem os condicionalismos inerentes à diminuta capacidade por parte de uma mulher no sentido de penetrar num espaço e mercado literários predominantemente masculinos. Já em *Charneca em Flor*, um momento de ruptura altamente significativo é de teor mais existencial: um poema cujo título é simplesmente um outro sinal de pontuação, desta feita «?» (Espanca, 2013, p. 127). A meio deste soneto, a sequência “minha alma” (na poesia de Florbela, habitualmente transformada na contração “minh’alma”, como anteriormente vimos no caso da “alma de minh’alma”) é separada pelo inusitado possessivo em posição de rima: “[...] Quem fez o mar? E a minha /Alma a sangrar? Quem me criou a mim? (Espanca, 2013, p. 127)”.

Mais ainda, como lembra Márcia Filipa Mendes da Silva Francisco a propósito da obra *Livro de “Soror Saudade”*, que passou por sucessivas iterações manuscritas, analisadas por esta estudiosa através dos vários testemunhos conservados na Biblioteca Nacional, Florbela preferia espaçar o soneto, com as duas quadras na frente da folha e os dois tercetos no verso da mesma:

Na primeira edição, bem como no primeiro manuscrito, o título e as quadras são impressas no rosto das páginas e os tercetos no verso das mesmas. O facto deste formato figurar tanto no primeiro caderno, LNA, como na versão final da obra, revela uma certa apreciação da parte da autora por esta estrutura gráfica. (Francisco, 2021, p.14)

Aliás, tendo sido esta disposição utilizada na primeira edição, Florbela expressa a sua preferência pela mesma, em carta Guido Battelli datada de 28 de outubro de 1930: “gostava mais de que ficassem as 2 quadras de cada soneto de um lado da folha, e os 2 tercetos do outro lado”, acrescentando “fica o soneto menos duro, lê-se melhor [...] todo numa página, dum jacto, não gosto” (Battelli, 1986, p. 196). Muitíssimo sugestiva me parece esta ideia de preferir uma separação, que permite interromper o fluir da leitura, e inclusive criar um intervalo, espaço propício a eventuais mudanças de direção.

Neste nosso roteiro de mapeamento da forma como o espaço é construído, um momento incontornável, situado a meio da coletânea, surge em “Esfinge” (Espanca, 2012, p. 118). Tal ocorre, quer a nível do conteúdo propriamente dito, quer mesmo no que diz respeito ao arranjo no retro e verso da página impressa, que acentua a clara diferenciação de tom entre as duas quadras e os dois tercetos, como veremos.

Em “Esfinge”, a charneca, paisagem típica do Alentejo que dará a Florbela o título da sua terceira obra, comparece pela primeira e única vez em *Livro de “Soror Saudade”*. Florbela atribui a si mesma um lugar de destaque no seio de uma linhagem feminina, enquanto filha da “charneca erma e selvagem”. Ou seja, ela é filha de um espaço primitivo e indomável. Assim, se a charneca está associada a uma feminilidade frequentemente desvalorizada, Florbela transforma o estatuto de ilegitimidade numa força e mais-valia. Ao retratar-se à solta pelos caminhos, figura-se em liberdade.

Logo na quadra inicial, a poetisa identifica-se com os giestais, planta nativa da Península Ibérica. É um arbusto vigoroso, que pode sobreviver e espalhar-se, mesmo em condições de seca. Neste cenário natural, proliferam touceiras de giesta por entre os arbustos de rosmaninho, uma planta perfumada que também cresce livremente em estado selvagem (e que curiosamente em Portugal está associada com a virgem Maria). Assim a charneca passa a ser interpretada como um espaço primordial e idílico, onde o desabrochar da natureza se verte em metáfora do florescimento do corpo feminino. Com efeito, na linha 3, “Abrindo os olhos d’oiro, p’los caminhos”, os giestais antropomorfizados oferecem uma metáfora sugestiva para a resistência cultural feminina. A abertura dos olhos representa o despertar de uma nova consciência e é especialmente significativa porque o *leitmotiv* da visão será inscrito novamente, duas vezes, no terceto final, ligado novamente ao desabrochar da subjetividade.

Esta visão idílica funciona como um prelúdio para a criação de um cenário propício ao amor na segunda estrofe. À medida que as fronteiras entre os diversos componentes do quadro rupestre se esbatem, a terra (a Charneca) e o Sol entrelaçam-se numa fusão entre o horizontal e o vertical, para se tornar um canto da paisagem. Essa criatividade culmina no oitavo verso, onde a aliteração rematada com um ponto de exclamação triunfante, “pedaço da paisagem!”, sublinha a fusão dos amantes. A representação desta cena amorosa avoluma-se para ocupar três linhas inteiras, de forma tão contundente que contraria momentaneamente, pela força das palavras e da imaginação, o facto de tal fusão ser uma “miragem”.

Como sublinham Pazos Alonso e Silva, “este soneto sofreu várias alterações do punho de Florbela, a caneta, no caderno manuscrito Livro do Nosso Amor. Se analisarmos as mudanças ocorridas, a versão emendada demonstra nitidamente maior expressividade” (2013, p. 166). Como acrescentam os estudiosos: “Mas, apesar disso, ainda não estamos perante a versão definitiva [...] será preciso aguardar o manuscrito do *Livro de “Soror Saudade”* para a Charneca passar a ser finalmente grafada com maiúscula, em pé de igualdade com o Sol” (Alonso; Silva, 2013, p. 166). Ou seja, o processo de se conceber em pé de igualdade levou tempo – como o próprio conjuntivo ainda insinua. Segundo Cixous:

a mulher nunca teve *sua* fala, sendo isso o mais grave e imperdoável, já que é justamente a escrita a *própria possibilidade* de mudança, o espaço do qual se pode lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais. (Cixous, 2022, p. 49)

Se Florbela consegue aqui aceder à fala, enquanto charneca, e promover um pensamento subversivo, esta igualdade entre ambas as partes é temporária e ainda ilusória, de acordo com a própria, o que tem repercussões duradoras no foro íntimo feminino. Como se vê no primeiro terceto, a melancolia da Charneca à espera de um Príncipe Encantado fugaz (o Sol), é verbalizada, tal como sucedera nos quartetos, através de um elemento natural, a lua, a única presença que comunga com o eu lírico solitário. Por oposição ao Sol masculino (que sintomaticamente está completamente ausente desta estrofe), a lua é geralmente associada ao feminino. A imagem da espera dorida também ganha maior profundidade no décimo e décimo primeiro verso, em virtude da alusão à saudade e ao salmo bíblico penitencial que o luar entoia.

O soneto encerra com chave de ouro, quando a charneca antropomorfizada ganha inesperadamente uma nova configuração, a de uma criatura mitológica:

E, à tua espera, enquanto o mundo dorme  
Ficaria, olhos quietos, a cismar...  
Esfinge olhando, na planície enorme... (Espanca, 2013)

A poetisa solitária dirige-se ao seu amante inconstante. A sua posição assimétrica, esperando fielmente num limbo “à tua espera, enquanto o mundo dorme” pode aparentemente ainda aludir à espera como uma atividade tradicionalmente feminina. No entanto, camadas mais complexas de significados e associações se apresentam na linha de encerramento, quando ela assume os contornos de uma gigantesca Esfinge que enche a planície deserta.

O seu olhar mudo, “Ficaria, olhos quietos, a cismar...”, indica que as intensas emoções vividas pela mulher sensível não são verbalizadas. Se “olhos quietos” denotam olhos fechados, então o “cismar” permite que ela mergulhe mais intensamente no seu mundo interior. Como tal, seu olhar introspetivo permite que ela cresça para além do seu “eu”, tal como ela o conhece e concebe, e porventura além da dor de um amor não correspondido. O olhar da Esfinge na planície sem fronteiras aponta para aquilo que ainda está por concretizar, ultrapassando o foro amoroso, para abarcar o mais profundo e recôndito universo existencial. Fica desta forma veiculado um premente contraste entre a imobilidade física, ancorada na paisagem, e a mobilidade psíquica.

A imagem da esfinge sonhadora, acordada à noite, é instigante porque contém associações culturais sobrepostas. Com efeito, a Esfinge de Florbela parece ser um híbrido cultural: como a estátua da Grande Esfinge do Egito, domina majestosamente um planalto. Por outro lado, na mitologia grega, o enigma da Esfinge (uma criatura alada, meio leão e meio mulher) constitui um desafio que tem de ser decifrado, sob pena de a vítima desprevenida ser devorada. Dito de outro modo, a esfinge florbeliana, enquanto uma criação cultural híbrida, oferece uma metáfora para a resistência cultural feminina face à invisibilidade.

Nas provas tipográficas, verificamos uma sutil alteração de última hora no verso final. Onde se lia “Esfinge olhando a planície enorme...”, a formulação passou a “Esfinge olhando, na planície enorme...”. Trata-se de uma modificação para melhor, “pois prolonga o mistério, visto que agora a esfinge não está a olhar para nada em concreto” (Alonso; Silva, 2013, p. 168), o que traduz um desassossego existencial. A contemplação, que surge no espaço da noite, espaço esse ligado ao sonho e ao inconsciente, é evocada de forma onírica, amplificando assim um sentido freudiano do estranho, que é prolongado através do uso de reticências nos versos finais (linhas 11, 13 e 14). Dado que não sabemos o que é que a esfinge está a olhar, os seus olhos “quietos” tornam-se de fato uma personificação da in-quietação, pois, como destaca Cixous: “porque a poesia não é mais do que tirar força do inconsciente e o inconsciente — *outro território sem limites* — é o lugar no qual sobrevivem os recalcados: as mulheres ou, como diria Hoffmann, as fadas” (2022, pp. 50-51, grifos meus).

A Esfinge é usada para transmitir o ainda não dito, permitindo-lhe transcender sua condição terrestre (feminina), no que se torna, curiosamente, uma figuração de gênero ambígua. De facto, a ênfase anterior na identidade feminina do eu poético agora dá lugar a uma imagem onde prevalece a indeterminação de gênero. Não há marcadores gramaticais explícitos neste encerramento, embora, é claro, se possa argumentar que a palavra “esfinge” é normalmente gramaticalmente feminina em português. E que figurativamente aqui, enquanto esfinge, ela ainda não tem acesso à fala.

Porém, a apropriação de imagens míticas por parte de Florbela reflete, pelo menos a um nível subconsciente, o poder disruptivo que poderia surgir de uma perspetiva centrada na mulher. Globalmente, então, este soneto expressa tanto as restrições dos papéis e representações femininas subalternas, que Cixous tão instigantemente referiu como sendo “a grande mão parental-conjugal-falologocêntrica” (2022, p. 43) quanto um desejo de escapar delas. Localizado precisamente a meio da segunda coleção de Florbela, “Esfinge” representa um momento decisivo, convocando a vastidão do espaço natural para soltar o reprimido, alternando entre o dito e o não dito, e combinando o registo diurno e o noturno.

O foco no corpo desconstrói as expetativas contemporâneas do decoro feminino, mas também, em termos mais gerais, o dito cartesiano *cogito ergo sum*: a poesia de Florbela parece postular “O meu corpo sente, logo eu sou”. Retrospectivamente, a imagem da “charneca”, aqui apresentada pela primeira vez, serviria de matriz criativa para a sua terceira coleção, intitulada precisamente *Charneca em Flor*. De facto, “Esfinge” antecipa o homónimo “Charneca em flor” (Espanca, 2013, p. 92) e outras variações soberbas sobre o tema da necessidade de superar o condicionamento cultural de gênero e superar o receio de inscrever o corpo no tecido textual.

Por outro lado, ainda em *Livro de “Soror Saudade”*, convém atentar em outra vertente da crescente confiança espacial que propulsiona de forma muito significativa a imaginação de Florbela, e que provavelmente teve base em acontecimentos reais ocorridos durante o ano de 1922 e que empolgaram a nação: o primeiro voo transatlântico, realizado por Gago Coutinho e

Sacadura Cabral, os quais chegaram ao Rio de Janeiro a 17 de junho de 1922, após uma viagem conturbada.

Em julho de 1922, Judith Teixeira escreve “A minha Homenagem”, um poema inédito dedicado aos dois aviadores, cujos versos exaltam “asas que esvoaça/ cortando os céus” (Teixeira, 2015, p. 222). Ora, esta travessia aérea terá sido vivida de forma certamente muito mais direta por Florbela pois, como lembra Maria Lúcia Dal Farra, o irmão de Florbela, Apeles Espanca “tornara-se piloto (e depois Primeiro Tenente) da Força Aérea da Marinha Portuguesa, e participa, durante o ano de 1922, de uma relevante façanha nacional: a da travessia do Atlântico Sul” (Dal Farra, 2023, p. 680). Ficamos também a saber que Apeles era um dos “tripulantes do Carvalho Araujo, tendo participado no transporte do avião Fairey Santa Cruz, [o segundo] utilizado para a Travessia”. Segundo Dal Farra, depois de ter passado por África, “ainda em missão Apeles esteve na Ilha Fernando de Noronha, em Vitória e no Rio de Janeiro, e Florbela não perde um lance dessa aventura” (Dal Farra, 2023, p. 681), como se pode aferir pelas cartas de Florbela a ele destinadas, e pelos recortes de imprensa que guardou.

Mais ainda: não podemos deixar de observar a capa por ele ideada para o *Livro de “Soror Saudade”* (a qual não chegou a ser utilizada para o efeito nessa altura). No entender de Dal Farra:

a aquarela que Apeles criou para tal (pertença, hoje, do Grupo Amigos de Vila Viçosa), num estilo art déco, dá justamente a impressão de ilustrar a descrição que Florbela faz de si mesma: sentada numa cadeira da Ilha, com um livro sobre o regaço, *viajando pelo mundo afora*, devaneando – a própria mulher que vive pela imaginação, como ela mesma se pinta. (Dal Farra, 2002, p. 170, grifos meus)

Tratando-se de uma espécie de ekphrasis, Apeles traduz o convento para um contexto secular. E mais ainda, sai do espaço europeu, para um espaço outro, que ele acabava de conhecer através da passagem por África e o Brasil. Seria uma forma de oferecer à irmã aquilo que ela mais desejava – “um pouco de compreensão”, como confessará no seu diário (Espanca, 1981, p. 35) – neste caso, ao tematizar o anseio por locais desconhecidos que ela, enquanto mulher, teria reduzidas oportunidades de visitar.

A meu ver, nas suas dimensões quer familiares quer coletivas, tal contexto perpassa no soneto que encerra esta obra, “Exaltação” (Espanca, 2012, p. 136). Convém referir que este poema foi acrescentado à última hora, apenas constando do manuscrito de *Livro de “Soror Saudade”* e das provas tipográficas. Como indicam Pazos Alonso e Silva, “Tal nos leva a crer que Florbela foi obrigada, depois de abandonado o caderno *Claustro das Quimeras*, a repensar o seu livro no sentido de lhe proporcionar uma outra (e maior) coerência interna” (2012, p. 190-1). ‘Exaltação’ deve ter sido composto à última hora, traduzindo a euforia que então se tinha vivido para rematar de forma inspirada *Livro de “Soror Saudade”*.

A divagação psicológica da Esfinge anteriormente ligada à Terra a meio da obra, passa agora a ser vertical, em consonância com a gloriosa travessia aérea: “Asas sempre perdidas a pairar,/ Mais alto p’ra as estrelas desprender!” (Espanca, 2012, p. 136).

Mais ainda, o sujeito lírico não se coíbe de proclamar contundentemente que almeja “A glória!... A fama!... O orgulho de criar!...”. Em termos culturais, trata-se de ambições tidas como masculinas: basta lembrar a célebre declaração de Mme de Staël em 1810, que “La gloire est, pour les femmes, *le deuil éclatant du bonheur*”. O facto de Apeles ter participado nessa epopeia alimenta talvez a ambição expressa por Florbela de apostar mais alto, pelo menos na esfera que é a sua: a das letras. Por isso, interpelando os seus irmãos poetas, afirma categoricamente: “Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!...”

Note-se, ainda que, segundo Cixous, “*Voar é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar*” (2022, p. 61)<sup>2</sup>. O voo lírico ensaiado por Florbela neste soneto permite-lhe assim ultrapassar, através de uma rescrita arrojada, o anterior falhanço da queda patente em “Vaidade” (Espanca, 2012, p. 84). Por conseguinte, com esta reivindicação, transitamos com ela do convento para o mundo, e da incorpórea monja para uma corporificação feminina, transmitida nos beijos por ela orgulhosamente reivindicados como sendo “pagãos”.

Chegado o momento de ser fiel à sua verdade interior, Florbela vai planar ainda mais alto. E em *Charneca em Flor*, fá-lo-á, talvez subconscientemente, creio, ainda a partir de uma continuada interlocução com o irmão Apeles, entretanto falecido em 1927, depois do avião que pilotava se ter despenhado no Tejo, sendo que o corpo dele nunca voltou a ser encontrado. A propósito da morte precoce do irmão querido, Florbela escreve um magnífico conto “O Aviador” (Espanca, 2015, pp. 117-124), informado pelo mito grego de Ícaro, o jovem que tentou voar e teve as asas derretidas pelo sol, caindo para a morte. Nesse sentido, uma hipótese de trabalho seria que Florbela se reinventa e incarne na figura arquetípica de um Ícaro feminino, imaginando-se onipotente, mas *immune à queda*, porque “Ser Poeta é ser mais alto” (Espanca, 2013, p. 112)<sup>3</sup>.

Tal lhe permite figurar-se em “Mais alto” (Espanca, 2013, p. 123) através de uma revisão da imagem da Assunção da Virgem Maria. Tecendo a soma de toda a simbologia feminina, como bem afirma Jorge de Sena (1959, p. 136), este soneto funde subversivamente os dois arquétipos femininos centrais do imaginário ocidental – Maria e Eva – num novo paradigma para a mulher artista. À semelhança de Eva, ela não será a Pur(inh)a de Anto, mas antes a Perdida; em simultâneo não cairá, pois à semelhança de Maria, será “Turrís ebúrnea erguida nos espaços” – numa ousada variação vertical da figura da Esfinge. Florbela-come-Ícaro encontra-se livre para transcender o mito cristão da “queda” – queda essa segunda a bíblia ocasionada pela mulher –, ascendendo para um espaço poético desconhecido.

Na exultante proclamação do seu génio poético, “À rutilante luz dum impossível!”, ela torna-se ao mesmo tempo divina e mulher, dotada do poder de redimir o mal da vida no seio dos “seus divinos braços de Mulher”. Aqui, apropriando-se do mito mariano, Florbela afirma a sua autoconfiança e desestabiliza o sistema dominante – dada que o cristianismo assenta numa

---

2 A palavra tem o duplo significado em francês de voar e roubar.

3 Como é sabido, Florbela acaba por se suicidar, tal como a fictícia Judith Shakespeare de Virginia Woolf. No entanto, a distinção hermenêutica entre a Florbela-entidade-biográfica que pereceu, e a Florbela-escritora cuja obra sobreviveu com forte e dinâmica carga de potencialidade, permite-nos analisar o mito que construiu na poesia.

divindade patriarcal masculina. Aqui, a poeta calipolense parece antecipar o desejo de Cixous: “Que tremam os padres, vamos mostrar a eles nossos sextos” (2022, p. 61).

Visto que Florbela não se coíbe de reivindicar o lugar a que sente (e intimamente sabe) ter direito, faz sentido que *Charneca em Flor* seja a mais extensa das três coletâneas, amplificando a sua fala na página impressa. Particularmente instigante nesse contexto é a conclusão alargada da coletânea, uma espécie de *pós-scriptum*, constituída por uma sequência de dez sonetos introduzidos, a título de epígrafe, pelo célebre verso de Camões, “É um não querer mais que bem querer”. Segundo Owen e Pazos Alonso:

Ao analisar em pormenor este conjunto, um aspeto surpreendente para o leitor é a inesperada mudança temática que surge a meio. Uma explicação factual para esta viragem pode ser encontrada na correspondência. Quando Florbela enviou o manuscrito completo de *Charneca em Flor* a Batelli, em carta de 28 de outubro de 1930, declarou que continha um total de cinquenta e dois sonetos. Além disto, esclareceu que a última secção, perfazendo seis sonetos, devia ser introduzida pela famosa citação de Camões. Assim, sob o signo de Camões e em interlocução com ele, os primeiros seis sonetos tecem variações abrangentes acerca do amor, que pressupõem uma vassalagem amorosa, agora porém no feminino. Mas embora a série comece desta forma (sendo o Soneto IV um dos mais antologizados), do Soneto VII em diante a sequência efetivamente desvia de curso. Dito de forma simples, o amante é deixado para trás. Estes dados sugerem que os últimos quatro sonetos, precisamente os que já não se centram no tema de amor, foram portanto adições (e composições?) de última hora. Como é improvável que esta decisão autoral tenha sido um mero acaso, é importante sondar as motivações de Florbela. (Owen; Alonso, 2011, p. 60)

É com o “Soneto VI” (Espanca, 2013, p.144) que ocorre a viragem. Como refere certamente Seabra Pereira, “Eros torna-se profético e busca auditório universal ou recepção cósmica para o seu discurso emancipante – como se vê na espiral anafórica de ‘Falo de ti às pedras das estradas’ e no seu desfecho” (2009, p. 203). Com efeito, a mulher, tantas vezes subjugada, transfigura-se, logo de início, em eloquente Poeta que comunica e comunga com a natureza. Por conseguinte, a celebração do amado, que constitui o ponto de partida do soneto, acaba por tornar-se apenas um pretexto: na expressão “Falo de ti”, o verbo e o sujeito é que contam, tanto mais que retoricamente as três primeiras estrofes constituem uma só frase que se espraia ao longo de doze versos, desdobrando-se através da anáfora Falo/ Falo/Digo. Note-se que, ao falar com a natureza, ela situa-se em comunicação privilegiada com os quatro elementos (a água através do rio; a terra através das pedras; o fogo através do sol; e o ar através da imagem das gaivotas de asas desdobradas). Tal consubstancializa uma posição de autoridade divina.

Além da inversão dos papéis de género, à semelhança de “Mais alto”, a imagística do primeiro terceto parece ser de inspiração mariana, embora com características ainda mais vincadamente profanas:

Digo os anseios, os sonhos, os desejos  
De onde a tua alma, tonta de vitória,  
Levanta ao céu a torre dos meus beijos! (Espanca, 2013, p. 144)

Porém, a transgressão mais significativa ocorre no final, quando a sua canção de amor sideral emerge e se depreende para viajar livremente através do universo e fecundar poeticamente uma visão de glória:

E os meus gritos de amor, **cruzando o espaço**,  
Sobre os brocados fúlgidos da glória,  
São astros que me tombam do regaço! (Espanca, 2013, p. 144, grifos meus)

Não é de estranhar que a autora tivesse inicialmente escolhido este soneto para encerrar a coletânea, dado que ele constitui um momento culminante de absoluto agenciamento feminino. Trata-se de um soneto onde o amor se torna mero pretexto para um empoderamento demiúrgico. Com efeito, no último terceto, a poeta declara de forma altamente provocadora que o seu canto de amor, de alcance ilimitado, é gerado a partir do regaço (sinédoque do corpo que pode ser entendida como locus de sexualidade feminina). Se seguindo a lição de Camões, Florbela conseguiu implicitamente garantir a imortalidade ao objeto das suas afeições através do poder da poesia, a transgressão ganha maior relevo porque a glória a ser celebrada, à escala planetária (“cruzando o espaço”), passa a ser a da própria poetisa, que transcende a sua condição humana, com gritos (versos) que são astros. Florbela aqui parece antecipar a sugestiva formulação de Cixous:

se ela é um todo, é um todo composto de partes que são todos, não somente objetos parciais, mas um todo movente e em mudança, ilimitado cosmos que Eros percorre sem repouso, *imenso espaço astral não organizado em torno de nenhum sol mais-astro que os outros*. (Cixous, 2022, p. 70, grifos meus)

Fica então a pergunta: porque é que Florbela decidiu adicionar mais quatro sonetos a esta sequência? O que é que eles acrescentam? No intuito de “mostrar novos mundos ao mundo”, o soneto “X” (Espanca, 2013, p. 148), que encerra a série e a coleção como um todo, tematiza o impulso de ir para além do mundo até então conhecido. Tal sugere que, mais uma vez, Florbela estará em diálogo com Camões, desta feita enquanto criador de *Os Lusíadas*, sobretudo no tocante ao imaginário do mar que se desenrola ao longo da primeira estrofe e culmina no final da segunda:

Eu queria mais altas as estrelas,  
**Mais largo o espaço**, o sol mais criador,  
Mais refulgente a lua, o mar maior,  
Mais cavadas as ondas e mais belas;  
  
Mais amplas, mais rasgadas as janelas  
Das almas, mais rosais a abrir em flor,  
Mais montanhas, mais asas de condor,  
Mais sangue sobre a cruz das caravelas! (Espanca, 2013, p. 148, grifos meus)

Na primeira estrofe, encontramos a ambição de querer “mais largo o espaço”, uma forma de ultrapassar os limites – os quais, como intimava Doreen Massey, tinham sido uma

forma de confinar as mulheres ao longo dos séculos. A beleza estética convocada por uma visão cósmica sem fronteiras e sem limites cria uma energia feminina transcendente, se atentarmos no deslocamento de figurações tipicamente associadas ao masculino (nomeadamente o sol) para símbolos e ritmos femininos: a lua; as marés, implícitas na imagem das ondas; a janela (que retoma um *topos* anteriormente glosado em “Da minha janela” (Espanca, 2012, p. 134)) e o desabrochar das rosas.

A estrofe culmina com a ambição de ver “Mais sangue sobre a cruz das caravelas”, o que alude de forma explícita às viagens portuguesas das “descobertas”. Contudo, se o eu lírico expressa o desejo de ver mais sangue nas caravelas, poderá não ser simplesmente no intuito de enaltecer a dor subjacente à grande narrativa da crucificação e sublimação masculinas. Talvez também se trate de uma forma de inscrever, de modo sobreposto, o sangue pertencente a experiências especificamente femininas (menstruação, aborto involuntário, parto etc.). A jornada visionária de Florbela torna-se então um meio de cartografar novas formas de ver e de ser, “colocando[-se] no texto – como no mundo e na história –, *por seu próprio movimento*”, tal como pretendia Cixous.

Por conseguinte, esta coletânea abre e encerra-se sobre o signo espacial – desde a charneca interpretada como corpo feminino nas suas múltiplas pulsações no soneto homónimo “Charneca em flor” (Espanca, 2013, p. 92), até à escala cósmica que contempla o descortinar de novos mundos. Ao concluir soneto “X” com a antecipação vindoura de uma morte serena, figurada como um regresso ao útero materno (“como dorme no berço uma criança”), Florbela demonstra uma notável autoconfiança, ciente de que terá plenamente cumprido o seu potencial, universal porque feminino. Tal universalidade passa pela legibilidade, ao optar por concluir com um soneto no qual ela se entranha metaforicamente para dialogar como o mito coletivo das “descobertas”.

Acredito que a trajetória desta escritora passa pela necessidade de imaginar que, rescrevendo a norma “elxs escapam, elxs desfrutam do prazer de perturbar a organização do espaço, de desorientá-lo, ao trocar de lugar os móveis” (Cixous, 2022, p. 68). Assim, eu gostaria de acompanhar a prática feminista de *desfruta(a) do prazer de perturbar a organização do espaço* (grifos meus) neste passo, para rematar este nosso percurso com um soneto que apenas comparece postumamente. Trata-se do intrigante “O Meu Soneto”, a meu ver um ponto cimeira da sua trajetória artística, e que à semelhança do neologismo não-binário de Cixous (elxs), chega a jogar com as categorias de género normativas.

Note-se que a própria Florbela em duas ocasiões muito significativas alterou o modo de encerrar as suas coletâneas à última hora, nos casos de *Livro de “Soror Saudade”* e *Charneca em Flor*. Por conseguinte parece-me lícito convocar, à primeira vista inesperadamente, um soneto apenas incluído pela primeira vez na edição de *Sonetos Completos* de 1936, da responsabilidade de Guido Battelli, onde figura como um de cinco sonetos até então desconhecidos. Em “O Meu Soneto”, o eu poético feminino, sacerdotisa de um ritual sagrado (“sacerdotisa do Eterno Feminino”, como lhe chamou Natália Correia 1981, p. 10) é apresentada como um ser que

enfeitiça o amante. Fluindo “em atitudes e em ritmos fleumáticos”, é transportada de uma estrofe para outra, através da descrição corporal de seus olhos, mãos e boca, liberta através do ato transformador da metáfora.

Na segunda estrofe, se os olhos parecem “enigmáticos”, é porque ainda está por desvendar o seu mistério, tal como era o caso anteriormente com o olhar da Esfinge. Valendo-se da metáfora de “Meninos que na estrada andam perdidos”, Florbela joga com a expressão “meninas dos olhos” para tecer conscientemente uma imagem não-binária, que contempla a vulnerabilidade masculina. Em contrapartida, não será talvez por acaso que o *corpus* que brilha por detrás do seu olhar visionário seja expresso no feminino, constituído por “letras de poemas nunca lidos”, ou seja, estão abertos para um mundo ainda desconhecido para o comum dos mortais.

Na terceira estrofe, o poema passa dos olhos para as mãos, propiciando um renascimento através das “magnólias abertas dos meus dedos” no verso nove. Note-se que a magnólia é originária de outros continentes (a Ásia, com um centro secundário na América), portanto, ao contrário dos giestais e do rosmaninho de “Esfinge”, Florbela continua aqui a situar-se à escala planetária. Enquanto mistério/filtro/enredo, a magnólia retoma o motivo dos poemas por decifrar da quadra anterior.

O último terceto põe em palco um sujeito poético que busca transcender “a grande mão parental-conjugal-falologocêntrica” (Cixous), erigindo-se a si-própria enquanto divindade onnipotente e ubíqua. Note-se que “Esfinge” acabava em plena noite, e em silêncio, pois apenas a Lua era suscetível de cumprir o papel de porta-voz do eu lírico, entoando o “*De Profundis da saudade*”. Mas aqui “a minha boca, a rútila manhã” cria um novo alvorecer. Se já em *Charneca em Flor*, um poema intitulado justamente “Alvorecer” (Espanca, 2013, p. 113) evocava um despertar em que “anda o silêncio em volta a qu’rer falar...”, agora o silêncio é sonoramente ultrapassado de forma inequívoca, através de uma ressurreição:

E a minha boca, a rútila manhã,  
Na Via Láctea, lírica, pagã,  
A rir desfolha as pétalas dos astros!... (Espanca, 2022, p. 107)

A autoconfiança no dizer e fazer poético traduz-se na única instância de utilização de uma rima aguda neste trecho (manhã / pagã), o que tem por efeito fazer sobressair estas duas palavras. E culmina no verso final, onde presenciamos um sujeito lírico cuja indomável boca “a rir desfolha as pétalas dos astros”, numa gargalhada dissidente. Estamos perante uma postura de agência desafiadora, marcadamente diferente de anteriores representações elípticas do defloramento, onde o desfolhar era retratado como uma ação masculina dominante no ato sexual <sup>4</sup>. O riso de uma deusa pagã e lírica em “O meu soneto” compartilha o mesmo espaço psíquico do “Rire de la Méduse”, onde Cixous declara que a monstruosa Medusa foi culturalmente representada de forma errónea uma vez que “basta olhar a Medusa de frente para vê-la: ela é bela e ela ri” (2022, p. 62).

---

4 Por exemplo em ‘Para quê?’ no *Livro de Mágoas* (1919): “Flor que é nascida e logo desfolhada” (Espanca, 2012, p. 106).

A imagem da Via Láctea, anteriormente utilizada em “Versos de Orgulho” (Espanca, 2013, p. 93) revela uma localização à escala galáctica – na qual o sistema solar se insere, o que poderá ser uma forma sutil de relativizar o Sol. Mas poderá também estar enraizada no significado secundário de láctea, cujo campo semântico é alusivo à lactação e à maternidade, de uma forma que torna esta poeta uma notável precursora de um discurso feminino, em consonância com a estética matrilinear de Cixous: “Sempre subsiste dela ao menos um pouco do bom leite materno. Ela escreve com tinta branca” (2022, p. 54).

A meu ver, o que sobressai neste soneto é o seu ímpeto visionário. Este é de tal ordem que, após a quadra inicial, creio que tematicamente podemos discernir uma correlação entre cada uma das estrofes – dedicada a uma parte corporal simbolicamente significativa, olhos – e cada uma das três coletâneas, numa trajetória clarividente de “se colocar no texto... por seu próprio movimento” (Cixous). Vejamos: os olhos, qualificados pelo assindético “Dolorosos, tristíssimos, extáticos” remetem de imediato para a experiência de *Livro de Mágoas*. Já as mãos, “Que pecados de amor trazem de rastos”, convocam a imagem da transgressiva Soror Saudade, a qual se transmuda pelo erotismo ao longo do *Livro de “Soror Saudade”*, pese embora ao conservadorismo de uma sociedade católica que insiste em vê-la como pecadora. Finalmente, o último terceto espelha o poder impenitente de quem se situa mais alto – na Via Láctea – e por isso pode abarcar um universo de proporções cósmicas, à semelhança da trajetória patente em *Charneca em Flor*, em “Mais alto!” ou no soneto “VI”. Assim sendo, vemos que no escasso espaço de catorze linhas, Florbela parece condensar toda a sua experiência, ou seja, “condensar o mundo num só grito” como pretendia em “Ser Poeta” (Espanca, 2013, p. 112), cumprindo plenamente a sua missão poética.

Nesse sentido cumpre-nos regressar à primeira estrofe, ciclicamente, na qual a poeta-sacerdotisa encena um ritual vertiginoso: “Todos brocados fúlgidos, hieráticos,/ Em ti andam bailando os meus sentidos...” (Espanca, 2022, p. 107).

Uma leitura mais atenta mostra que a autora joga habilmente com o duplo significado da palavra “sentidos” – remetendo tanto para a ideia de sensação como a de significado. Os sentidos que dela emanam são não só fúlgidos, mas também “hieráticos”, dois adjetivos prenes de significado. O primeiro apenas comparece apenas duas outras vezes na poesia de Florbela – uma delas justamente no último terceto de “VI” (“brocados fúlgidos da glória”) já aqui analisado. Note-se em ambos versos a importância do brocado, descrito como fúlgido. Trata-se de um tecido ricamente “entretocado com fios de ouro ou prata, com desenhos em relevo”<sup>5</sup>, e é um material com associações litúrgicas, facto esse que se torna ainda mais relevante à luz do segundo qualificativo, “hieráticos”. Esta palavra rebuscada aponta para o sagrado, mas ao mesmo tempo, muito sugestivamente “hierático” também se refere a “uma escrita de que se serviam os sacerdotes egípcios, como abreviatura dos hieróglifos”<sup>6</sup>.

---

5 <https://dicionario.priberam.org/brocado>.

6 <https://dicionario.priberam.org/hier%C3%A1ticos>.

Ou seja, ao aludir sugestivamente a um tecido com desenhos em relevo, e hieróglifos difíceis de decifrar (porque fora da norma europeia), Florbela entretece o corpo com a escrita (poemas nunca lidos, dedos que florescem), e com a oralidade (boca que se expressa através do riso transgressor) ao longo deste soneto.

Relendo a sua obra do princípio ao fim, usurpando o poder masculino (roubando – *voler* segundo Cixous), ela conseguiu alcançar aquilo que ambicionava, ao situar-se no sistema literário demiurgicamente “como Deus: Princípio e Fim!...” (Espanca, 2012, p. 104). Se acompanharmos o movimento de gradual inscrição do seu corpo no mundo, patente no percurso espacial das três coletâneas, toda a *escrita* de Florbela – enquanto esfinge egípcia, aqui sacerdotisa hierática – se encontra brilhantemente transmitida em miniatura neste *seu* soneto. No auge do seu génio, ao relacionar intimamente corpo e escrita, ecoam através dela as posteriores palavras de Cixous:

Sua libido é cósmica, assim como o seu inconsciente é mundial: sua escrita só pode se perpetuar [...] ousando travessias vertiginosas do outro [...] e, em seguida, de longe, inteiramente impregnada desses breves identificatórios abraços, ele vai, e passa ao infinito. (Cixous, 2022, p. 71)

\*\*\*

A lição que se desprende da lírica de Florbela com toda a carga emotiva e sentidos que esta nos oferece, é precisamente por um lado o (auto)aprisionamento em estruturas masculinas e, por outro, a necessidade impreterível de delas escapar a todo o custo. Assim, grande parte desta obra se constrói inicialmente em torno de uma imagística religiosa, sendo esta propositada e sistematicamente subvertida. A libertação e inscrição de um corpo feminino começa cada vez mais a palpitar no corpo da lírica florbeliana a partir de *Livro de “Soror Saudade”*.

Dentro de seu repertório poético, Espanca modela assim uma voz que escreve fora do *mainstream* da poesia da época. A representação do espaço imaginativo através de paisagens psíquicas, como em “Esfinge”, reflete o potencial criativo que o mundo natural oferece. Ao ensaiar novos voos, até chegar a figurar-se como um Ícaro feminino, a escrita funciona de um modo que a situa igualmente como precursora do “voar”, reivindicado pela segunda onda feminista.

No espaço mítico imaginado por Florbela, a influência do inconsciente no processo de escrita ressalta que o lugar da fala, a partir do corpo, não pode ser suprimido, como declara Cixous:

olhem quem está de volta, aquelas que estão sempre retornando: porque o inconsciente é indomável. Elas andaram em círculos no estreito quarto de bonecas onde as trancaram; onde lhes deram uma educação descerebrante, assassina. Pode-se, de facto, encarcerar, retardar, conseguir, durante um longo período, impor a regra do *apartheid*, mas somente por um tempo. (Cixous, 2022, p. 46)

Através dos seus versos, Florbela conseguiu magistralmente criar um universo que contorna e ultrapassa as limitações espaciais e identitárias da sua época. Por isso, a sua obra interpela-nos e desafia-nos, para que continuemos a lê-la e a decifrá-la.

## Referências

ALONSO, Cláudia Pazos. “Watch this Space: Florbela Espanca “Esfinge”. In: *Reading Literature in Portuguese*. Oxford: Legenda, 2013, pp. 195–202.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. trad. por Natalia Guerellus e Raisa Franca Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

CORREIA, Natália. “A Diva”. In: Florbela ESPANCA. *Diário do Último Ano*. Amadora: Bertrand, 1981, pp. 9–30.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Afinado Desconcerto*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Caleidoscópio Florbela*. Évora: Universidade de Évora, 2023.

ESPANCA, Florbela. *Sonetos Completos*. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1936.

ESPANCA, Florbela. *Obras Completas*. 6 vols. vol. VI. Lisboa, Dom Quixote, 1985–1986.

ESPANCA, Florbela. *Livro de Mágoas*. Org. de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2012.

ESPANCA, Florbela. *Livro de “Soror Saudade”*. Org. de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2012.

ESPANCA, Florbela. Manuscrito *Livro do Nosso Amor*, (BN Esp. N10/8).

ESPANCA, Florbela. Manuscrito *Claustro das Quimeras* (BN Esp. N10/2) .

ESPANCA, Florbela. Manuscrito *Livro de “Soror Saudade”* (BN Esp. N10/7).

ESPANCA, Florbela. *Charneca em Flor*. Org. de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2013.

ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. Org. de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2015.

ESPANCA, Florbela. *Versos de Orgulho*. Org. de Cláudia Pazos Alonso. Lisboa: Shantarin, 2022.

FRANCISCO, Márcia Filipa Mendes da Silva. *Edição crítica do Livro de “Soror Saudade” de Florbela Espanca*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2021.

LEITE, Jonas; SILVA, Fabio Mario da (Orgs.); DAL FARRA, Maria Lúcia. (Direção Científica). *Dicionário de Florbela Espanca*. Porto: Edições Esgotadas, 2024.

MASSEY, Doreen. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994.

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

PEREIRA, José Carlos Seabra. Introdução. In: ESPANCA, Florbela. *Obra Poética*, vol.1, Lisboa: Presença, 2009.

SENA, Jorge. “Florbela Espanca ou a Expressão do Feminino na Poesia Portuguesa”. In: *Da Poesia Portuguesa*. Porto: Biblioteca Fenianos, 1947.

SEVERINO, Isa Margarida Vitória. “Florbela Espanca, as repercussões pessoais no espaço e implicações espaciais no eu”. In: *Artigos em Acta de Conferência Internacional (ESTG)*, 2014, pp. 1-11. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10314/2435>. Acesso a 4 de julho de 2023.

TEIXEIRA, Judith. *Poesia e Prosa*. Org. de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva Lisboa: Dom Quixote, 2015.



## PRINCESA, SÓROR, FEITICEIRA, ANGÉLICA, CLÁUDIA, MARIA TERESA, SALOMÉ... – AS MÁSCARAS DE FLORBELA E AS APORIAS DA CRÍTICA

Renata Soares Junqueira

Depois de ti, muita coisa assim lisonjeira me têm dito. Até já um jornal me chamou *ilustre poetisa*, calcula tu. Já não seria mau merecer o *poetisa* quanto mais o *ilustre*. E nem sequer adivinham que eu lhes chamo parvos...” (Florbela Espanca em carta de 5 de abril de 1917 a Júlia Alves)

[...] a colaboração [de Florbela] nos jornais é recebida com a melíflua conspiração que saúda as mediocridades com alívio e nos talentos espera mediocridades. Chamam-lhe “novel poetisa Exma. Sra. D. Florbela Espanca”, informam que os seus escritos são primorosos, que possui trabalhos que têm sido alvo de vários encômios. Isto basta para a marcar com a humilhação que nos poetas toma o nome de desgraça. (Agustina Bessa Luís, *Florbela Espanca: a vida e a obra*, 1979, p. 61)

No livro que publiquei em 2022, *Sob os sortilégios de Circe*, o capítulo 2, que apresenta uma síntese da fortuna crítica de Florbela Espanca, começa com triste prelúdio: “A história da crítica florbeliana não tem sido sempre uma história de nobres feitos” (Junqueira, 2022, p. 42). Ali eu me referia às “centenas de textos que sobre Florbela podemos encontrar em diversas bibliotecas e arquivos portugueses” (*ibid.*, p. 42), mais ou menos insípidos, marcados invariavelmente “por uma visão ingênua e simplista da vida da poetisa como único referencial da sua obra” (*ibid.*, p. 42).

Hoje quero ocupar-me, mais prazerosamente, da boa crítica literária. Em última análise, a fortuna crítica da autora expandiu-se em três vertentes: 1) a da crítica biográfica, quantitativamente significativa, empenhada em salvar ou condenar Florbela, *a mulher*; 2) a da crítica moderna, qualitativamente significativa, preocupada em avaliar *a obra* de Florbela; 3) e a da crítica contemporânea, que veio finalmente lançar luz sobre as máscaras poéticas de Florbela e os “sortilégios” (Dal Farra, 1983) do arquétipo de mulher.

Da crítica moderna sublinho aqui, em virtude da sua importância e do seu pioneirismo, os nomes de António Ferro (1931, p. 1), José Régio (1946, p. x-xv), Jorge de Sena (1947) e Vitorino Nemésio (1958, p. 227-232). Já da crítica contemporânea é preciso destacar os nomes das grandes pioneiras: a primeira, dentre elas, foi Maria Lúcia Dal Farra, que em 1983 publicou na revista *Estudos Portugueses e Africanos* (n. 2, nov. 1983, pp. 53-66), da Universidade Estadual de Campinas, o artigo intitulado “Florbela: os sortilégios de um arquétipo” – oportunamente replicado, no mesmo volume, por Haqira Osakabe (1983, pp. 67-78) com o seu “Florbela e os estereótipos da feminilidade”; a segunda, também brasileira, foi Zina Bellodi, que em 1987 defendeu na UNESP de Araraquara a tese de livre-docência intitulada *Florbela Espanca: discurso do Outro e imagem de Si*. Esta estudiosa publicaria ainda, no ano seguinte e pela mesma

instituição, o dossiê de *Homenagem a Florbela Espanca* no nº 15 dos *Cadernos de Teoria e Crítica Literária*. Depois disso, em Portugal, o ano de 1997 ficaria marcado pela publicação de duas obras de referência: *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, de Cláudia Pazos Alonso, e a coletânea *A planície e o abismo* (Lopes et al), nascida do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora entre 7 e 9 de dezembro de 1994.

Na trilha dos pioneiros, outros trabalhos de crítica competente surgiram, já no século XXI, decerto impulsionados pelas várias edições da obra de Florbela organizadas por Maria Lúcia Dal Farra, Cláudia Pazos Alonso, Fabio Mario da Silva e José Carlos Seabra Pereira, consolidando-se assim, no Brasil e em Portugal, uma expansão notável que, nos últimos anos, se coroa com a publicação de obras de largo fôlego e/ou colaboração plural, desde o volume *Florbela Espanca: o espólio de um mito*, lançado em 2012 como número especial de *Callipole – Revista de Cultura* (n. 21), até os recentíssimos *Dicionário de Florbela Espanca* (2023), com edições no Brasil e em Portugal (direção científica de Dal Farra e coordenação de Leite e Silva), *Caleidoscópio Florbela* (2023), de Dal Farra, e este que ora vem a lume – gerado em Recife, no Congresso “100 anos do Livro de ‘Sóror Saudade’” – para constituir um *duo* incontornável com o seu homólogo, o *100 anos do Livro de Mágoas: releituras da obra de Florbela Espanca*, publicado no Brasil em 2021.

A expansão da boa crítica, seguramente norteadas por critérios estéticos, não suprimiu, todavia, o legítimo interesse pela biografia de Florbela. É fato que, desde *Florbela Espanca: a vida e a obra* (1979), de Agustina Bessa-Luís, se vem consolidando nas letras e nas artes do espetáculo a *práxis* lúdica de transformar a poetisa alentejana em personagem de ficção, articulando-se nesse exercício a sua vida e a sua obra. Os exemplos, se ainda não são muitos, decerto são bastante expressivos: em teatro, abrem o cortejo *Bela-Calígula* (1987), de Augusto Sobral, *Florbela* (1991), de Hélia Correia, e *A primeira morte de Florbela Espanca* (1999), de António Cândido Franco; na narrativa ficcional, destacam-se Teresa Veiga com “Minha vida com Bela” (1990) e Cristina Silva com o romance *Bela* (2005); em poesia, Maria Lúcia Dal Farra acena com o seu iluminado poema-epistolar “De Florbela para Pessoa, com amor” (2015). Das atrizes que, interpretando Florbela, brilharam no palco ou na tela do cinema, sublinho aqui as excelentes *performances* de Zezé Polessa (*A Bela do Alentejo*, 1996, espetáculo teatral dirigido por Miguel Falabella) e Dalila Carmo (*Florbela*, 2012, filme de Vicente Alves do Ó).

Não é difícil perceber que, aliada à mais arguta crítica florbeliana contemporânea, toda essa ficção empenhada em revisitar Florbela está centrada na problemática aventada por Vitorino Nemésio em 1958 e alentada por Natália Correia no célebre prefácio ao *Diário do Último Ano* (1982), qual seja, a da *mitificação* de Florbela Espanca ao longo de um processo que a própria poetisa desencadeou ao fundir sistematicamente, no seu cadinho de feiticeira das letras, elementos autobiográficos com os retratos criados na obra – sejam os do ego ficcional que se exhibe e transmuda na sua poesia, sejam os das personagens, mais ou menos estereotipadas, que se desenham nos seus contos.

Cabalmente esclarecedor dessa eficiente alquimia de Florbela Espanca é o conto “À margem dum soneto”, incluído no volume *O Dominó Preto* (1982). Ali, com efeito, vemos duas personagens emblemáticas, duas escritoras: uma charmosa poetisa que se diz autora do soneto “Loucura” – criado pela própria Florbela e incluído por Guido Battelli na coletânea póstuma *Reliquiae* – e que se vale de diversas estratégias de sedução para enredar no seu domínio um amigo que a vai visitar em casa; e uma romancista brasileira cujo marido, por não conseguir distinguir ficção e realidade, enlouquece e transforma-lhe a vida num inferno durante os dois anos em que se mantêm casados – é clara, aqui, a alusão ao conturbado casamento de Florbela com o alferes António Guimarães. Claríssima, aliás, é a mensagem que Florbela, nesse conto, parece querer transmitir aos seus leitores pela boca da poetisa-personagem: “— E... [você] não tem receio... de endoidecer?...” (Espanca, 1982, p. 95). Ou, trocando em miúdos: — E vocês, meus leitores e leitoras, também vão confundir a ficção com a realidade?

O conto revela a hábil construção de uma narrativa que se desdobra em duas, apresentando-se assim como coerente expressão formal do tema que Florbela quer glosar: o da ambiguidade, ou dualidade, ou antes *pluralidade* identitária como direito que o patriarcado tem sonogado às mulheres ao impor-lhes a contenção nos estreitos limites de certos estereótipos de feminilidade. Na narrativa de primeira instância – a do tempo presente, digamos assim –, o soneto que a personagem-poetisa lê ao amigo visitante desperta nele a memória do caso de um major que enlouquecera com a leitura dos vários romances escritos pela esposa romancista. O visitante assume então a responsabilidade de narrar, em segunda instância, a história do Major L. e da romancista brasileira, ocorrida em tempo pretérito. Tanto a personagem da poetisa que, dubiamente “vestida de veludo branco e negro como uma andorinha” (Espanca, 1982, p. 83), compõe um soneto cujo sujeito lírico, feminino, afirma trazer muitas almas dentro da sua, quanto a da romancista que polariza, nos seus romances, diversos estereótipos de mulher – a angelical, a Salomé ardente e sensual, a cética, a ninfomaníaca, a mentirosa etc. – sugerem a *ambiguidade potencializada*, ou o direito ao desdobramento, à transformação, à plenitude da vida psíquica que à mulher-escritora compete reivindicar, por meio da literatura, para todas as mulheres em qualquer lugar do mundo.

A plenitude da mulher é, no conto, inferida da dinâmica de um jogo de dualidades que, aparentemente antagônicas, em última análise propõem uma síntese dos opostos confrontados logo na primeira página da narrativa:

A poetisa, vestida de veludo branco e negro como uma andorinha, estendeu a mão delgada, onde as unhas punham um reflexo de joias, ao visitante que surgia à porta da salinha iluminada. As grandes flores dos cretones claros davam ao pequeno aposento um ar alegre de festa íntima. O irradiador aceso espalhava por todo ele uma temperatura deliciosa. Nas paredes, pratos da China preciosos; uma praça de aldeia cheia de sol, de Alberto Sousa. Aqui e ali, espalhados por colunas e mesinhas, ossorrisos amigos de meia dúzia de fotografias. Três jarras enormes, ajoujadas de camélias brancas, puríssimas, lembrando, na sua gelada perfeição, exangues flores de cera. Lá fora, a tarde de Novembro desdobrava-se em véus lutuoso, encostava-se às vidraças como cortinados de burel pardo, opacos e pesados. (Espanca, 1982, pp. 83-84)

Note-se que o encontro de *homem e mulher*, instaurando o par *masculino/feminino*, desencadeia uma longa série de outras dualidades. Se a anfitriã é *poetisa*, o amigo visitante é, provavelmente, um *médico* psiquiatra que rememora o caso de um seu paciente acometido de loucura precisamente por não saber distinguir *ficção literária* (arte, pois) e *realidade*. E o encontro dos dois dá-se num ambiente – a casa da poetisa – cuidadosamente preparado para o exercício de sedução/persuasão que ali se vai praticar, lugar em que o potencial *artifício* decorativo dos pratos da China e do quadro bucólico do pintor Alberto Sousa postos em paredes forradas de papel cretone florido soma-se à *representação* dos sorrisos benevolentes das fotografias espalhadas por mesinhas e ao ar agradavelmente *aquecido* pelo irradiador aceso para, em poderosa conjunção cênica, fazerem oposição às *naturais* camélias brancas que, na sua gélida perfeição, também lembram descoradas flores de cera. Tudo isso põe em confronto outra dualidade fundamental: a de um *interior* (ambiente intimista) que vantajosamente rivaliza com o inóspito *exterior*, frio e chuvoso, de uma tarde lutuosa de inverno europeu. Lembrando ainda que esta narrativa *dual* de Florbela, narrada em dupla instância pela poetisa e pelo médico, articula em si, no seu próprio corpo literário, *poesia* (o soneto que funciona como *leitmotiv*) e *prosa*, diremos que basta desdobrar as diversas dualidades – anfitriã/visitante; poetisa/médico; arte/ciência; loucura/sanidade mental; ficção/realidade; artificial/natural; interior/exterior – para perceber que elas estão em perfeita consonância com o tema, aliás moderníssimo, do conto. E mais: a temática do *desdobramento de identidades* insinua-se em eloquentes alegorias – ora são as pérolas do colar que a poetisa vai manipulando calculadamente durante o seu exercício de sedução do visitante; ora as camélias cujas pétalas vão caindo, uma a uma, sobre o tapete da salinha de visitas. Em qualquer caso, é sempre o uno a desdobrar-se, a multiplicar-se, seja ele o colar feito de muitas pérolas, sejam as jarras ajoujadas de camélias que se vão despetalando sobre o tapete.

Parece-me inequívoco, pois, o recado que Florbela Espanca deixa para os seus leitores: de um lado, é preciso resgatar para todas as mulheres, seja na ficção ou na vida real, o legítimo direito ao desdobramento e à libertação dos estereótipos de feminilidade milenarmente impostos pelo patriarcado; de outro, para não se correr o risco da perda da sanidade mental é necessário compreender, de uma vez por todas, que a ficção é uma coisa e a realidade é outra, ainda que às vezes as duas pareçam fundir-se, provocativamente, no texto literário.

A obra completa de Florbela – a poética, a narrativa e a confessional – é a expressão cabal desse anseio de libertação e do gosto lúdico, teatral, de brincar com máscaras. Leiamos o seu diário: “Chuva, vento, dores, tristeza... e sempre a Florbela, a Florbela, a Florbela!! Gostaria de endoidecer: Carlos Magno ou Semíramis, perseguidora ou perseguida, a chorar ou a rir, Eu seria outra, outra, outra!” (Espanca, 1982a, p. 45). Ou a sua poesia: “Sei lá! Sei lá! Eu sei lá bem / Quem sou? Um fogo-fátuo, uma miragem... / Sou um reflexo... um canto de paisagem / Ou apenas cenário! [...]” (Espanca, 1946, p. 141). E mesmo na sua correspondência pessoal a feiticeira manipula os seus filtros despudoradamente, como na carta dirigida ao colega Américo Durão aos 5 de janeiro de 1920:

[...] Só hoje me levantei um pouco. Logo pela manhã muito vaidosamente pedi um espelho para me ver. Fiquei contente: muito pálida, com a boca muito pálida, com umas grandes olheiras roxas, a cabeça envolvida com ligaduras brancas, eu era mesmo... mesmo... adivinhe quem? Pois era mesmo... mesmo... Sórora Saudade! (Espanca, 1986, p. 221)

Não admira, pois, que o leitor incauto caia na armadilha e frequentemente se perca no emaranhado de vida e obra. Acautelemo-nos. Cumpre não esquecer a mensagem, nada velada, que Florbela nos transmitiu “à margem dum soneto”. Como a de princesa, a de feiticeira, a de Angélica, Cláudia, Maria Teresa ou Salomé, Sórora Saudade é apenas uma das identidades femininas que a autora cria na sua obra literária e que, ludicamente, finge assumir também na sua vida real. E finge bem. Finge tão completamente que chega a fingir que é clausura a clausura que deveras sente.

## Referências

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

BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca: a vida e a obra*. Lisboa: Arcádia, 1979.

CORREIA, Natália. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*. 2ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982. pp. 9-30.

CORREIA, Hélia. Florbela. In: CORREIA, Hélia. *Perdição: exercício sobre Antígona*; Florbela. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: os sortilégios de um arquétipo. In: *Estudos Portugueses e Africanos – EPA*, Campinas, n. 2, nov. 1983, pp. 53-66.

DAL FARRA, Maria Lúcia.; VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; FINA, Rosa. (Orgs.). *100 anos do Livro de Mágoas: releituras da obra de Florbela Espanca*. Fortaleza; Natal: ARC Edições; Sol Negro, 2021.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Caleidoscópio Florbela*. Évora: Ed. da Universidade de Évora, 2023.

ESPANCA, Florbela. *Sonetos completos*. Com um prefácio de José Régio. 7ª ed. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1946.

ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*, seguido de um poema sem título. 2ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982a.

ESPANCA, Florbela. *O dominó preto*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982b.

ESPANCA, Florbela. Cartas (1906-1922). In: *Obras completas de Florbela Espanca*. Org. Rui Guedes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986. v. 5.

FERRO, António. Uma grande poetisa portuguesa. *Diário de Notícias*, Lisboa, 28 fev. 1931, p. 1.

FRANCO, António Cândido. *A primeira morte de Florbela Espanca* (drama). Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 1999.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*. São Paulo: Todas as Musas, 2022.

LEITE, Jonas, SILVA, Fabio Mario da (Orgs.); DAL FARRA, Maria Lúcia. (Direção Científica). *Dicionário de Florbela Espanca*. 1ª ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

LOPES, Óscar *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. 1ª ed. Lisboa, Évora: Veja, Universidade de Évora, 1977.

NEMÉSIO, Vitorino. Florbela. In: NEMÉSIO, Vitorino. *Conhecimento de poesia*. Salvador: Livraria Progresso, Universidade da Bahia, 1958. pp. 227-232.

OSAKABE, Haqira. Florbela e os estereótipos da feminilidade ou à margem de um artigo que se fez à margem de um conto que se fez à margem de um soneto. In: *Estudos Portugueses e Africanos – EPA*, Campinas, n. 2, nov. 1983, pp. 67-77.

PROGRAMA do espetáculo *A Bela do Alentejo*, 1996.

SENA, Jorge de. *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*. Porto: Biblioteca Fenianos, 1947.

SILVA, Cristina. *Bela* (romance). Porto: Âmbar, 2005.

SILVA, Zina Bellodi da. *Florbela Espanca: discurso do Outro e imagem de Si*. Araraquara, 1987. Tese (Livre-Docência) – Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação – Universidade Estadual Paulista.

SOBRAL, Augusto. *Bela-Calígula: impromptu teatral*. Lisboa: & Etc., 1987.

VEIGA, Teresa. A minha vida com Bela. In: VEIGA, Teresa. *O último amante: novelas*. Lisboa: Cotovia, 1990. pp. 9-71.

### **Referência Filmográfica**

ALVES DO Ó, Vicente. (dir.). *Florbela*. (2012). Portugal, cor, 119'. [DVD-ROM].



## FLORBELA ESPANCA– UM CASO PARA SE PENSAR

Zina Bellodi

Vamos considerar uma pessoa que saiu da zona rural e passou por uma pequena cidade para fazer os estudos fundamentais e aos 18 anos entrou numa Universidade com as características daquela que eu cursei – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, atual FCLAR. Um centro universitário absolutamente *up to date* – o mais novo filósofo, o mais recente romance, o livro que estivesse bombando era o livro que esta universidade solicitava e exigia dos seus alunos e eu... o que vocês imaginam?

Feliz, ou infelizmente, nunca fui de desistir, por mais que água subisse tornozelo acima. E, attem, eu não sei nadar.

Em 1960, ano de meu ingresso na universidade, a Faculdade entra no segundo ano de vida acadêmica; eu comecei fazer parte do sedutor clube dos universitários.

Passei no vestibular que me dava direito a frequentar uma universidade, mas eu tinha consciência que não estava preparada para aquilo.

Pasmem: eu não desisti.

Vivi essa dualidade de posições interiores, acredito que ainda estejam vivas dentro de mim e me afetem.

Entre na universidade e passei a me comportar como se soubesse das coisas, embora mal levantasse a cabeça para os professores, tal a minha timidez.

Um bom exemplo seria o convite de Dante Moreira Leite para escolher um conto de Guimarães Rosa, alertando que “Nenhum, nenhuma”, era muito difícil. Candidatei-me. Magaly<sup>1</sup> e Zélia foram convocadas por mim, tentaram me socorrer, o que pouco adiantou porque o texto não era de fácil compreensão para uma pessoa como eu naquele momento. E assim o tempo foi passando e eu fui adquirindo os dados necessários para trabalhar em diversas frentes nas quais eu insistia em estar presente, o que foi bom, porque muitas vezes esta atitude me punha muito preocupada, à beira da loucura, mas olhando para trás e vendo como foi, dá para entender que, se não venci todos os obstáculos, venci aqueles que eu pude e valeu a pena.

Sempre ficava muito atenta quando participava de conversas com os professores, sobretudo com o Professor Adolfo Casais Monteiro, um ídolo (um charme tê-lo com professor – tudo muito *chic*).

---

1 Magaly Trindade Gonçalves (Prof. Titular da FCLAR), Zélia Thomaz de Aquino (Professora Estadual) e eu formamos um grupo de trabalho de resultados. Publicamos 20 números dos *Cadernos de Teoria e Crítica Literária*. Depois de aposentadas elaboramos quatro antologias brasileiras, sendo uma comentada incluindo poesia e prosa, livros teóricos, críticos, literatura infantil, entre outros.

Certa ocasião ele formulou um tema de tese ao afirmar durante o intervalo de aula algumas coisas importantes sobre o Modernismo português, inclusive a frase que me encantou: Mário de Sá-Carneiro é um autor muito curioso porque ele revoluciona a poesia portuguesa apesar do talhe clássico do seu verso. Num outro momento ele acaba por formular um novo tema de pesquisa: Florbela Espanca é uma poeta que não tem espaço na história da literatura portuguesa, ela aparece mais ou menos deslocada, porque a sua expressão é moderna, mas seu vocabulário é mais Simbolista do que Modernista.

Acabei por trabalhar com Mário de Sá-Carneiro no doutoramento e com Florbela, na Livre-docência. Depois de trabalhar algum tempo com Florbela, coube-me fazer uma visita ao psicanalista, quase afundei totalmente o barco, mas como a madeira parece resistente, atravessei o Rubicon.

Se me permitem, diria que eu era aluna de um dos homens mais importantes da Literatura e Teoria da Literatura Portuguesa, Casais Monteiro, o que me tornava orgulhosa de minha posição, mas, ao mesmo tempo, eu sentia o peso da situação em meus ombros (Drumond que me perdoe o quase plágio).

Os alunos da Filosofia de Araraquara naquele momento, eram os únicos do planeta a ter acesso a Casais Monteiro.

Quando me chegou a notícia de que eu deveria escolher entre doutoramento em Araraquara e pós-graduação na USP, optei pelo primeiro, quer dizer Mário de Sá-Carneiro foi o autor com o qual eu trabalhei no doutoramento (porque Casais dissera que Mário de Sá-Carneiro é um autor de talhe clássico exprimindo um mundo absolutamente moderno).

Alguns anos depois deu-me disposição para uma outra tese, que me trouxe à superfície consciente a outra indicação de Casais Monteiro numa conversa absolutamente informal num balcão de cantina: Florbela Espanca é uma poeta fora de seu tempo, também com uma expressão que foge ao tempo que ela vive – marcada pelos termos preferidos pelo Simbolismo.

## **Curiosidades**

Há inúmeras passagens curiosas por mim vividas; o Curso de Letras, durante um certo tempo, oferecia uma oportunidade de especialização no 4º ano. O aluno deveria optar por fazer o curso de língua ou de literatura. O que a escola esperava é que quem optasse por língua se prepararia na área de Língua e Linguística e a outra opção o aluno estudaria Literatura e Teoria da Literatura.

A ideia era aproveitar a vocação do aluno, no entanto, o que conseguimos foi descobrir que o aluno ao fazer a sua escolha, ele procurava saber qual o professor era mais maleável no quesito atribuição de notas.

É fácil entender que Casais Monteiro queria uma pessoa que trabalhasse com ele e que tivesse possibilidade de trabalhar com seus alunos à maneira que ele acreditava ser ideal.

Chama a atenção o modo como ele explicou o seu ideal didático: ele deu uma aula, no dia seguinte aplicou uma prova, dizendo que era assim que as questões deveriam ser formuladas. Terminado o tempo regulamentar, leu as provas, a um canto isolado da sala, e atribuiu sua nota, que ninguém viu.

– Traga-me, na próxima semana, estas provas lidas, corrigidas e com as suas notas. Senhores: de quinta-feira a quinta-feira da semana seguinte, li estas provas ininterruptamente, de dia e de noite; chegando o dia, levei minha tarefa tremendo de medo, e, qual não foi minha surpresa, quando verifiquei que as 5 notas foram distribuídas igualmente por ele e por mim. Sinceramente: parecia anedota sobre as próprias provas.

Num determinado dia, Casais levou-me a cantina, convidando-me a tomar um copo de leite. Ele disse para a balconista:

– Dê um copo de leite para esta criança (apontando-me com o indicador) e virando-se para mim disse a pleno pulmões, para todos ouvirem:

– Querida Zina, estou muito feliz porque agora a megera és tu. Com o indicador ainda apontado para o meu coração.

Assim eu me tornei uma celebridade, com pouca experiência e representava muito. A matéria, uma dificuldade, e eu não dava conta de explicar de maneira mais didática, o que dependia de treino e de tentativas e erros.

Quando cheguei aí, já não contava mais com o Casais. Foi muito triste ficarmos sem o Casais Monteiro; nós éramos orgulhosos da presença dele em Araraquara, não obstante, não perdoasse a oportunidade de nos alfinetar.

## **Outras curiosidades**

Certa ocasião com o Professor Jorge de Sena com quem Zélia e eu conversávamos na biblioteca. Eu comprara de um vendedor de livros de Jaboticabal, uma coleção que eu considerei da maior importância para compreender a evolução da Literatura Portuguesa. Estava ansiosa por contar ao Professor Jorge de Sena. Pouco eu olhava para ele, tremia, mas atendeu-me. Professor, o senhor conhece tal publicação? Eu deveria ter dito... Professor comprei tal publicação e quero ver se aprendo com ela, ou qualquer coisa parecida.

Mas fui infeliz ao perguntar da forma que o fiz.

– Professor, o senhor conhece tal publicação?

Pois a resposta dele foi:

– Não, estou aqui esperando que ma apresente.

Dispensa dizer que eu praticamente desmontei.

## **Pequena informação sobre minha tese (1993)**

Pela análise da poesia de Florbela Espanca foi-me sugerido pela própria obra da autora; através de diversas leituras ficou certo de que a produção poética de Florbela Espanca poderia ser entendida como um discurso no sentido retórico, o discurso de oposição.

Partindo para estabelecer uma conclusão ainda que relativa, a memória das muitas atividades que me levaram a escrever um texto sobre Florbela Espanca, devo dizer que a falta de domínio sobre a ansiedade, fez-me produzir uma tese que não me agrada inteiramente. Hoje eu sei que se tivesse repensado, eu teria elaborado um método mais coerente de mais fácil aplicação. Teria como mostrar o discurso de Florbela como persuasivo e de oposição. Florbela Espanca fez uma poesia sedutora, persuasiva e absolutamente capaz de atrair e conservar seu leitor em compromisso de estar com a poesia de Florbela Espanca. Não posso me esquecer que essa relação se faz necessária –

porque, como todo texto literário de valor, Florbela Espanca lida com o mais profundo da natureza humana, do inefável e do indizível. Chamo a atenção que para o extraordinário feito de Florbela Espanca – ela chega a esse patamar, escrevendo uma poesia calcada em suas vivências, uma poesia autobiográfica. É louvável que ela tenha concebido uma poesia que transforme os dados biográficos em dados estéticos; caso ela não tivesse conseguido a transmutação dos dados estaríamos lendo pequenos casos, detalhes que veiculariam histórias ou partes de histórias.

Os recursos retóricos estão presentes na poesia no sentido de o poeta criá-la como algo que persuade, signifique a verdade – verdade poética que só tem existência dentro da obra poética, dependendo só desta para existir.

A matéria do discurso literário é tudo aquilo que se refere a essência da alma humana. O poeta será mais ou menos valorizado na medida em que se aproximar da expressão do inefável, mas aquele inefável que afeta não um indivíduo e sim a espécie humana.

A retórica de Aristóteles e a teoria de C. G. Jung oferecem ao estudioso de Literatura, inúmeros caminhos, incontáveis modelos de aproximação crítico analítico. A obra de Florbela, por sua vez, é rica em fornecer os parâmetros para as mais diversas aproximações críticas. (Não nos esqueçamos que a Teoria de Jung é pródiga em oferecer tal metodologia de análise, mais do que a teoria de Sigmund Freud, é crença mais ou menos dominante entre os estudiosos do assunto).

## SOBREVIVÊNCIAS *MAL DU SIÈCLE* NA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA

André de Sena

O Ultrarromantismo pode ser considerado uma modalidade existente na série romântica, plasmando-se nos mais diversos gêneros, subgêneros e formas poéticas e em prosa com seus núcleos temáticos, *topoi* e procedimentos estilísticos voltados para a inconciliação peremptória entre o eu e a realidade, sua vertente mais pessimista (Sena, 2011).

Em termos cronológicos, os primeiros artefatos líricos em que este modo se presentifica surgem *pari passu* à poesia de cemitério (*graveyard poetry*) do pré-romantismo inglês, ou seja, na passagem da primeira para a segunda metade do século XVIII (embora o modo ultrarromântico e a *graveyard poetry* tenham características melancólicas distintas<sup>1</sup>), e, na prosa, em romances epistolares a exemplo de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de J. W. von Goethe (1749-1832), bastante influenciado por obras rousseauianas anteriores já marcadas por um egotismo desbordante e uma melancolia disfórica por vezes inconciliadora. Na França, o modo ultrarromântico será chamado de *mal du siècle* e modelará outras obras pessimistas que culminarão no extenso romance epistolar *Obermann* (1804), de Étienne Pivert de Senancour (1770-1846). Por sua vez, na Inglaterra, Lord Byron (1788-1824) operará uma mutação neste modo, inserindo o elemento erótico e aventureiro, embora perpassado pelo desencantamento do mundo entrevisto em sua retórica poética esplenálgica.

Em Portugal, as experimentações poéticas ultrarromânticas são mais tardias, se comparadas às fontes inglesas, alemãs e francesas, mas se evidenciam por estratégias lírico-narrativas consolidadas e já trabalhadas de forma autoconsciente. Não à toa, haverá um jornal considerado ultrarromântico, *O Trovador*, no qual o(a)s jovens poetas coimbrãos da época buscarão iniciar-se nas lides poéticas por meio de uma escrita influenciada pelas tintas da melancolia nos mais diversos graus e acepções. Moisés (2005) nos oferece uma breve súmula de alguns de seus principais cultores:

Os poetas ultrarromânticos reuniram-se em três grupos principais: o dos *medievalistas*, à roda de 1838, e de que fez parte Gonçalves Dias; o do jornal literário *O Trovador* (1844) e o do *Novo Trovador* (1851). Do primeiro grupo fazem parte José Freire de Serpa Pimentel (1814-1870), autor de *Solaus* (1839), e Inácio Pizarro de Morais Sarmiento (1807-1870), autor do *Romanceiro* (1841). O segundo grupo é liderado por João de Lemos de Seixas Castelo Branco (1819-1890), autor do *Cancioneiro* (3 vols., 1858-1859, 1866), *Canções da Tarde* (1875), de que ressalta uma composição que o tornou famoso no tempo (*Lua de Londres*), e da prosa contida em *Serões de Aldeia* (1876). Demais membros do grupo: Luís Augusto Palmeirim (1825-1893), autor de *Poesias* (1851) e obras em prosa, António Xavier Rodrigues Cordeiro

---

1 O modo ultrarromântico, pessimista e inconciliador; a *graveyard poetry*, criadora de uma melancolia de fundo elegíaco (ainda com algo de clássico) e místico (religioso).

(1819-1900), Augusto José Gonçalves Lima (1823-1867), Antônio Maria do Couto Monteiro (1821-1896), Francisco de Castro Freire (1811-1881), Antônio de Serpa Pimentel (1825-1900) e outros. O grupo d'*O Novo Trovador* é chefiado por Soares de Passos, o mais inspirado poeta de sua geração. Outros membros: Alexandre José da Silva Braga (1829-1895), autor de *Vozes de Alma* (1849, 2ª ed., 1857), Joaquim Simões da Silva Ferraz (1834-1875), autor de *Harmonias da Natureza* (1852) e *Cantos e Lamentos* (1857) e Aire de Gouveia. Podem ainda ser incluídos entre os ultrarromânticos: Maria de Felicidade do Couto Browne (1797-1861), autora da *Coruja Trovadora* (sem data nem local de impressão, talvez da década de 1840), cujo título se alterou nas edições seguintes conforme a poetisa lhe ia acrescentando novos poemas: *Sóror Dolores* (1849) e *Virações da Madrugada* (1854); e Bulhão Pato, mais rigorosamente situável no terceiro momento do romantismo, razão pela qual deixamos de circunstanciá-lo aqui. (Moisés, 2005, pp. 142-143)

Boa parte – se não a maior – desses autores e autoras trabalha o modo ultrarromântico numa faceta byroniana, entremesclando o vazio existencial aos amores fanados e esperanças goradas, embora pressentidos e buscados (algo praticamente impossível no modo ultrarromântico seminal, que é, como afirmado, inconciliador e pessimista). Uma mistura de tendências e modalidades românticas distintas (melancolia *graveyard poetry*, *spleen* byroniano, modo ultrarromântico, sentimentalismo, medievalismo, gótico, nacionalismo/patriotismo etc.) se fará presente na quase totalidade dos escritos desses poetas. Em todo caso, é óbvio que se podem encontrar diversos poemas em que um efetivo modo ultrarromântico vem à luz, a exemplo, muito resumidamente, de “Desalento”, de *Poesias* (1855), de Antônio Augusto Soares de Passos (1826-1860), e “O suicídio”, de *Poesias* (1851), de Luís Augusto Palmeirim (1825-1893).

Na poesia de Florbela Espanca (1894-1930) é possível encontrar muitos dos elementos elencados acima, ou seja, sobrevivências temáticas e expressivas/formais ora românticas (idealistas, sentimentalistas, medievalistas, nacionalistas, retorno aos ritmos das baladas românticas e redondilhas trovadorescas etc.), ora ultrarromânticas (pessimismo, inconciliação peremptória entre o eu e a realidade, *topoi* ligados ao vazio e às aporias existenciais repercutidos na monotonia de ritmos e circunlóquios, tautologias em relação ao motivo do nada etc.).

Costuma-se associar a Florbela todo um imaginário de melancolia, tristeza e neurose, muito por conta de seu desaparecimento – por vezes de maneira algo determinista, quando a biografia explica a obra e vice-versa – e de sua epistolografia (não se podendo prescindir completamente da leitura de um certo eu “estetizado” pela via da angústia, aliás comum em autobiografias de muitos artistas e de expressiva literatura epistolar da época [com o devido óbulo ao “poeta fingidor” pessoano, que finge e crê a um tempo]), e esquece-se, aqui e ali, do estudo formal e intertextual que sua rica, embora não extensa, produção propõe e evidencia – e ricas também devem ter sido sua personalidade e existência, para além dos estereótipos da mulher estéril, da incompreendida e abandonada socialmente, da egotista que também assomava na “dúbia” relação com o irmão e a fotografia, da infeliz nos casamentos... Chavões esses que, ao fim e ao cabo, também serão manipulados em memórias e empreendimentos comerciais sob roupagens pseudocríticas, com o intuito de se criar uma imagem “poética”

associada ao fatalismo, além das mil “apropriações ideológicas” pelas quais sua obra passará, como bem escrutina Dal Farra (1997). E, para completar, segundo essa estudiosa, isso ocorrerá “tanto da parte dos aficionados quanto da parte dos detratores” (Dal Farra, 1997, p. 20).

Já em *Trocando Olhares*, com poemas escritos entre 1915 e 1917, é possível ver como Florbela consegue repercutir e amalgamar elementos românticos e ultrarromânticos em artefatos líricos como “As quadras dele (I)”, no qual a cravelha amorosa das cantigas de amigo é ressemantizada num novo jogo de idealismo amoroso bastante confessional, em discurso direto, embora surjam continuamente versos cujas imagens ultrarromânticas descaracterizam e até “corrompem” esse mesmo imaginário. Decerto a poesia trovadoresca portuguesa estava repleta de imagens ligadas à dor, à morte e ao desespero pela via amorosa, como é exemplo um autor de cantigas de amor do século XIII, Joan Soaires Somesso:

[...] Muitos dizem que perderan  
coita d'amor sol per morrer.  
E s' é verdade, ben estan.  
Mais eu non o posso creer  
que ome perderá per ren  
coita d'amor, sen aver ben  
da dona que lh'a faz aver! [...] (Somesso, 1945, pp. 43-44)

Porém Florbela verticaliza essa negatividade de forma autoconsciente ao utilizar-se de vários *topoi* ultrarromânticos. De maneira semelhante ao que ocorre no livro de Sigmund Freud sobre o estranho/inquietante – livro esse que, conforme Hélène Cixous (1974), acabaria também se amalgamando à própria temática que busca analisar, tornando-se “estranho” –, Florbela como que enegrece ainda mais as tintas poéticas da morbosidade e da melancolia já comuns ao estro medieval. Em outras palavras, a vertente romântica de inclinação antineoclássica do retorno às formas e temário medievais se tornam ultrarromânticas em muitas passagens de seus experimentos poéticos com base na intertextualidade trovadoresca. Assim, ainda em “As quadras dele (I)”, podemos ler imagens tradicionais de abatimento ou langor amorosos típicas das redondilhas das cantigas de amigo, como estas:

[...] Onde estás ó meu amor,  
Que te não vejo apar'cer?  
Para que quero eu os olhos  
Se não servem pra te ver?

Que m'importa a luz suave  
Dos olhos que o mundo tem?  
Não posso ver os teus olhos  
Não quero ver os de ninguém.

Tens um coração de pedra  
Dentro dum peito de lama  
Pois nem sabes distinguir  
Quem te odeia ou quem te ama.

Por uma que te despreza,  
Teu coração endoidece,  
E a pobre que te quer bem  
Só teus desprezos merece! [...] (Espanca, 1997, p. 5)

Por outro lado, as imagens constituídas pelo modo ultrarromântico surgem como uma antinomia, recusando esse hipotético embevecimento amoroso, tornando-o excrescente, por conta das imagens disfóricas associadas à morte e ao funéreo que apontam ainda para uma espécie de incompreensão (relativa ao amor), em sentido ontológico, um abandono existencial do eu-lírico que vai muito além de uma hipotética perda ou ausência de um ser amado:

[...] Coveiros, sombrios, desgrenhados,  
Fazei-me depressa a cova,  
Quero enterrar minha dor  
Quero enterrar-me assim nova.

Coveiros, só o corpo é novo,  
Que há poucos anos nasceu;  
Fazei-me depressa a cova  
Que a minha alma morreu [...]. (Espanca, 1997, p. 7)

Inclusive essas quadras trazem o *topos* ultrarromântico da juventude morta ou fenecida antes do tempo, utilizada à exaustão por inúmeros autores e poetas do anterior *mal du siècle*. Contudo, o poema ainda está sob a regência do amor (ou melhor, da recusa amorosa) – semelhante ao que ocorre na maior parte dos outros artefatos líricos da mesma coleção –, ou seja, de uma causa específica; diferentemente do modo ultrarromântico, onde as causas do sofrimento e da aversão à vida não são sequer nomeados.

*Trocando Olhares* já nos serve de paradigma para tentar diferenciar a presença do modo ultrarromântico da de outras vertentes românticas na poesia florbeliana, especialmente do sentimentalismo (ou modo *larmoyant*, como prefiro nomeá-lo, a escrita do “exagero” amoroso romântico) e do gótico (na poesia, a melancolia místico-religiosa da *graveyard poetry* ou aquela composta por elementos macabros e fantasmagóricos), que em Portugal também foram compreendidos – tanto pela crítica oitocentista como novecentista –, um tanto equivocadamente, como Ultrarromantismo (Sena, 2011).

Como exemplo de sentimentalismo (neor)romântico, ou modo *larmoyant* – os procedimentos retórico-estilísticos do desbordamento amoroso dessa série –, presente nessa obra, poderíamos citar o soneto “Desejo”:

Quero-te ao pé de mim na hora de morrer.  
Quero, ao partir, levar-te, todo suavidade,  
Ó doce olhar de sonho, ó vida dum viver  
Amortalhado sempre à luz duma saudade!

Quero-te junto a mim quando o meu rosto branco  
Se ungir da palidez sinistra do não ser,

E quero ainda, amor, no meu supremo arranco  
Sentir junto ao meu seio teu coração bater!

Que seja a tua mão tão branda como a neve  
Que feche o meu olhar numa carícia leve  
Em doce perpassar de pétala de lis...

Que seja a tua boca rubra como o sangue  
Que feche a minha boca, a minha boca exangue!...

.....

Ah, venha a morte já que eu morrerei feliz!... (Espanca, 1997, p. 86)

Os semas ligados à morte estão atrelados à passionalidade exaltada, característica de outras obras do “ultrarromantismo” português, tanto na poesia quanto na prosa, à exemplo das camilianas *Amor de perdição* (1862) e *Amor de salvação* (1864), que Florbela lera na Biblioteca Pública de Évora (*apud* Guedes, 1985, p. 65). Dentro de um romantismo português comedido e conservador, quase iluminista, como o foram os de Garrett (1799-1854) e Herculano (1810-1877), qualquer desbordamento retórico ou temático, seja sentimental, fantástico, medievalista, gótico etc., em suma, o que saísse da esfera do bom senso tardoclassicista e da *mímese* moralista apareceria cognominado pelos críticos lusitanos da época como “ultrarromântico” (Sena, 2011). “Desejo”, nesse contexto, poderia ser elencado por um crítico oitocentista como uma peça “ultrarromântica” pelas hipérboles tanato-amorosas, embora esse mesmo excesso melodramático dentro da instância afetiva o qualifique como sentimentalista, e não pessimista à *mal du siècle*.

Como exemplo gótico em *Trocando Olhares*, temos, dentre outros, “Cemitérios”, um poema que descende diretamente da escola ultrarromântica coimbrã, no caso, do famoso “Noivado no sepulcro”, de Soares de Passos (1826-1860). Vamos aos versos florbelianos:

Cemitério da minha terra,  
Paredes a branquejar;  
Que bom será lá dormir  
Um bom sonho sem sonhar!...

De manhã, muito cedinho  
Dormir de leve, embalada  
P’las canções das raparigas  
Que gentis passam na ’strada.

Cantem mais devagarinho,  
Mais baixinho, camponesas,  
Que os vossos cantos pareçam  
Tristes preces, doces rezas...

À noitinha, ao sol posto  
Ouvindo as Ave-Marias!  
Meu Deus, que suavidade!  
Que paz de todos os dias!

Os murmúrios dos ciprestes  
São doces canções aladas  
Serenatas de paixão  
Às almas enamoradas!

O luar imaculado  
Em noites puras, serenas,  
É um rio, que vai fazendo  
Florir as açucenas...

Canta triste o rouxinol  
Beijam-se lindos uns goivos,  
E no fundo duma campa  
Dormem felizes uns noivos...

Dum túmulo a outro se fala:  
“Por que morreste tão nova?  
Por que tão cedo vieste  
Dormir numa fria cova?”

“Eu era infeliz na terra,  
Ninguém me compreendia,  
Quando a minh’alma chorava  
Todos pensavam que eu ria...”

“E tu tão triste e tão linda,  
Com olhos de quem chorou?”  
“Eu tive um amor na vida  
Que por outra me deixou!”

“E tu?” “Sozinha no mundo  
Nunca tive o que outros têm:  
Pai, mãe ou um namorado...  
Morri por não ter ninguém!...”

Uma diz: “Chorava um filho  
Que é uma dor sem piedade”,  
Outra diz num vago enleio:  
“Eu cá, morri de saudade!”

De todas as campas sai  
Um choro que é um mistério  
É então que os vivos sentem  
As vozes do cemitério...

...Vão-se calando os soluços...  
E as pobres mortas de dor  
Vão dormindo, acalentando  
Uns sonhos brancos d’amor...

Invejo estes doces sonhos  
Neste terreno funéreo.  
Ai quem me dera dormir  
No meu lindo cemitério! (Espanca, 1997, pp. 49-51)

Exatamente como ocorre em “Noivado no sepulcro”, os elementos mórbidos e fantasmagóricos também enveredam em uma semântica de amores fanados (na ultratumba, que o seja...) a qual dinamiza algo de modo *larmoyant*. As personificações/modalizações líricas de vozes femininas no *locus* do cemitério são a marca autoral florbeliana<sup>2</sup>, mas dentro dessa tradição gótica que vem da *graveyard poetry*, antes mencionada. Por isso, tanto “Noivado no sepulcro” como “Cemitérios” deveriam ser agrupados dentro da esfera gótica do Romantismo soariano e (neor)romantismo florbeliano, respectivamente, e não do ultrarromantismo, embora, como dito, os críticos os compreendam como pertencentes a este último, sem estarem muito atentos ao fato de que a ligação entre amor e morte é uma tópica romântica geral.

Se se focar especificamente a presença do modo ultrarromântico da série romântica na poética florbeliana inicial, teremos de nos debruçar sobre poemas como “No hospital”, “O espectro”, “Triste destino!”, “Noite trágica”, “Paisagem” e “O fado”. Cada um deles, a seu modo, trabalha os diversos *topoi* do discurso melancólico disfórico (Sena, 2011), ou seja, a aludida seminal inconciliação do eu lírico com a realidade, típica dessa modalidade.

Em “No hospital”, vemos o referido descompasso, ou desespero ontológico e pessimista, com algo de patético (e sub-repticiamente hiperbólico) na visão desconsolada de uma mulher adoentada que parece refletir poeticamente a situação da insustentabilidade da vida diante da morte:

Na vasta enfermaria ela repouso  
Tão branca como a orla do lençol.  
Gorjeia a sua voz ternos queixumes,  
Como no bosque à noite o rouxinol.

É delicada e triste. O seu corpito  
Tem o perfume casto da verbena.  
Não são mais brancas as magnólias brancas  
Que a sua boca tão branca e tão pequena.

Oiço dizer: Seu rosto faz sonhar!  
Serão pétalas de rosa ou de luar?  
Talvez a neve que chorou o Inverno...

Mas vendo-a assim tão branca, penso eu:  
É um astro cansado, que do céu  
Veio repousar nas trevas dum inferno! (Espanca, 1997, p. 54)

---

2 Agradeço à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Pazos Alonso a observação dessas modalizações líricas fantasmáticas femininas em comparação com o protagonismo de uma voz fantasmal masculina no poema soariano.

Não há a presença de nada que pacifique, sublime ou console atarácica e/ou esteticamente a imagem dessa mulher-cadáver (da morte, enfim) e sua passividade na provável doença e diante do desaparecimento até o último verso do poema, o que o situa como ultrarromântico. Se observamos algumas imagens aparentemente sublimes e eufóricas, como a comparação dos queixumes da moça com gorjeios de rouxinóis, mãos com a brancura das magnólias etc., estas só servem com um intuito patético para a (ir)resolução final do último verso, na criação de um sublime negativo pela visão do inferno, que as desmonta. Diferentemente do poema gótico anterior, que estetiza (pacificando, ao fim e ao cabo,) a morte (no caso de “Cemitérios”, também pelas marcas de um “sentimentalismo *post-mortem*”), “No hospital” se conclui aporeticamente, pessimistamente, como se espera de uma efetiva escrita ultrarromântica.

Caso semelhante ocorre no soneto “O espectro”, que traz marcas ultrarromânticas associadas ao fatalismo do negativismo e da inconciliação entre o eu e o mundo:

Anda um triste fantasma atrás de mim  
Segue-me os passos sempre! Aonde eu for,  
Lá vai comigo... E é sempre, sempre assim  
Como um fiel cão seguindo o seu Senhor!

Tem o verde dos sonhos transcendentais,  
A ternura bem roxa das verbenas,  
A ironia purpúrea dos poentes,  
E tem também a cor das minhas penas!

Ri sempre quando eu choro, e se me deito,  
Lá vai ele deitar-se ao pé do leito,  
Embora eu lhe suplique: Faz-me a graça

De me deixares uma hora ser feliz!  
Deixa-me em paz!...” Mas ele, sempre diz:  
“Não te posso deixar, sou a Desgraça! (Espanca, 1997, p. 88)

Apesar do eu lírico afirmar tãntalicamente buscar evadir-se de estados morbosos e descrentes, a realidade, projetada nessa espécie de duplo fantasmático negativo, sempre torna a “agarrar-lhe” como uma espécie de ave agourenta a pousar e extrair todo o viço mesmo daquilo que poderia constituir um bálsamo contra sua fragmentação ontológica de cunho pessimista (a paleta de cores do “verde dos sonhos transcendentais”, do roxo das verbenas e da púrpura do poente). Esses mecanismos de embate entre semas poéticos eufóricos e disfóricos, com a “vitória” final destes últimos, de maneira inconciliadora, fazem do poema um *espécimen* ultrarromântico.

O mesmo sentimento/percepção de solidão universal aporética é desenvolvido em “Triste destino!”:

Quando às vezes o mar soluça tristemente  
A praia abre-lhe os braços e deixa-o a gemer;  
Embala-o com amor, de leve, docemente,  
E canta-lhe cantigas p'ra adormecer!

Quando o Outono leva a folha rendilhada,  
O vestido real da branda Primavera,  
O rio abre-lhe os braços e leva amortilhada  
A pequenina folha, essa ideal quimera!

O sol, agonizante e quase moribundo,  
Estende os braços nus, alegre, para o mundo  
Que o faz amortilhar em púrpura de lenda!

O sol, a folha, o mar tudo é feliz! Mas eu  
Busco a mortalha minha até no alto céu!  
E nem a cruz p'ra mim tem braços que m'estenda! (Espanca, 1997, p. 94)

Trata-se de um eu lírico inconciliado com a realidade, posto diante da regularidade dos fenômenos da natureza sem encontrar lugar nela. Com o detalhe de que as imagens de acolhimento do primeiro quarteto (a praia abraça o mar positivamente) tornam-se pseudo-acolhedoras no segundo quarteto e primeiro terceto por conta de semas levemente disfóricos (a folha está “amortilhada”; o sol, idem), culminando no *topos* ultrarromântico do sofrimento sem motivos, no caso, sem mesmo encontrar guarida nas imagens religiosas (a “cruz” do último verso, que aparece não como um arrefecimento da aporia, uma antítese ao modo ultrarromântico, mas como elemento a ser por este ultrapassado negativamente). Sol, folha, mar são trabalhados dentro de um outro *topos* ultrarromântico, o do elogio da inconsciência (nesse caso, interessantemente por meio de elementos da *physis*): as coisas apenas existem, são ‘felizes’; o eu lírico, desabrigado pela autoconsciência e antiteticamente, como que descanta um universal queixume pela condição de eterno exilado.

“Noite trágica” é outra peça que carrega nas tintas da melancolia e do desespero e também utiliza semas religiosos, outrossim sem sinal de pacificação:

O Pavor e a Angústia andam dançando...  
Um sino grita endeixas de poentes...  
Na meia-noite d’hoje, soluçando,  
Que presságios sinistros e dolentes!...

Tenho medo da noite!... Padre nosso  
Que estais no céu... O que a minh’alma teme!  
Tenho medo da noite!... Que alvoroço  
Anda nesta alma enquanto o sino geme!

Jesus! Jesus, que noite imensa e triste!...  
A quanta dor a nossa dor resiste  
Em noite assim que a própria Dor parece...

Ó noite imensa, ó noite do Calvário  
Leva contigo envolto no sudário  
Da tua dor a dor que me não ’squece! (Espanca, 1997, p. 112)

A religião é um atributo *sophrosínico* (ligado à sublimação do desencanto) geralmente eficaz na dissolução do jogo de imagens e retórica do discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico (Sena, 2011). Apesar de existir elementos macabros ligados a uma hipotética experiência estética do medo, essencialmente gótica, em “Noite trágica”, especialmente nos quartetos, o desespero existencial típico do modo ultrarromântico avulta a partir dos tercetos, compondo um soneto híbrido, em que os elementos religiosos dos dois primeiros versos do segundo terceto novamente não sublimam a aporia, sendo antes utilizados como comparação e emulação disfórica. Na verdade, uma dor ligada à noite, ao não-ser no ser, é evocada – o sudário da noite –, num *pianto* cósmico pessoal que se compara ao de Cristo. Pede-se redenção (“Leva contigo [!]”, o eu lírico clama à noite e ao seu sudário, a dor que a própria noite traz em si), mas é como se ela nunca viesse, término inconciliado do modo ultrarromântico.

A presença desse modo é tão intensa já na poética inicial de Florbela que até nos poemas mais ligados a outros temas e vertentes românticas (nacionalismo, ufanismo, panteísmo, idealismo, *volkslied* [“alma” e “cultura” populares]) conseguimos detectá-lo, aqui e ali. Por exemplo, no poema “Paisagem”:

Uns bezerritos bebem lentamente  
Na tranquila levada do moinho.  
Perpassa nos seus olhos, vagamente,  
A sombra duma alma cor do linho!

Junto deles um par. Naturalmente  
Namorados ou noivos. De mansinho  
Soltam frases d’amor... e docemente  
Uma criança canta no caminho!

Um trecho de paisagem campesina,  
Uma tela suave, pequenina,  
Um pedaço de terra sem igual!

Oh, abre-me em teu seio a sepultura,  
Minha terra d’amor e de ventura,  
O meu amado e lindo Portugal! (Espanca, 1997, p. 66)

Diferentemente de outros poemas da mesma coleção, como os sonetos panteístas eufóricos românticos “O meu Alentejo” e “Saudade” e os beligerantes “À guerra!”, “Meu Portugal”, dentre outros, vê-se um importante *topos* ultrarromântico no elogio da inconsciência (animais pascendo calmamente, amantes enleados, pureza infantil) em “Paisagem”, contraposta a um “falso” panteísmo revelado nos dois primeiros versos do segundo terceto. A verdade é que “Paisagem”, ao conjugar-se com o pessimismo presente em vários outros poemas da autora, revela-nos uma visão ligada à morte e à inconciliação neste verso que solicita: “Oh, abre-me em teu seio a sepultura, / Minha terra d’amor e de ventura,” com algo de destoante que é bem ultrarromântico e impacificado. Ovelha desgarrada e como que amaldiçoada pelo véu do desamparo sem motivos explícitos dentro do *locus amoenus*, é somente na sepultura

que parece encontrar algo em que possa mimetizar-se. Nas mãos de um outro autor, talvez esse verso pudesse significar uma metáfora patriótica convencional, quiçá a vontade de morrer em solo pátrio após uma vida de dedicação e na velhice. Mas dentro dos padrões ultrarromânticos florbelianos, enxergo mais uma aporia ultrarromântica.

Muitos outros poemas de *Trocando Olhares*, mesmo que não completamente ultrarromânticos, apresentam esse imaginário noturno e pessimista em passagens e versos expressivos. Faço, por fim, uma menção ao poema “O fado”, em que o tradicional gênero musical luso é trabalhado dentro da tópica ultrarromântica do centramento no descentramento (Sena, 2011) como uma espécie de cadinho universal ou *poiesis* para os espíritos deslocados e pessimistas, em busca de algum conforto mesmo que na dor e no padecimento existencial, um raro (antir)refrigério coletivo nessa comunidade lírica de incrédulos. E, também, *en passant*, ao “A doida” – que mereceria um estudo à parte para se analisar como o *topos* do elogio da inconsciência se imbrica com o do centramento no descentramento numa espécie de sublime negativo. Isso tudo porque, em verdade, a maior parte, a tônica mesmo, de *Trocando Olhares* é lacrimosa, sentimentalista e o modo *larmoyant* supera o ultrarromântico, apesar das presenças referidas acima.

Doutra monta, o estudioso encontrará em seu *Livro de Mágoas*, de 1919, um efetivo e importante substrato para observar e compreender como o Ultrarromantismo em Portugal avançou até as primeiras décadas do novo século (XX) – lembrando que os modos são trans-históricos (diacrônica e sincronicamente) e transgenológicos –, numa dicção feminina pessimista que tem em Maria do Couto Browne (1797-1861) e nas flores funéreas de sua *Sóror Dolores* (1849) uma de suas fontes. Poemas florbelianos como “Lágrimas ocultas”, “Dizeres íntimos”, “Neurastenia”, “Angústia” e muitos outros podem ser considerados como dos mais belos e profundos já efetivados pelo discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico.

Na impossibilidade de analisar esmiuçadamente cada poema por questões de espaço – e uma vez que, a partir de *Trocando Olhares*, busquei definir em linhas gerais as diferenciações entre o gótico, o modo *larmoyant* e o ultrarromântico na poesia de Florbela –, cumpre lembrar que “Este livro...” retoma o *topos* do centramento no descentramento já registrado em “O fado”, no convite que o eu lírico faz para um encontro entre os sofreadores existenciais tendo seu livro/poema como crisol do desconsolo, “Bíblia de tristes” (Espanca, 1997, p. 131): “Este livro é de mágoas. Desgraçados / Que no mundo passais, chorai ao lê-lo! / Somente a vossa dor de Torturados / Pode, talvez, senti-lo... e compreendê-lo” (Espanca, 1997, p. 131). Esse eu lírico, em “Eu...”, vê-se como o eterno andarilho, sem encontrar pacificação nenhures, a habitar uma atmosfera de irrealidade: “Eu sou a que no mundo anda perdida, / Eu sou a que na vida não tem norte, / Sou a irmã do Sonho, e desta sorte / Sou a crucificada... a dolorida...”; ademais, revela também o *topos* do sofrimento sem causa típico do *mal du siècle*: “Sou aquela que passa e ninguém vê... / Sou a que chamam triste sem o ser... / Sou a que chora sem saber por quê...” (Espanca, 1997, p. 133).

Esse desbordamento negativista ultrarromântico é contrário, por exemplo, ao idealismo romântico que aflora por vezes em outros artefatos líricos da obra, a exemplo de “A minha dor”, o qual, mesmo perpassado por tristeza e solidão, evidencia a busca por um ideal que se confunde com a nostalgia romântica mais típica, um desejo pelo infinito que os poetas românticos alemães cognominaram de *sehnsucht*. Aliado a isso, observa-se a eudaimonia da própria arte a operar sublimações estéticas excrescentes ao modo ultrarromântico, como se observa num dos quartetos desse soneto: “A minha Dor é um convento ideal / Cheio de claustros, sombras, arcarias, / Aonde a pedra em convulsões sombrias / Tem linhas dum requinte escultural [...]” (Espanca, 1997, p. 138).

Contraposto a essa visão, surge o inconciliável poema “Dizeres íntimos”:

É tão triste morrer na minha idade!  
E vou ver os meus olhos, penitentes  
Vestidinhos de roxo, como crentes  
Do soturno convento da Saudade!

E logo vou olhar (com que ansiedade!...)  
As minhas mãos esguias, languescentes,  
De brancos dedos, uns bebês doentes  
Que hão de morrer em plena mocidade!

E ser-se novo é ter-se o Paraíso,  
É ter-se a estrada larga, ao sol, florida,  
Aonde tudo é luz e graça e riso!

E os meus vinte e três anos... (Sou tão nova!)  
Dizem baixinho a rir: “Que linda a vida!...”  
Responde a minha Dor: “Que linda a cova!” (Espanca, 1997, p. 139)

As imagens poéticas meio grotescas (os dedos como... “bebês doentes”) são corroboradas pelo tom de inconciliação do modo ultrarromântico e seu discurso melancólico disfórico. O “embate” entre este último e as imagens *sophrosýnicas* presentes em todo o primeiro terceto e nos dois primeiros versos do segundo terceto é finalizado na aporia existencial mais típica, resumida no último verso, de um sublime negativo.

E o mesmo tom mórbido ocorre em “Angústia”, em que a autoconsciência novamente é posta em contraposição à existência (no *topos* do elogio da inconsciência – esta, de novo associada à *physis*):

Tortura do pensar! Triste lamento!  
Quem nos dera calar a tua voz!  
Quem nos dera cá dentro, muito a sós,  
Estrangular a hidra num momento!

E não se quer pensar!... E o pensamento  
Sempre a morder-nos bem, dentro de nós...  
Q’rer apagar no Céu – Ó sonho atroz! –  
O brilho duma estrela, como o vento!...

E não se apaga, não... nada se apaga!  
Vem sempre rastejando como a vaga...  
Vem sempre perguntando: “O que te resta?...”

Ah! não ser mais que o vago, o infinito!  
Ser pedaço de gelo, ser granito,  
Ser rugido de tigre na floresta! (Espanca, 1997, p. 146)

Por sua vez, “Pior velhice” retoma o *topos* ultrarromântico da juventude “encanecida” antes do tempo pelo muito cismar: “Sou velha e triste. Nunca o alvorecer / Dum riso são andou na minha boca! / Gritando que me acudam, em voz rouca, / Eu, náufraga da Vida, ando a morrer!” (Espanca, 1997, p. 149), diz o eu lírico num dos quartetos do poema, mas os tercetos não corroborarão com a senectude real: “E dizem que sou nova... A mocidade / Estará só, então, na nossa idade, / Ou está em nós e em nosso peito mora?!... // Tenho a pior velhice, a que é mais triste, / Aquela onde nem sequer existe / Lembrança de ter sido nova... outrora...” (Espanca, 1997, p. 149). O mesmo *topos* surge-nos em “Impossível”.

Uma tópica que vem dos tempos medievos, da poesia inspirada pela acídia medieval, mas que ganha foros próprios (especialmente a falta de motivos reais para a dor) quando se conjuga ao modo ultrarromântico, é “Tédio”, em que se registram o tempo congelado e a monotonia das horas que parecem não passar, de maneira aflitiva:

Passo pálida e triste. Oiço dizer:  
“Que branca que ela é! Parece morta!”  
e eu que vou sonhando, vaga, absorta,  
não tenho um gesto, ou um olhar sequer...

Que diga o mundo e a gente o que quiser!  
– O que é que isso me faz? O que me importa?...  
O frio que trago dentro gela e corta  
Tudo que é sonho e graça na mulher!

O que é que me importa?! Essa tristeza  
É menos dor intensa que frieza,  
É um tédio profundo de viver!

E é tudo sempre o mesmo, eternamente...  
O mesmo lago plácido, dormente...  
E os dias, sempre os mesmos, a correr... (Espanca, 1997, p. 156)

Bertrand-Jennings (2005), em seu estudo sobre a existência de um *mal du siècle* “feminino” na França oitocentista, faz uma diferenciação entre o sofrimento sem motivos, existencial, de nomes como Senancour, daquele outro de autoras como Claire de Duras (1777-1828), Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), Flora Tristram (1803-1844), entre outras, em que a condição de subordinação da mulher no campo social (vista de forma a um tempo melancólica e crítica) é tónica. O poema “Tédio” estaria a par do ultrarromantismo existencial, um desespero moldado pela apatia mais do que pela ataraxia profeminista dessas autoras.

Nessa mesma vertente, em *Livro de Mágoas*, aparece outro pujante soneto em que o modo ultrarromântico se presentifica, “Sem remédio”, cujo eu lírico afirma de antemão ser infenso ao recurso ou sublimação amorosa ao tempo que igualmente resvala nos desvãos do tédio impacificado. Já outro, “Mais triste”, revela sua faceta ultrarromântica ao ir na contramão do mergulho eufórico (ou nostálgico) romântico do eu na natureza, confundindo-se com imagens ligadas à noite que revelam a ânsia pelo desaparecimento e o sublime negativo.

Do *Livro de “Sóror Saudade”* (1923), em que encontramos alguns dos mais belos poemas de amor escritos em língua portuguesa e onde o sema da saudade ora propende a uma melancolia nostálgica, ora a uma outra desbordantemente negativa, poderíamos destacar os poemas “Anoitecer”, “Renúncia”, “Suavidade” e “O que tu és” como enformados pelas modalizações ultrarromânticas. O primeiro em seu jogo meio maneirista de crença e não crença, chegando-se à conclusão de que o sofrimento do eu lírico não se basila em motivos reais, mas antes num “amargo infinito” (Espanca, 1997, p. 184) e “saudades de saudades que não tenho” (Espanca, 1997, p. 184). O segundo, pelo tom masoquista de fuga ao mundo e aos elementos, sob a tentação de uma Lua diabólica, sendo concluído por um sutil convite ao suicídio – “Enche a boca de cinzas e de terra / Ó minha mocidade toda em flor!” (Espanca, 1997, p. 194) – e pela tópica da juventude encanecida pela descrença, despersonalização e pessimismo. Já o último, “Suavidade”, endossa a tópica do centramento no descentramento, quando dois indivíduos parecem se unir para arrefecer temporariamente sua aporia existencial, um verdadeiro poema “de amor” ultrarromântico, embora isso seja praticamente impossível. Porque o que se espera de um poema em que tal modo se presentifica é exatamente a recusa da sublimação, sendo o amor um dos principais agentes do discurso *sophrosínico*. A exemplo do que ocorre em “O que tu és...”:

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

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

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

És ano que não teve Primavera...  
Ah! Não seres como as outras raparigas  
Ó Princesa Encantada da Quimera!... (Espanca, 1997, p. 170)

O eu lírico ultrarromântico sabe que é infenso ao amor, à religião e a quaisquer outras formas de pacificação, como afirmado. Isso se configura perfeitamente nesse soneto, também regido pelas tópicas do sol negro da melancolia (o “sol claro” que “entenebrece”), onipresente

nas imagens *mal du siècle* de fins do século XVIII e inícios do XIX (Sena, 2011) e do elogio da inconsciência (ao dizer invejar “as outras raparigas” que vivem sem aporias existenciais). Embora o último verso possa aludir a algo de nostálgico e eufórico semelhante ao inacabamento da *sehnsucht* romântica tradicional, graças à “Quimera” evocada, não penso que haja um arrefecimento do modo ultrarromântico nesse artefato lírico.

Por sua vez, o caso do póstumo *Charneca em Flor* (1931) daria ensejo a um amplo estudo sobre uma provável e autoconsciente binomia (de extrato romântico) – a junção de sublime e grotesco, disforia e euforia, lágrima e riso, padecimento e hedonismo – na poética florbeliana como um todo. Semelhante ao que ocorre no caso dos brasileiros Álvares de Azevedo (1831-1852) (na passagem da idealista e melancólica “Primeira parte” para a chistosa “Segunda parte” de sua *Lira dos vinte anos* [1853] e noutros casos de sua obra completa) e Manuel Bandeira (1886-1968) (passando do ensobrecimento de *Cinza das horas* [1917] para a euforia solar de *Carnaval* [1919]), Florbela parece contrapor ao pessimismo inicial de sua produção poética um novo estro eufórico e panteísta que busca de certa forma negar a profunda aporia inicial. Mesmo assim, poemas como “Rústica”, “A um moribundo”, “Não ser” e “A uma rapariga” continuam endossando o mal-estar existencial típico do modo ultrarromântico. “Rústica” retoma a tópica do elogio da inconsciência, no encômio à moça do povo que em sua adaptabilidade ao cotidiano se contrapõe a esse eu lírico que se diz aprisionado nos “Reinos de Ansiedade” (Espanca, 1997, p. 211); “A um moribundo” é uma espécie de convite à morte, visto que esta, “– Seja o que for, será melhor que o mundo! / Tudo será melhor do que esta vida!...” (Espanca, 1997, p. 214), revelando o estágio de inconciliação peremptória deste modo; “Não ser” também resgata o elogio da inconsciência ao cantar a “inocência / das coisas brutas, sãs, inanimadas” (Espanca, 1997, p. 243), antitéticas ao impacificado eu lírico; e “A uma Rapariga”, por sua vez, conclui-se com imagens sombrias ligadas ao suicídio e ao *topos* da velhice/decrepitude em plena juventude: “Escava com as mãos a própria cova / E depois, a sorrir, deita-te nela! // Que as mãos da terra façam, com amor, / Da graça do teu corpo, esguia e nova, / Surgir à luz a haste duma flor!...” (Espanca, 1997, p. 252).

O outro livro póstumo de Florbela, *Reliquiae* (1931), segue essa mesma configuração binômica de *Charneca em Flor*, reunindo poemas amorosos com outros mais pessimistas tendentes ou plasmadores do modo ultrarromântico. Destaco inicialmente o soneto “Divino instante”, que tenta realizar a síntese impossível entre ambos os modos – *larmoyant* (sentimentalista) e ultrarromântico (pessimista) – com a perda ou sublimação deste último:

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

Luz apagada ao alto e que alumia,  
Boca fechada à fala que não erra,  
Urna de bronze que a Verdade encerra,  
Ah! ser Eu essa morta inerte e fria!

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

Ah, fixar o momento em que, dolente,  
Tuas pálpebras descem, lentamente,  
Sobre a vertigem dos teus olhos de oiro! (Espanca, 1997, p. 284)

Se os quartetos operam o modo ultrarromântico no elogio da inconsciência possibilitada pela morte – no fundo, a seminalidade da tópica do centramento no descentramento –, por outro lado, os tercetos acabam por dissipar essas névoas pessimistas com novos semas ligados ao amor e à claridade, que eclipsam a aporia e negatividade iniciais. Tem-se aí a passagem do discurso melancólico disfórico do modo ultrarromântico para o discurso triste romântico tradicional (Sena, 2011).

Em contrapartida, podemos encontrar na mesma coleção os sonetos “Deixai entrar a Morte” e “À Morte”, que surgem como uma espécie de sombrio corolário para a poética da autora, verdadeiros brasões do modo ultrarromântico:

Deixai entrar a Morte

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

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

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

Dentro de ti? Pra que eu tivesse sido  
Somente o fruto amargo das entranhas  
Dum lírio que em má hora foi nascido!... (Espanca, 1997, p. 300)

À Morte

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

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

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

Vim da Moirama, sou filha de rei,  
Má fada me encantou e aqui fiquei  
À tua espera... quebra-me o encanto! (Espanca, 1997, p. 301)

“Deixai entrar a morte”, trabalhando negativamente a onipresente imagem *mal du siècle* do “nada”, é um típico artefato ultrarromântico a corroborar a percepção de inutilidade das coisas e da falta de sentido da existência, de maneira hiperbólica. E o convite ao próprio aniquilamento em “À Morte” vai na contramão de qualquer possibilidade depositor discurso *sophrosínico*, permanecendo a aporia inconsolável até o final. São essas algumas das marcas que revelam como o modo ultrarromântico em Portugal enveredou pelo século XX por meio da poesia florbéliana, com toda a altivez de sua bela musa noturna.

## Referências

*Cancioneiro da Ajuda*. Org. Marques Braga. 2 vls. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1945.

CIXOUS, Hélène. *Prénoms de personne*. Paris: Seuil, 1974.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Florbela: um caso feminino e poético”. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Org. e estudos introdutórios de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1997. pp. ix-xliv.

ESPANCA, Florbela, *Poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GUEDES, Rui (Org.). *Florbela Espanca: fotobiografia*. Lisboa; Rio de Janeiro: Publicações Dom Quixote; Livraria Paisagem, 1985.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2005.

SENA, André de. *Visões do ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico*. Recife: Edufpe, 2011.

## FLORBELA, DE HELIA CORREIA: DO CRÍTICO E DO MÍTICO

Nefatalin Gonçalves Neto

Do grego *μῦθος* (em português, *mithós*), o vocábulo mito especifica, comumente, uma narrativa de caráter simbólico-imagético produzida a fim de, por meio de sua flutuação condicionada por realidades históricas e/ou culturais, explicar fatos da realidade e fenômenos da natureza – geralmente sobre as origens do mundo e dos seres humanos. Para além dessa função primeva, o termo evoca os sentidos de crença comum, explicação de acontecimentos sem fundamento científico, lendas de valor simbólico de dada cultura etc.

Ademais tais sentidos, usamos o termo ao referirmo-nos a algo ou alguém que, ultrapassada sua biografia simplória, é recordado ou representado de forma excedente àquela vivida; uma exposição sob forma voluntariamente poética, exagerada ou mesmo reconstruída por conta da falta de dados. Em outros termos, por mais que seja factual, o processo mítico reinventa, amplifica e projeta um tempo e um espaço para (re)existir. Mas não podemos esquecer que o mito não pode existir sem um rito específico. Modo de pôr em ação aquela realidade superior, o rito implanta o mito na vida do homem por meio de processos que suscitam cargas simbólicas. Assim, a ideia de construção mítica entende um mesmo referente dentro de possibilidades que, mesmo diferentes, não são excludentes, antes balizam diferentes ângulos em favor de dar novos contornos a um sistema/organismo; um processo que permite interpretações múltiplas a fim de entendermos a realidade humana por meio do simbólico. Destarte, refletir sobre o mito é constatar que, apesar de seu referente, ele pode ser entendido de maneira plural, momentos em que a verdade não é a tônica, antes seus fitos diferenciados.

A partir de tal perspectiva múltipla, pensemos a personalidade de Florbela Espanca e sua figuração. A trajetória de vida da escritora é cheia de contornos, composta por diversas lacunas e apresenta um perfil plural, cujos fitos diferenciados permitem que o período datado, histórico e encerrado seja fecundado por imagens e possibilidades que o reconfiguram através de novos contornos. Assim, ao estimular a realidade, o mito florbeliano cria nutrientes que privilegia inventivas. Destarte, voltar a Florbela, ler seus poemas ou recriar sua vida (seja de modo ficcional e/ou biográfico) implica reconfigurar uma ideia de factualidade a fim de um recontar, mas cuja ótica é sempre o da possibilidade.

Como sua vida foi contada de diversas maneiras, a imagem de Florbela constitui um produto discursivo que constantemente (re)acende a chama do mito. Nascida em Vila Viçosa no dia 8 de dezembro de 1894 e falecida em Matosinhos no mesmo 8 de dezembro (trinta e seis anos depois de seu nascimento), Flor Bela Lobo, que optou por se automear Florbela d'Alma da Conceição Espanca, teve uma trajetória de vida impressionante. Sua vida tumultuosa, as paixões pouco conhecidas, os três casamentos – fato espantoso para a sociedade da época – e os menos de quarenta anos vividos são constantemente redimensionadas por achados diarísticos,

poemas perdidos, escritas biográficas ou mesmo por meio de invencionices que acabam angariando certa atenção e projeção. Nesse processo de mitificação a pessoa real – elemento que propicia a fundação e o início do mito – se diminui em favor das formas diversas em que é apreendida – mesmo sabendo que a transmutação de um ser real e histórico em um mito é uma transformação que não anula a faceta histórica, mas alarga-a.

Não à toa que seja esse justamente o caminho de construção do mito Florbela, uma artista transformada em personagem pelo condão encantatório que a recriou após sua morte. Contudo, essa consolidação do mito da escritora não se deu de imediato. Há momentos importantes nesse processo que poderíamos chamar de fases: em um primeiro momento, adentrou o imaginário das letras portuguesas, posteriormente alargou-se pela leitura de autores de renome e, por fim, consagrou-se miticamente quando da sua transmutação de escritora em uma personagem ficcional. Maria Lucia Dal Farra (cf., por exemplo, 1996, 2007 e 2012) esclarece, em suas leituras, haver um panorama diferencial, muitas vezes em constante mutação, no processo de criação da imagem mítica de Florbela. Segundo a pesquisadora, o caminho mítico pode ser subdividido em dois momentos distintos. Há uma primeira fase, marcada em especial pelo recrudescimento da liberdade da mulher impingido pelo salazarismo da época. Para esse momento, contribuíram dois estudos contundentes e que serviram para o reconhecimento da poetisa: o artigo seminal “Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa” escrito por Jorge de Sena (1946) e um “Estudo crítico” elaborado por José Régio (1950). Tais textos demarcam a recepção crítica da artista. Essa modelagem, surgida na década de 40, só sofrerá verdadeira transformação em 1979 quando Agustina Bessa-Luís escreve um romance-biografia, *Florbela Espanca*<sup>1</sup> e instaura um segundo momento, cuja imagem de Florbela é reavaliada fora de uma aura de musa.

Assim, é a partir da década de oitenta do século passado que Florbela Espanca conheceu uma amplidão razoável de escritos – tanto críticos quanto ficcionais. Dentre tais textos, destacamos a peça teatral *Florbela*, escrita por Hélia Correia e editada em um volume acompanhado de outra, também de boa repercussão, *Perdição: Exercício sobre Antígona*. Na

---

1 Há que se mencionar que, apesar de centrarmos a marca de mudança epistemológica de leitura em 1979 com o romance de Agustina, não podemos esquecer que é com Maria Lúcia Dal Farra, a partir de seu estudo “Florbela: os sortilégios de um arquétipo”, datado de 1983 na *Revista Estudos Portugueses e Africanos* (EPA), que temos essa projeção ampliada. A partir das pesquisas de Dal Farra – que dedicou grande parte de sua vida intelectual à tarefa de ler, descobrir, interpretar e apresentar leituras da vida e da obra da poetisa alentejana – temos o surgimento de uma nova tradição de estudos quanto à Florbela. Seu trabalho com a análise literária, o cotejo de documentos, o processo histórico, a época e as influências da escritora, dá à obra de Florbela possíveis saídas e interpretações abertas ou caleidoscópicas – termo, aliás, que coroa suas pesquisas com a escritora, uma pesquisa de mais de 800 páginas, lançado em 2024 na Universidade de Évora e intitulado *Caleidoscópico Florbela*. Para maiores informações, vide o verbete escrito por Edson Santos Silva intitulado “Maria Lúcia Dal Farra”, constante do *Dicionário Florbela Espanca* (2023, pp. 176-182).

peça Helia Correia, tal qual a atitude de Maria Lúcia Dal Farra, procura apresentar a figura de Florbela não como musa, antes desmitificar esse processo. Escrita por encomenda e rejeitada pela escritora – *Perdição* tem atualmente edição independente no mercado, enquanto *Florbela* nunca mais foi reeditada –, possui circulação reservada e foi apresentada pela primeira vez em 1991 com realização do grupo de teatro Maizum e encenação de Silvina Pereira<sup>2</sup>. A encomenda, como diz a própria autora, nasceu de uma proposta de Natália Correia (1923 -1993) que a desafiou escrever uma peça de teatro sobre a poetisa de Vila Viçosa. Como nos conta a própria autora:

A única coisa que fiz por encomenda foi *Florbela*. Na verdade, não foi bem encomenda, foi uma imposição. Se havia pessoa a quem eu era absolutamente incapaz de dizer que não, essa pessoa era a Natália Correia (Correia, 2007, p. 265).

Após as duas peças iniciais, Correia escreve outras que angariam certa distância de *Florbela* e maior proximidade a *Perdição*. São elas *O rancor: Exercício sobre Helena, Desmesura: Exercício com Medeia* e, por fim, *As troianas*. É notável, já pelo título, que *Perdição* dialoga diretamente com as três peças posteriores por sua temática voltada para a releitura do teatro clássico<sup>3</sup>. Assim, como poderíamos ler, em primeiro momento, *Florbela* nesse conjunto?

O primeiro dado de leitura que temos é que, apesar de parecer se distanciar do universo grego comum às peças que seguem, *Florbela* resgata, em primeiro momento, a ideia de leitura pessoal de figuras míticas. Antígona, Helena, Medeia e um conjunto de mulheres clássicas soma-se a figura de Florbela, “irmã de Apolo e, da mesma maneira, irmã de Faetonte” (Correia, 1991, p. 79). Ao tratar de universos machistas e androcêntricos por meio do olhar feminino, Hélia Correia propõe uma compreensão do sensível nesse campo a fim de subverter expectativas. Desse movimento, a imagem de Florbela na peça ressignifica dados, lida com imagens díspares e se situa em um entrelugar equidistante tanto da invenção plena quanto da factualidade. Correia percorre um caminho agudo, irônico e iconoclasta.

Sabemos que, comumente, a dramaturgia é um espaço prioritariamente masculino. Mesmo com personagens mulheres fortes, contundentes e subversivas, elas foram, por muito tempo, imagens projetadas que não representavam efetivamente a condição feminina regular. Ao quebrar com essa marcação de gênero, as peças de Correia reveem a figura feminina estabilizada pela tradição. Assim, o confronto não se dá apenas no processo textual, mas também na formatação de uma realidade interna, bem como de lutas e desejos que representam a comunidade feminina representada pela poetisa. A escolha de Florbela como protagonista mantém a postura de Correia em rever personagens femininas da tradição por outro modo

---

2 Por conta de um imprevisto, a segunda atriz não pode participar da peça. Tal problemática causou a alteração e uma adaptação das falas de Florbela a um interlocutor masculino.

3 Importa citar que existe, ainda, outras peças de Helia Correia sem pendor clássico: a infantil *A ilha encantada* e *O segredo de Chantel*.

que não o já estabilizado; sua recusa implica em um novo ponto de vista, longe da estabilidade interpretativa. Com efeito, é o laço de união entre mulheres que transforma as personagens de Correia de modelos masculinizados em protagonistas em suas múltiplas instâncias (a menina Florbela, a adolescente Antígona, a mulher Medeia etc.). Dessa maneira, ao assumirmos a autoria feminina como espaço privilegiado para a criação ficcional da subjetividade feminina, temos que o contexto patriarcal, até então fortemente sedimentado, sofre suturas promovidas pela contestação e rejeição – processos que promovem a voz feminina e sua deflagração como instância de significação.

Somado a essa reflexão do universo feminino de maneira privilegiada, o texto de *Florbela* dialoga, ainda, com similaridades criacionais. As duas peças apresentadas juntas em livro revelam o que poderíamos chamar de obsessão temática de Hélia Correia: o jogo com os fantasmas. Se não há espaço para um certo mundo rural desfasado, temos que a figuração da mulher como protagonista, a presença de uma outra mulher que dialoga com ela e assume a função do coro, a questão da maternidade citada indiretamente, a deflagração de uma sociedade cuja voz se impõe como maior e dona da razão, o questionamento da desigualdade social e a construção da narrativa por via da subversão são configurações semelhantes que se somam nas duas peças que acontecem dentro de uma mesma estrutura de realidade: a construção em paralelo de uma narrativa do cotidiano e de outra do metaempírico.

Estruturalmente, a peça apresenta um jogo dialógico composto por um único ato, demarcado por um prólogo e um epílogo e com apenas duas personagens: Florbela (que se desdobra entre criança e adulta) e uma Guia, espécie de outro eu fantasmático da personagem e responsável por realizar viagens temporais em relação às informações que são transmitidas pela “conversa” estabelecida. Apesar de aparente, há uma visada totalmente antipsicologizante na peça – mote para a tentativa de desconstrução do mito. Não à toa que a cena é toda conduzida pela figura da Guia. Daí nascer uma noção fluida de biografia. Não uma biografia de contagem da vida, antes uma visita a momentos específicos dela para refletir e questionar essas passagens pela visada da leitura subversiva. Em outros termos, uma (re)visão do mito por meio do crítico. O texto dramático abre um leque de possibilidades. Dentre elas, há uma pergunta de interesse substancial para as outras: por que a escolha de uma poeta de início do século passado? Qual a relação e proximidade que essa escritora encenada ficcionalmente tem com a escritora daquele início de século XX?

É inegável que a escolha de Correia tenha se movido não apenas por gosto e proximidade, mas também por uma necessidade de, enquanto escritora, visitar o mito maior e exclusivo da literatura portuguesa e apresentar uma leitura, ela também, daquela cuja rapidez a lenda se apoderou. Como nos informa Correia em seu prefácio, ela considera ambas as peças – *Florbela* e *O rancor* – nascidas do afeto. Mas esse afeto marcado por encomenda não tem motivação genesiaca por si, antes permite à escritora que a imagem, a persona pública da poetisa de Vila Viçosa, seja recuperada como figura comprometida com possibilidades de renovação. São, pois, extremamente fundamentadas as palavras de Vitorino Nemésio que ressoam nesse processo

afetivo: “Florbela mostra bem como estamos em presença – creio que pela primeira vez na literatura portuguesa – de uma poetisa musa” (Nemésio, 1958, p. 231). A escolha da musa maior portuguesa e de sua posterior desmitificação não se dá apenas por convite, mas por motivos múltiplos e convergentes.

Essa recuperação, em verdade, pretende opor duas perspectivas diferenciadas nascidas da crítica. Segundo nos lembra Dal Farra, sobre as figurações florbelianas, “[...] se José Régio supõe que ela tenha sido demais para uma só, Agustina revida com o alvitre de que não se trata disso: Florbela ‘foi pouco para ela mesma’” (Dal Farra, 2023, p. 253). Nesse ínterim, as duas figurações míticas citadas (aquela que é demais para si e aquela que foi pouco para si) possuem seus pesos e conceitos e são antepostas no palco por Correia. Desse embate/proposta dialética nasce a peça e permite diversas possibilidades, mas em especial, resiste a uma leitura monolítica de Florbela. Somado a essa pluralidade, o jogo de imagens do eu quebra com a expectativa trágica de se configurar uma heroína e inverte o processo: não temos mais uma personagem que precise morrer para que, sobre o seu cadáver, se edifique nova ordem. Antes temos uma personagem já morta querendo julgar suas atitudes enquanto viva e outra, ainda criança, que configura vivências, anseios e esperanças.

*Florbela* não se constrói, dessa forma, pela representação de ideias ou um esquema de fantasmagoria implantado numa vida mítica. É o próprio processo de mitificação que é posto em xeque, que se discute pelas possibilidades imagéticas da própria figura mitificada. Distante do plano da temporalidade, a peça sublinha o invulgar, questiona padrões e põe em jogo as relações não convencionais da poetisa com o pai e/ou o irmão.

De maneira eficaz, o cotejo em palco de forças antípodas – contestatária, subversiva, revolucionária –, impõe um jogo interpretativo. A ação exige que adotemos o lado de uma imagem: de uma Florbela menina, ainda “pouco para ela mesma” ou a de um espírito florbeliano em devir, já “demais para uma só”. Desse jogo de máscaras – tão ao gosto de *Orpheu* e dos poemas da autora de Vila Viçosa – se desfia o enredo psicodramático da vida de Florbela – espaço privilegiado de (auto)contemplação – no qual não há espaço para aceitações, antes de embate de perspectivas e, em especial, um processo de revisão do mito realizado por meio do signo da insubmissão e da releitura, ora revendo, ora mantendo as construções culturais relativas à vida de Florbela. Em outros termos, a peça põe em ação uma espécie de tribunal encenado no qual as duas perspectivas são apresentadas em rito iniciático – necessário a todo processo de deflagração mítica. Nas palavras de Jonas Leite (2023, p. 167), “[...] as duas personagens do drama, Florbela e a Guia, fazem transparecer o expediente comum em um julgamento, ou seja, a inquirição da vítima” (Leite, 2023, p. 167). De um lado, uma persona, ora adulta, ora criança, com tendências mitômanas; de outro, uma Guia de verve extremamente ácida que relê cada passo sonhado pela criança em anseios, temos esse processo de passagem do mítico ao crítico. Em meio a isso, um público contaminado pelo palco.

É nesse processo que o espetáculo se transforma, então, não apenas em descrição de

vida, mas também em metáfora de leitura e interpretação dos textos florbelianos. Vejamos um exemplo simples:

Eu sei. Isto é um palco. A luz cai sobre mim. Eles estão no escuro. Não poderia ser de outra maneira. (...) Tudo se passa sem muita gravidade porque eles sabem que isto é apenas uma encenação e cada um tem o seu lugar marcado e o meu trabalho é conduzi-los para mim. (...) Sabem que a peça dura um certo tempo e termina, e que eles devem aplaudir. (...) Então, retiro-me e eles caminham para a saída e sacodem dos ombros, os seus dominós negros, a máscara que usaram para se tornarem público e acreditarem, quase acreditarem, acreditarem, sim, porque esse é o mistério que há no fazer de conta (Correia, 1991, pp. 68-69).

A citação explícita, metaficcionalmente, o jogo encenado. Ao pôr desnuda as máscaras florbelianas, o trecho mostra que, em verdade, é a própria poetisa uma das responsáveis pelo jogo de criação de sua biografia – leitura da vida. Sabe ela de sua própria construção, dos seus modelos de leitura e dos direcionamentos de vida – exposição do mito e seu rito. Por fim, há, indiretamente, uma referência aos livros de contos da autora, *Dominó Preto* e *As Máscaras do Destino*, momento em que a peça de Correia adensa a proximidade com a obra da poetisa de Vila Viçosa, ignora mitemas e valoriza o processo interpretativo do texto sem pautas no biográfico, permitindo que a pluralidade seja a tônica de leitura do literário. Ao apontar a abertura como mote de leitura, a peça instaura o crítico como modelo de leitura – ao menos da obra – de Florbela. Como adverte a própria Florbela na peça: “Eu não fiz compromissos com a verdade. Não podia, não é? Como havia a verdade de ser suficiente para tanta poesia?” (Correia, 1991, p. 77). Assim, o texto ressalta, como já notara Renata Junqueira (2003), a tendência da obra de Florbela à teatralidade, bem como seu caráter insurrecto.

A assumir não o mítico, mas o argumentativo, o texto de Hélia Correia, apesar de sucinto, é rico em questionamentos e detalhes: partes da vida de Florbela, dados de crítica relevantes, informações sobre a família, os casamentos, a produção literária para questionar criticamente o processo de mitificação. Tais dados, comuns às biografias, aparecem de maneira subversiva no drama. Isso porque a imagem que formamos de Florbela Espanca pela leitura-encenação não situa uma personalidade no tempo e no espaço. A recorrência ao nome, os caminhos factuais apagados, a construção ficcional e a fuga intencional a um protótipo do real e histórico trabalham na manutenção do processo crítico que, ao final, remitologiza Florbela novamente. A Florbela que vem a lume na peça homônima surge não para apresentar, antes para justificar a ocorrência de um fenômeno inexplicável: a personagem escritora portuguesa. A presença dessa personagem mítica e seus “passos trágicos” inclui uma lição (como em todo mito), pois explicita que o nascimento de uma verdadeira poetisa não advém de uma vida comum e passageira, antes de uma vida terrível que se recompensa com a qualidade de se fazer bons versos. A esse passo notamos que, tal qual uma heroína, Florbela obtém sucesso quando não depende de ninguém (no caso, de seus maridos).

Nesse ínterim, nasce a possibilidade de inventar e, também, desconstruir pela leitura-encenação as imagens de santa, heroína, mãe, poetisa, mas também pecadora e amante. Essa

explosão de identidades da figura Florbela se manifesta, também, cenicamente: depois da entrada da menina Florbela, essa é substituída por uma Florbela adulta, já mais consciente de si e dona de um vocabulário capaz de responder as acusações e insinuações da Guia. Temos, encenado, o embate entre as diversas Florbelas: aquela que é demais para si e aquela que foi pouco para si se digladiam com diversas outras imagens de si; o jogo de imagens, a quebra com a expectativa, a releitura do trágico, a heroína em processo de construção inverso, o morto que julga seu passado vivo, a criança que cede voz à adulta são todos processos que configuram a construção cênica e desmitificam alguma das imagens da poetisa. Desse embate, temos o jogo criança-adulta, viva-morta; nesse jogo cênico, a saída da criança e sua posterior volta no final para substituir sua imagem adulta, instaura uma visão inocente e sonhadora de Florbela. Para Renata Junqueira esse retorno “sugere a continuidade do ‘ciclo’ da existência mítica, lendária de uma mulher que, tendo-se suicidado no mesmo dia em que nascera (08 de Dezembro), terá conseguido fundir nascimento e morte” (Junqueira, 2008, pp. 369-370). Esse ciclo de eterno retorno ao seu início – marca do mito – desvela, por seu turno, a quebra de uma estreita leitura do biografismo e instaura novamente o tribunal no qual o leitor-espectador se ocupa em ler, escolher e reconstituir por si a imagem da poetisa desestabilizada pela desconstrução do mito Florbela.

Notemos, ainda, que a morte “constitui o componente temático fundamental do texto dramático e do próprio espetáculo teatral que o texto faz vislumbrar” (Junqueira, 2008, p. 361), modelo apreendido da tragédia clássica grega e que, na divisão da peça – três partes bem delineadas: prólogo, um ato (que se divide em três momentos com Florbela-menina, Florbela-mulher e novamente Florbela-menina) e um epílogo – o jogo trágico se transforma: o coro (representado pela Guia)<sup>4</sup>, carrega consigo as diversas acusações da coletividade, mas subverte esse processo ao evitar a responsabilidade ou em ser promotora do equilíbrio das emoções. Sem filtros, a personagem transforma a peça toda em um *kommós*<sup>5</sup> e joga os diversos sentimentos controversos para que Florbela responda por eles e a audiência julgue por sensato ou não.

---

4 Segundo Carlos Ceia, o coro “[...] é uma personagem da peça; fornece conselhos, exprime opiniões, coloca questões, e por vezes toma parte activa na acção. Ao coro competia também criticar valores de ordem social e moral e, por outro lado, tinha ainda o papel de espectador ideal ou voz da opinião pública, reagindo aos acontecimentos e ao comportamento das personagens como o dramaturgo julgava que a audiência reagiria se estivesse no seu lugar. Acresce ainda a função de elemento impulsionador da emoção dramática, conferindo movimento ao que está a ser representado e promovendo quebras de acção por forma a levar o público a reflectir sobre o que se está a passar” (Ceia, 2009).

5 Como elucida a *Poética* aristotélica, *Kommós* “é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo” (Aristóteles, 1979, p. 258). Em geral, são diálogos líricos entre o coro e uma personagem, muitas vezes escrito em tom nostálgico ou triste (um tipo trágico de lamento) e pertencente à estrutura da tragédia. Esta, por seu turno, se divide em: Prólogo (introdução e preparação para a entrada do coro), Párodo (entrada do coro), Episódios (cenas no palco, entre os cantos corais, com os atos que constituíam a intriga), Estásimos (trechos líricos executados pelo coro – aqui pode acontecer o *kommós* que substitui o estásimo) e o Epílogo (desenlace ou desfecho).

Longe da função intermediária, ela serve para apresentar o processo de fragmentariedade tanto da ficcionalização de Florbela, quanto de seu processo mítico, faces que justificam a crise de opressão por qual passa a protagonista e sua busca por uma pretensa identidade – fuga da dissolução do Eu.

Justamente por seu papel cambiante e lamurioso – quando não saudosista ou lamentoso –, a Guia ora reforça a ideia de musa mítica, ora condena certos excessos e problemáticas, tais como o incômodo aburguesamento da poetisa de Vila Viçosa:

É uma das imagens que de ti nos ficou: a pequena burguesa deslumbrada, com peles e colares falsos, a cabeça inclinada para que os olhos nos fitem como se já cedessem a um certo langor. Alguém que se sustenta com essas coisas fáceis, com sonhos de automóveis e casinos nas praias (Correia, 1991, p. 67).

Ó Bela! Tu fazias sonetos com defeito nos intervalos dos teus naperons de renda, ou os naperons de renda no meio dos sonetos, e a vida literária portuguesa passava longe, muito longe do teu mundo (Correia, 1991, p. 71).

As duas citações apontam a relação polêmica entre a imagem da poetisa e algumas das narrativas míticas existentes sobre ela. E essa polêmica alcança maior tensão quando Correia põe em xeque os ares de heroína que se desprendem de leituras da vida da escritora. Sem deixar de sublinhar o afeto que sente por Florbela, Correia deixa escapar certa irritabilidade em escrever sobre a poetisa: “A Florbela, confesso, irritou-me um bocado. Tem demasiada biografia para o seu peso de vulgaridade, e sonha com demasiada grandeza para a sua escassez de biografia” (Correia, 1991, pp. 9-10). Assim, entre afetividade e polêmica, a autora cria uma figura paradoxal, *modus operandi* do mito que, apesar de destronado no processo de leitura, se reinflama por outros meios.

Por entre as duas margens desta ambiguidade invocada, *Florbela* foge ao propósito biografante em busca se desenvolver em registo dramático uma atividade intensamente (re) interpretativa – quase hermenêutica, não fossem os lapsos controversos que a Guia apresenta para contrapor à imagem formada – tanto da vida quanto da poesia de Bela e de sua instável personalidade. Entretanto, o diferencial da peça está em evitar a fixação de imagens definitivas. Dessa maneira, as máscaras que Florbela veste, seja pelas mãos dos diversos escritores quanto aquelas que vão se apresentando pelas falas da Guia ou que nascem das respostas da Florbela-personagem, ocupam um centro que se demonstra oco e estéril por ser incapaz de fixar identidade reiteradamente recusada; mais que isso, a peça ainda questiona os modelos críticos formatados por tais leituras enviesadas. Exemplo sagaz dessa questão encontramos nos seguintes entretuchos:

Eu tive os meus teatros, mas sozinha, cá dentro da cabeça. Sem querer, acredita? Acontecia. Personagens atrás de personagens (Correia, 1991, p. 69).

O que em mim vos parece ridículo, abundante, é que eu não pus de lado as minhas fantasias. Encenei, trouxe ao palco as minhas personagens (Correia, 1991, p. 78).

Os dois trechos revelam esse jogo de mascaramento e ficcionalidade tão ao gosto de *Orpheu* e dialoga, diretamente, com o pensamento de Fernando Pessoa em seu processo de heteronímia. A transgressão cultural, segundo a personagem explicita ao dizer que viveu isso em sua mente, se dá como projeto constitutivo. Assim, ao afirmar que jamais abandonou suas fantasias, temos que, ao invés da dissolução pessoana, para Correia, Florbela sempre intentou uma busca do todo no uno, lutando contra a fragmentariedade. Não existiu o não real para Florbela-personagem, antes simulações da realidade em favor de uma unidade. Esse vislumbre se faz melhor em uma outra citação, mais explícita que as anteriores:

Eu nunca percebi exactamente de quem falava. Eu era uma morada. Passavam por mim gentes, sentimentos. Mesmo na minha vida real, não me entendi. Fiz de mulher casada, fiz de mulher fatal, de mulher superior, de mulher resignada, mas fui muito sofrível em qualquer dos papéis (Correia, 1991, p. 90).

Assim, se a heteronímica que em Pessoa se deu por meio de um processo de criação de seres e posterior fragmentação, na leitura crítica (porque releitura) de Correia esse processo acontece de maneira contrária: as diversas máscaras, ao invés de separar, unem diversas em uma só: a burguesa, a poetisa, a dramática, a heroína; todas, tal qual os heterônimos pessoanos, imagens encenadas, mas aqui a serviço de uma luta contra a fragmentariedade.

Temos, por fim, a grande proposta do texto de Correia: sendo uma mulher múltipla, Florbela só pode ser entendida quando encenada. É no palco que a personagem mítica assume sua identidade social: uma poetisa-atriz plural. Ela não existe sem a representação – ser dramático, por isso mítico. A máscara e a afirmação dessa pluralidade nos obrigam a voltar e a reler todo o texto: desde a multiplicidade de personagens que figuram uma única pessoa até nos diversos monólogos do texto – quando a Guia silencia e Bela se distancia de si enquanto personagem para adotar um registo verbal em terceira pessoa (nas páginas 84-86, por exemplo), subsistindo-se por outra de si.

E, nesse momento em que a personagem se desdobra para se mitificar, nasce o processo crítico maior proposto pela peça de Correia: o explícito dualismo de planos que estrutura o texto (oscilando continuamente entre a Florbela morta e a Florbela viva, a Florbela criança e a Florbela adulta, Florbela humana e um *alter ego* que ultrapassou a vida, a personagem imaginária e a escritora real) acentua a imagem da poetisa como ser plural, por isso passível de diversas vidas e leituras. Assim, à imagem de musa, heroína, feminista e romântica, a peça de Correia vem trazer outra: a atriz – nova mitificação. A alternância de leituras feitas sobre a escritora e exposta pela Guia sublinha essa marca vital de interpretação presente em Florbela.

Exemplo máximo desse processo temos em:

- G. – Hás-de ser uma grande poetisa. Enfim, hás-de escrever alguns grandes poemas.
- F. – Só alguns?
- G. – Só. É isso que dirão.
- F. – Não faz mal. Isso não me interessa nada. Não quero saber do que dirão de mim.

G. – Queres saber, sim. Precisas de saber. Estás num palco, não és? Queres um bom julgamento.

F. – Porque fala de palcos?

G. – Bem, estás aqui, não estás?

F. – Oh, puseram-me aqui. Não passa de um efeito. Foi uma ideia sua, foi, não foi?

(Correia, 1991, p. 62).

Destarte, a peça de Correia aponta, dentre tantas outras questões, que o centro da vida de Bela e da sua escrita sempre foi ela mesma, não outros. A verdade é que esta leitura de Florbela equilibra o mito de Florbela em outra ponta de uma mesma balança. Temos revelado não apenas a atualidade de Florbela em seu processo mitificante, como sua contemporaneidade e proximidade em relação aos processos de criação de seu coetâneo Fernando Pessoa. E novamente temos a ideia de incidência da escrita de Correia sobre personagens femininas, afinal é por sua peça que Florbela alcança a altura de Pessoa.

Os versos que Florbela escreveu deixam de funcionar como palco do enredo psicodramático de sua vida, tal realidade é desmitificada em favor de um espaço privilegiado de reflexão. Ao jogar com a possível (auto)contemplação, a peça descaracteriza esse processo: “Vejam como Bela se ama cada vez mais, ela que sempre, sempre se amou”. Ou em “Vê-se ao espelho, descreve-se, idealiza-se. Crescera anormalmente mergulhada na sua própria imagem, habituada às poses que o pai fotografava. E, não achando a quem amar, ama-se a si” (Correia, 1991, p. 93). Contudo, a morte instaura novamente o processo. Como insta Leite:

Hélia desmistifica a figura de Florbela e põe em xeque os ares de heroína romântica que se desprendem de seus atos e dismantela 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 (Leite, 2023, p. 168).

Mas, se há uma desmitificação por meio do crítico e, ao final, há uma nova mitificação, qual o motivo de se realizar um processo que incidira, novamente em um mesmo estado?

Tal processo posta como justo à medida que vemos que a literatura de autoria feminina sempre foi julgada menor justamente por essa caracterização de proximidade entre vida-obra. Ao traduzir a vida de Florbela por outras nuances, a peça constitui-se um trabalho de revisão da imaginação androcêntrica ocidental, ainda implantada na percepção da grande maioria de leitores, haja vista sua forte sedimentação ao longo de vários séculos. A reescrita do cânone privilegiando mulheres, o trabalho com vozes femininas (personagens ou autoras) pela mão do feminino intenta, para além desse resgate por meio de um processo atento para a realidade da mulher, remodelar possibilidades de leitura – projeto alcançado maviosamente pelas mãos de Hélia Correia. Em outros termos, podemos ver que se há uma mitificação da mulher, essa é realizada pela própria personagem. E esse processo é deveras muito superior. Isso porque ao mitificar-se, a mulher jamais se diminuirá, não se mostrará como ser raro e quase inexistente

entre as demais, representará uma coletividade que inflamará demais e, por fim, permite que haja uma remodelação dos papéis e da figuração da mulher canonicamente.

Destarte, *Florabela* cumpre, em seu desenvolvimento, o desafio plural de contar sobre a poetisa de Vila Viçosa, questionar os caminhos do mítico a ela sobreposto, reler criticamente a biografia da escritora, enfrentar discursivamente papéis socialmente estabilizados ao gênero feminino, dentre outras questões. Por tais caminhos, podemos assumir, provisoriamente, que a autoria feminina – bem como a formação de sua subjetividade –, quando produzida em um contexto discursivo patriarcal, apesar de angariar elementos de submissão, tem forte pendor contestatório. Dessa maneira, o que temos é um processo de constante negociação entre submissão ao cânone e sua contestação. *Florabela*, exemplo desse processo, para além de uma metáfora das possibilidades de leitura e de mitificação da vida e obra da autora de *Livro de Magoas*, sugere por sua construção que é precisamente por meio da desestabilização do dito androcêntrico e pela polivalência de sentidos e possibilidades que o cânone pode ser reescrito.

## Referências:

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores Vol. II*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CEIA, Carlos. Coro. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/coro>. Acesso em: 15 abr 2024.

CORREIA, Hélia. *Florbela*. In: CORREIA, Hélia. *Perdição: exercício sobre Antígona / Florbela (teatro)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991. pp. 59-100.

CORREIA, Helia. Entrevista. In: *Anglo-Saxónica*. 18 de Julho de 2006. pp. 260-265.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Estudos introdutórios, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996. pp. IX – XLIV.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: as primeiras apropriações da obra e da biografia. In: BUENO, Aparecida de Fátima et al. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007. pp. 183-198.

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

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela Espanca (vida). In: DAL FARRA, Maria Lúcia; LEITE, Jonas; SILVA, Fábio Mário da (orgs.). *Dicionário Florbela Espanca*. São Paulo: Pedro e João editores, 2023. p. 250-262.

LEITE, Jonas. Helia Correia. In: DAL FARRA, Maria Lúcia; LEITE, Jonas; SILVA, Fabio Mario da (orgs.). *Dicionário Florbela Espanca*. São Paulo: Pedro e João editores, 2023. pp. 165-169.

JUNQUEIRA, Renata Soares. Morrer e renascer: a aura mítica em Florbela, de Hélia Correia. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia/Belo Horizonte: Ateliê Editorial / Editora PUC Minas, 2008. pp. 361-380.

NEMÉSIO, Vitorino. Florbela. In: NEMÉSIO, Vitorino. *Conhecimento de Poesia*. Salvador: Publicação da Universidade da Bahia, 1958. pp. 227-232.

SILVA, Edson Santos. Maria Lúcia Dal Farra. In: DAL FARRA, Maria Lúcia; LEITE, Jonas; SILVA, Fabio Mario da (orgs.). *Dicionário Florbela Espanca*. São Paulo: Pedro e João editores, 2023. p. 176-182.

## UM PALCO PARA FLORBELA

Jonas Leite

### Florbela Atriz

Segundo Rui Guedes (1986, p. 69), em maio de 1929, em Lisboa, Florbela Espanca tentava 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 Mário 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. (Lage *apud* 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 distracção 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], 1986, 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 desgarra 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.

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

---

1 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)

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, pp. 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, pp. 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 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 precípuo 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 biográfico,

---

2 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.

3 Entendidas como os textos que, de forma deliberada, não encontram na ficção o recurso precípuo de composição.

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 dramaturgicamente 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).

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 âmbito entre *real* e ficcional, mescla fatos biográficos recuperáveis e notórios com elementos próprios, por fim, da criação dos 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 *formaliter* 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.

Florbela protagonista, personagem de si

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

---

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 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, grifos do autor)

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 trajectória 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, pp. 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>.

---

4 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 pessoas 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 química para a ação das personagens.

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 Cândido 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.

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.

---

5 Veja-se, por exemplo, que em *A primeira morte de Florbela Espanca*, de António Cândido Franco 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.

## Referências

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

BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. Lisboa: Guimarães Editores, [1979] 1984.

CORREIA, Hélia. Florbela. In: CORREIA, Hélia. *Perdição: exercício sobre Antígona/Florbela (teatro)*: Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991. pp. 59-100.

CORREIA, Natália. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*. Edição fac-similada com um prefácio de Natália Correia. Lisboa: Bertrand, 1981.

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

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.

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

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

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

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

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

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

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

JUNQUEIRA, Renata. Morrer e renascer: a aura mítica em *Florbela*, de Hélia Correia. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2008. pp. 361-380.

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

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

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

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

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

MOURÃO, Luís. Das Barbies às Coelhinhãs: 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. pp. 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. pp. 205-214.

NOGUEIRA, Alcides. *Florbela*. 1988. Mimeografado [Inédito]. NOGUEIRA, Alcides. *Alma de cetim*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

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

OSAKABE, Haqira. 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. pp. 105-118.

OSAKABE, Haqira. Prefácio. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. pp. 11-15.

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

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

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

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. pp. 53-92.

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

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

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



# A CASA E A INFÂNCIA EM MARIA LÚCIA DAL FARRA E FLORBELA ESPANCA

Aline Cajé Bernardo

## Introdução

A casa sempre me despertou um interesse peculiar. Quando eu era criança, durante o percurso que fazia a pé até a escola, costumava observar os modelos e cores das casas. Os muros baixos da época me permitiam ver as fachadas, jardins, portas e janelas de um mundo que julgava bem diferente do meu. Ficava imaginando quais vidas poderiam habitar aqueles interiores e que sonhos eram ali abrigados.

Na minha fantasia, pensava pessoas retornando a seus lares depois de viagens e fazendo festas de Natal com muitos presentes para as crianças. Elas possivelmente teriam avós com seus baús de memórias, fotos antigas, caixas de costura, bolos de fubá quentinhos. Enfim, imaginava o aconchego das famílias felizes! As casas eram como um portal para um mundo ao qual não pertencia e que me instigava a curiosidade de criança. Ao mesmo tempo, elas me remetiam a uma sensação de conforto de uma casa sonhada. Alguns anos se passaram e continuei admirando as casas em seus aspectos exteriores e conjecturando acerca dos seus interiores, das vivências de seus possíveis moradores, que poderiam até se parecer com os personagens dos livros que eu lia.

Em minha primeira graduação, em Letras, um dos primeiros poemas estudados foi “A nossa casa”, de Florbela Espanca. Tive o privilégio de ser aluna de Maria Lúcia Dal Farra nas disciplinas Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa. Lembro de ter ficado encantada quando ela declamou esse poema em sala de aula, obviamente por sua performance e também pela temática em si. Já na minha segunda graduação (em Psicologia), decidi escrever sobre esse tema como trabalho de conclusão de curso. Era também uma forma de elaborar isso em mim. Então, escrevi sobre a imagem da casa na poética de Maria Lúcia Dal Farra.

Este artigo, em parte, baseia-se no trabalho de conclusão de curso supramencionado, acrescentando-se uma aproximação com poemas de Florbela Espanca que remetem à temática da casa. Utilizo a *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard (1974), o conceito de infância em Kohan e Fernandes (2020), e de imagem em Simondon, a partir de Kastrup *et alii* (2012).

## A poética da Casa

De acordo com Ariès, a história da casa é um tema que “não para de se transformar até nossos dias” (2009, p. 17). Reúne um movimento de constelações psicológicas a respeito de gostos, modos de uso, costumes, relações de convivência e de intimidade.

Sobre a temática da casa, Chevalier & Gheerbrant (2019, p. 197) indicam que ela pode simbolizar “o ser interior”, o refúgio e proteção, bem como o feminino, a mãe e o seio materno. Fundamentando-se na *Poética do Espaço* (1974), esses autores destacam que o porão e o sótão simbolizam diversos estados da alma; sendo que este último corresponde à elevação espiritual e o primeiro ao inconsciente.

Na *Poética do Espaço*, Bachelard elabora um estudo fenomenológico da casa. Para esse autor, sem ela o homem seria um ser disperso. Ela é seu primeiro abrigo e o protege das “tempestades do céu e das tempestades da vida” (1974, p. 359). Segundo Parente (2009), a casa estrutura no ser humano a função de habitar, o reconforta na solidão e o faz construir imaginariamente uma muralha quando ele estiver em locais desprotegidos e desconhecidos. Bachelard explica:

É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa. (Bachelard, 1974, p. 359)

Algumas vezes referida pelo autor como um ninho ou uma concha, a casa é um espaço onde são criadas as raízes do homem no mundo. A esse respeito, Parente argumenta:

[...] ela é considerada um ser privilegiado para a constituição da subjetividade, que ocorre no mesmo passo em que a objetividade do mundo se compõe para o homem. As primeiras experiências na casa ficam concentradas em imagens mnemônicas, que se tornam os pilares da estrutura psíquica. Só com essa sustentação imagética, advinda da experiência vivida, em relação aos diferentes elementos da casa, o homem pode tanto se dispersar por espaços mais abrangentes como imergir em detalhes de lugares minúsculos. (Parente, 2009, p. 78)

Ao estudar sobre as imagens da intimidade, Bachelard (1974, p. 364) considera a casa como um espaço feliz e lhe estipula uma tipologia. Ele declara que “a casa natal está fisicamente inscrita em nós”, existindo “uma ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável” (Bachelard, 1974, p. 365). Ele acrescenta que a casa com seus cômodos “dá os quadros para um devaneio que só a poesia poderia, por uma obra, acabar, perfazer”, pois “existe em nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro” (*ibidem*).

Algumas categorias são definidas por Bachelard para esse espaço, tais como: “casa-natal”, “casa onírica” e “casa do futuro” ou “sonhada”, e estão intrinsecamente relacionadas. O autor refere-se à casa natal como o nosso primeiro abrigo no mundo, aquela que inaugurou nossa função de habitar. Essa é a casa inolvidável da infância, que instaura em nós a casa onírica, sendo esta última associada ao devaneio, que é a “cripta da casa-natal” (Bachelard, 1974, p. 365)

Quanto à casa do futuro, Bachelard explica:

Às vezes, a casa do futuro poderá ser mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado. No oposto da casa natal trabalha a imagem da *casa sonhada*. Já tarde na vida, com uma coragem invencível, dizemos ainda: O que não se fez, será feito. Construiremos a casa. Essa casa sonhada pode ser um simples sonho de proprietário, um concentrado de tudo o que é julgado cômodo, confortável, são, sólido, além de desejável pelos outros. [...] Talvez fosse bom guardarmos alguns sonhos para uma casa que habitássemos mais tarde, sempre mais tarde, tão tarde que não tivéssemos tempo para realizá-la. Uma casa que fosse *final*, simétrica à casa *natal*, prepararia pensamentos e não mais sonhos, pensamentos graves, pensamentos tristes. Vale mais viver no provisório que no definitivo. (Bachelard, 1974, p. 394)

Ao referir-se à “casa natal”, o filósofo francês a relaciona às lembranças de uma infância que ainda permanece em nós. Para esse autor, o poeta bem sabe que a casa “mantém a infância imóvel em seus braços” (Bachelard, 1974, p. 360). Isso se aproxima do pensamento de Kohan (2020) sobre a relação tempo e infância, que será explicada adiante.

Em sua tipologia das casas Bachelard aborda o tempo da infância, desvinculando-o da ordem cronológica convencional:

A infância é certamente maior que a realidade. Para explicar, pela vida afora, nossa atração pela casa natal, o sonho é mais poderoso que o pensamento. São os poderes do inconsciente que fixam as lembranças mais distantes. É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que *a infância permanece viva em nós e poeticamente útil*. Por essa *infância permanente*, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos. (Bachelard, 1974, p. 365, grifos nosso)

Para Bachelard, “é justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são imperecíveis” (1974, p. 359). Imperecíveis também porque, conforme o autor mesmo explica, são inolvidáveis. Nesse sentido, o estado onírico desempenha um papel muito importante em nossa relação com a casa do passado:

Assim, os sonhos descem às vezes tão profundamente num passado indefinido, num *passado liberto de suas datas*, que as lembranças da casa natal parecem desprender-se de nós. Esses sonhos surpreendem nosso devaneio. Chegamos a duvidar de ter vivido onde vivemos. Nosso passado está num além e uma irrealidade impregna os lugares e os tempos. Parece que estagiamos nos limbos do ser. (Bachelard, 1974, p. 392, grifo nosso)

Suas considerações sobre esses temas são denominadas por ele mesmo como uma “topoanálise”, ou “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (Bachelard, 1974, p. 360). Dessa forma, o espaço da casa transpõe seu sentido geométrico, constituindo-se em espaço vivido. Esse autor apresenta uma simbólica da casa, através de uma incursão pelos seus compartimentos. Algumas vezes, referindo-se ao pensamento de Carl Gustav Jung, por exemplo, ao estabelecer uma relação entre os cômodos e os medos, como é o caso do porão e do sótão.

## A Imagem

No presente estudo, recorro ao conceito de imagem delineado em Kastrup *et alii* (2012, p. 60). Esses autores afirmam ser comum dividir as imagens em dois grandes grupos: as imagens materiais e as mentais, separando-se, por exemplo, a pintura, a fotografia, o áudio gravado e a página impressa, da percepção, do sonho, da lembrança e da alucinação. Os autores chamam a atenção para a originalidade do pensamento de Simondon, para quem os muitos tipos de imagens constituem fases de um mesmo ciclo, que é formado pela imagem motora, imagem perceptiva, imagens com conteúdo afetivo-emotivo (*a posteriori* ou simbólica) e invenção.

Os autores acrescentam que “para Simondon, uma lembrança, uma obra de arte, um objeto técnico, um movimento corporal, um romance, um desejo, um filme, uma expectativa, são todos imagens”. A imagem não é a mera representação mental nem “a marca deixada por um objeto anteriormente percebido, não mais presente. Sonhos, alucinações, desejos, obras de arte, lembranças involuntárias e obsessões são imagens” (Kastrup *et alii*, 2012, p. 62).

Para o escopo deste artigo, priorizo as imagens *a posteriori* e as imagens invenção. Simondon argumenta que algumas das imagens *a posteriori* formam-se imediatamente após a percepção, como quando se mira algo luminoso e fecha-se os olhos. Isso produz uma pós-imagem retiniana, que se esvai em pouco tempo. Mas há também imagens mentais, como as imagens-lembrança, que podem aparecer depois de um lapso maior de tempo e ter uma duração mais variável.

Quanto à imagem “invenção”, ela produz novas imagens. É a “materialização de imagens na forma de objetos separados ou obras com existência independente, que são transmissíveis e sujeitos à participação coletiva. Os dispositivos técnicos e as obras de arte são invenções” (*ibidem*, p. 68).

Para Bachelard, as imagens “quase não abrigam ideias tranquilas, nem ideias definitivas”, uma vez que “a imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens” (1974, p. 354). No caso da imagem poética, ela é o acontecimento do *logos*, é a emergência da linguagem, sendo essencialmente variacional. Bachelard destaca que “a consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem habitual; ela fala com a linguagem poética uma linguagem tão nova que já não se podem considerar utilmente correlações entre o passado e o presente” (Bachelard, 1974, p. 350).

Essa qualidade variacional é ressaltada por Simondon, que compreende a imagem como sendo formada por meio de um ciclo que apresenta quatro fases transdutivas, ou seja, que não são fixas nem estáveis, visto que uma fase engendra a outra e não se encerra em si mesma.

Segundo Bachelard, a imagem poética não se constitui enquanto “um eco do passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidades esses ecos vão repercutir e cessar” (1974, p. 341). Para ele, o esclarecimento de uma imagem poética parte de um retorno à fenomenologia da imaginação, do “estudo do fenômeno da imagem no momento em que ela emerge na consciência como um

produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (1974, p. 342). Nesse sentido, Bachelard exorta o leitor de poemas a não tomar a imagem como objeto e nem como substituto do objeto, mas para lhe perceber a “realidade específica” (1974, p. 185). Não tomar a imagem como substituto do objeto é também romper como a representação mental.

Com base principalmente na imagem invenção é que detive meu olhar nos poemas de Dal Farra e Espanca. Sobretudo naqueles em que a casa natal, a casa do futuro, a casa onírica e a infância se anunciam, ainda que a presença desta última em Florbela seja elíptica. A Infância

Conforme visto, Bachelard considera o tempo da infância e dos sonhos de maneira não cronológica:

A infância é certamente maior que a realidade. Para explicar, pela vida afora, nossa atração pela casa natal, o sonho é mais poderoso que o pensamento. São os poderes do inconsciente que fixam as lembranças mais distantes. É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a *infância permanece viva em nós* e poeticamente útil. Por essa *infância permanente*, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos. (Bachelard, 1974, p. 365, grifos nosso)

Nessa direção, a noção de tempo da infância perene, apresentada recentemente por Kohan e Fernandes (2020), corrobora o pensamento de Bachelard. Essa concepção também comparece na poesia de Dal Farra. Kohan e Fernandes (2020, p. 7) utilizam o verbo “infanciar”, visto que para eles “a infância é um acontecimento extracronológico, agita forças e intensidades, não formas dadas às formulações estáticas de essência e de ser, de estrutura ou de gênese. A infância não é qualidade ou propriedade de um corpo”, mas indica devires e intensidades.

Kohan e Fernandes afirmam que esse “infanciar” é inspirado no termo *reniñez* criado pelo poeta chileno Gonzalo Rojas. Os autores explicam esse termo:

A *reniñez* vive-se em um tempo que questiona os tempos mensurados, medidos, metrados. É o passado que se renova e se faz presente, um novo presente que vem do passado, no qual a duração da espontaneidade e a atenção ao mundo fazem com que ele não passe. Quase inexplicável, é um reverdecer, um reviver, um ganhar nova força e vitalidade. É uma subjetividade em silêncio, quase calada: quase porque ainda tem palavra, só que é a palavra que fala pelo sujeito e não o sujeito que fala sua palavra. [...] Assim, a *reniñez* é uma imaginação aberta e atenta. Supõe risco e coragem, abertura ao mundo, à infância, à infância do mundo. (Kohan; Fernandes, 2020, p. 5-6)

Eles acrescentam que as cenas infantis povoam as obras dos poetas, fazendo da infância “uma memória inventada, e da memória, uma fabulação infantil”. Os autores concluem, então, que “a literatura, como forma de arte, ensina uma infância que não é pessoal, biográfica ou cronológica, mas mundana e presente: uma infância cósmica” (Kohan; Fernandes, 2020, p. 9).

Essa forma de considerar a infância aproxima-se inclusive do pensamento de Paulo Freire,

quando este afirma que a meninice ou infância não é a atribuição de um tempo quantitativo, da (pouca) quantidade de tempo vivido, mas um atributo da qualidade de uma vida. Citando Freire, os autores destacam que “ninguém é velho só porque nasceu há muito tempo ou jovem porque nasceu há pouco” (Freire *apud* Kohan; Fernandes, 2020, p. 10).

## Trilha Metodológica

As análises dos poemas das duas autoras em tela se deram por meio de uma aproximação com a fenomenologia da casa e a topoanálise, conforme apresentada na *Poética do Espaço* de Bachelard (1974). Busquei pistas que conduzissem à relação do eu lírico com a casa, seus cômodos e objetos domésticos.

A topoanálise parece caminhar junto com o método cartográfico, sendo que o campo do presente estudo se encontra virtualizado na palavra, ou mais precisamente, na imagem formada pelo *logos*, pela linguagem poética. A opção pela cartografia deu-se também a partir da minha própria implicação e relação com a imagem da casa; e ainda ao fato de esse método ser processual. Ele não parte dos conceitos já estabelecidos para ser aplicado ao objeto estudado. Conforme Pozzana:

Conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações acerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com a sua produção. Nesse sentido, o conhecimento ou, mais especificamente, o trabalho da pesquisa se faz pelo engajamento daquele que conhece no mundo a ser conhecido. É preciso, então, considerar que o trabalho da cartografia não pode se fazer como sobrevoou conceitual sobre a realidade investigada. (Pozzana, 2013, p. 325)

Nesse sentido, no caso do presente estudo, tanto a feitura da pesquisa/análise, quanto a minha própria formação nesse método caminharam juntas, e ainda em passos iniciais, diga-se de passagem. Não há verdades ou hipóteses preestabelecidas. Até porque as imagens são provisórias, cambiantes, conforme Pozzana:

Cartografar é conectar afetos que nos surpreendem e, para tanto, na formação do cartógrafo é preciso ativar o potencial de ser afetado, educar o ouvido, os olhos, o nariz para que habitem durações não convencionais, para além de sua função sensível trivial, ativando algo de supra-sensível, dimensão de virtualidade que só se amplia à medida que é exercitada. O cartógrafo, assim, vai criando corpo junto com a pesquisa. (Pozzana, 2013, p. 336)

Essa autora cita Sade e Kastrup, e nos esclarece que “ao tentar conhecer o conhecer, acabamos por nos encontrar com nosso próprio ser” (Pozzana, 2013, p. 329), visto que a formação do cartógrafo emerge. E é isso o que pode emergir no presente estudo, em decorrência de uma “afetabilidade”, pois “o cartógrafo se faz por um regime de afetabilidade, ele toca e é tocado” (Pozzana, 2013, p. 334). Isso envolve a sensibilidade no processo, bem como o afeto pelo objeto de pesquisa.

Foram escolhidos poemas que abordam mais explicitamente o tema da casa, tanto em Maria Lúcia Dal Farra como em Florbela Espanca, quer seja através dos seus títulos ou das referências ao ambiente doméstico e seus elementos. Também foi realizada uma entrevista semiestruturada com Dal Farra.

### **A casa em Maria Lúcia e Florbela**

Escrever sobre a imagem da casa, especialmente à luz de poemas de Maria Lúcia Dal Farra, é um desafio para mim. Fico tateando na escrita e o que me ocorre é uma pergunta semelhante a do poeta Carlos Drummond de Andrade: “Como desencantar a palavra?”. É como se a palavra me fugisse. Quando consigo alcançar uma ou outra, parece-me que ela não exprime o que penso/sinto. É algo dolorido! Penso que por causa da minha própria relação com a casa e também com a poetisa, que conheço há tanto tempo – desde a graduação em 1992. E desde então, nunca perdemos o contato! Juntas, muitas vezes, mesmo à distância, compartilhamos nossas alegrias e aflições. Ela, por ser poetisa, consegue traduzir em versos “a dor e a delícia” – parafraseando Caetano Veloso – da existência humana e, é claro, da condição feminina. Eu, da minha vez, sou tomada por sua poética e por sua presença calma e voz suave, por sua palavra certa, como um acolhimento de irmã/mãe.

Sobre a poética de Dal Farra, Fabio Mario da Silva e Ana Luísa Vilela (2019) apontam que seus dois principais veios temáticos são a memória da casa e o diálogo com outros artistas:

Cremos poder distinguir dois veios temáticos maiores nesta poesia: por um lado, o da memória e da casa; por outro, o do diálogo com outros artistas, poetas e pintores [...] é reveladora de uma multiplicidade de imagens e recorrências, míticas, místicas, interpessoais, do cotidiano feminino, e de um diálogo com o seu leitor, no sentido de compartilhar as palavras, os gestos e as sensações poéticas. (Silva; Vilela, 2019, p. 9)

Em entrevista a mim concedida, Dal Farra afirmou acerca desse primeiro veio poético como sendo:

[...] uma especulação certa! Olha, o *Livro de Auras*, que é a escrita que busquei garatujar para ver se me apaziguava um tanto da perda do meu pai, só me foi possível porque o fiz dirigido às memórias de então, no sentido de verrumar sobre a nossa casa, a nossa família, os nossos hábitos, as nossas raízes”. (Bernardo; Dal Farra, 2022)

Nessa perspectiva, trago do livro de estreia de Dal Farra, o *Livro de Auras* (1994), e analiso o poema “Casa”. Conforme revelou a autora, essa obra foi escrita em um momento em que ela precisava de um pouco de apaziguamento devido à morte de seu pai. Dal Farra explicou em entrevista que o livro foi “dirigido às memórias de então, no sentido de verrumar sobre a nossa casa, a nossa família, os nossos hábitos, as nossas raízes”. (Bernardo; Dal Farra, 2021):

## CASA

Redonda, uma mesa cogita  
sua memória de árvore  
enquanto o nó central se amplia  
pela luz vertical que a retira  
da morte.

Esse arbusto cresce  
E engole a lâmpada elétrica:  
os galhos já resplandecem  
filtrados de sol.

Do chão  
O assoalho estremece  
e revive  
(através da cera recém-acumulada)  
os momentos íntimos das coisas da casa  
no seu tempo de floresta. (Dal Farra, 1994)

Esse poema toma elementos do mobiliário para recompor a cena íntima da casa. Bachelard (1974, p. 355) refere-se a uma “fenomenologia dos móveis” - a uma “imaginação de elementos” - , na qual “as coisas da casa” despertam da inércia de meros objetos e “nascem de uma luz íntima”. Esse despertar é percebido pelos verbos utilizados que personificam o arbusto, a mesa e o assoalho. Estes elementos da casa ganham imaginação e revivem sua ancestralidade, uma vez que, por exemplo, “uma mesa cogita sua memória de árvore”. Nessa fenomenologia dos elementos, a poetisa consegue aumentar “a dignidade humana” dos objetos, inscrevendo-os “no estado civil da casa humana” (Bachelard, 1974, p. 355).

A redonda mesa, que um dia foi árvore, hoje é móvel e novamente brota em direção à luz, faz a ligação entre os tempos, remetendo à vida e seus ciclos geracionais. É uma “casa luminosa” que se expande cada vez mais em direção à verticalidade da luz. Nessa perspectiva, em Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 84), a árvore simboliza a vida, que está “em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade”. Esses autores acrescentam:

A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. (Chevalier; Gueerbrant, 2019, p. 84)

Portanto, ela une a terra e o céu. A casa-linhagem na poética dalfarriana, presentificada na imagem da árvore, se expande desde suas raízes até o porvir, pelos fios que se entrelaçam e unem as gerações da mesma família. A mesa/árvore se (re)constrói pelo seu interior, desde suas raízes, com ramos que se ampliam e multiplicam, enquanto ser vivente inacabado.

Na entrevista, ao referir-se à temática da casa em sua obra, Dal Farra revelou: “Já reparou

que quando digo ‘casa’ também digo ‘linhagem’? Talvez por isso eu tivesse sofrido tanto com a obrigatória venda da nossa casa de infância [...]” (Bernardo; Dal Farra, 2022). Sua casa da infância fora vendida em 2021, ano em que coincidentemente iniciei a escrita da monografia de conclusão de curso de Psicologia, adaptada para o presente texto.

O poema Linhagem aborda também a trama transgeracional, como nos versos “Mãe e filho confluídos nas muitas fibras de linho”, por meio de uma semântica que nos remete aos fios do pertencimento:

#### LINHAGEM

Como era longo e branco  
o cabelo da minha nona!  
Da sobra dos próprios fios meu tio fazia  
a fita para prendê-los  
nada desperdiçando da trança –  
tudo intrincado no penteado.  
Mãe e filho confluídos  
nas muitas fibras de linho,  
na corda (unido nó)  
que nenhum dia destrói.

Depois  
enrola que enrola  
a trança na exata trança  
Lá está o birote pronto,  
em cada lado da face,  
no mesmo rosto do tempo! (Dal Farra, 1994)

Dos fios do cabelo ancestral, branco como as fibras do linho, brota a trança que enreda a linhagem, que tanto a fita quanto a corda inexoravelmente sustentam nos laços do pertencimento. Por último, o birote arremata os vínculos que nem mesmo o tempo dissipa. São todos elementos que firmam o acordo tácito da força do linho e da linhagem.

Além da casa enquanto linhagem, Dal Farra volta-se também para a descrição da casa física, material. Um exemplo disso se dá no poema “Manhã”:

#### MANHÃ

Esta é a casa de quatro águas  
(assentada no centro da memória)  
com altas portas de cedro  
o quintal suspenso em auras –  
alas claras voltadas ao nascente.

Habituada, entro pelos fundos. Alcanço  
o banco de mármore  
ao pé da escada que subo: aberta

está a porta da cozinha  
e já um gato me roça a perna –  
ah, o tempo me reconhece!

Eis que assoma agora a nona  
(tão amorosa!)  
e tudo é um vendaval de luz:  
o fogo da lenha se evola até o varal das carnes defumadas  
escapulindo ao cimo pela vidraça que espia o galinheiro  
- fagulhas, faíscas,  
borbulhas de azul!

Caio na almofada italiana dos seus braços,  
apalpo nela a ternura deslebrada  
a menina de sete anos,  
renasço. (Dal Farra, 1994)

A casa física é descrita por meio dos detalhes de sua arquitetura, tais como o telhado de quatro águas, as altas portas de cedro, a sua posição em relação ao sol, seus móveis, dentre outros elementos. A esse propósito, o cedro é símbolo de incorruptibilidade e imortalidade. Chavalier e Gheerbrant (2019) nos contam que os romanos consideravam essa madeira sagrada e a utilizavam para esculpir as imagens dos seus antepassados e deuses.

Nesse poema, a imagem de uma casa física, trazida pela memória, permite ao eu lírico atravessar o portal de um tempo que o reconhece, conduzindo-o à infância, tal qual a *reniñez* mencionada por Kohan e Fernandes (2020), e à casa natal inolvidável de Bachelard. Segundo esse último autor (1974), nossa relação é tão apaixonada com essa casa que jamais a esquecemos. Ainda que o título “Manhã” possa simbolizar – desculpem o lugar comum – a aurora dos dias do sujeito-lírico, a menina de sete anos renasce no ciclo inventivo da imagem em um tempo que não é presente e nem passado. A infância, nesse poema, nos lembra a afirmação do filósofo:

A infância é certamente maior que a realidade. Para explicar, pela vida afora, nossa atração pela casa natal, o sonho é mais poderoso que o pensamento. São os poderes do inconsciente que fixam as lembranças mais distantes. É no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos. (Bachelard, 1974, p. 24)

De maneira semelhante, Kohan e Fernandes (2020) referem-se a uma infância que põe em suspenso os tempos mensurados. Trata-se de uma infância não cronológica, em que o passado se faz presente e cujas cenas povoam as obras dos poetas. Para isso, a memória possibilita a relação do corpo presente com o passado, que se conserva inteiro (Bosi, 2010, pp. 46-51). Não se constitui enquanto arquivo de memórias, mas é um novo presente que vem do passado: uma invenção que a arte sabe bem engendrar. Essa tópica está presente também no poema “Pertença” em que a criança salta para o regaço do eu-lírico, do qual retiro um excerto:

## PERTENÇA

Salta para o meu regaço  
essa criança que brinca com o mundo na mão:  
eu e a minha infância –  
na alegria ou solidão que me cabem  
em meio a boninas e  
maravilhas. (Dal Farra, 1994)

Em consonância com Bachelard (1974), nesse poema, a infância é atemporal, é da ordem dos sonhos, pois independe de datas. O poeta e o sonhador é que bem entendem de meditar e escrever sobre ela. Nesse aspecto, tanto Kohan e Fernandes quanto Bachelard fazem alusão à capacidade do poeta de trilhar por esse tempo não cronológico da infância, o que vem ao encontro de uma declaração feita por Dal Farra na entrevista que realizei com ela:

Vivo grudada na minha infância. E tenho a sensação de que nunca cresci e nem vou crescer. Aliás, nem quero: adoro permanecer lá. Ali estou muito bem situada no espaço atemporal do meu prazer. E nesse sentido, a infância é para mim a casa dentro da casa. O termo mais antigo de mim e que me abastece sempre. Porque ela compreende a conquista do mundo, a denominação dele, o desvelar das coisas. E nesse exercício ando até hoje – e para sempre! – como se cumprisse a minha sina de menina. (Bernardo; Dal Farra, 2022)

Resguardadas as devidas proporções, pois a obra poética não é, obrigatória e necessariamente, uma reprodução da biografia da artista, nota-se que sua infância é também matéria-prima para seu fazer poético. Essa infância aparece em ecos de imagens em sua poesia. Para Simondon, as obras de arte são imagens. Nas fases constitutivas da imagem, elas emergem enquanto invenção, ou seja, a “materialização de imagens na forma de objetos separados ou obras com existência independente, que são transmissíveis e sujeitos à participação coletiva” (Kastrup *et alii*, 2012, p. 62-68).

Nesse sentido, Bachelard destaca que “a consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem habitual; ela fala com a imagem poética, uma linguagem tão nova que já não se podem considerar utilmente correlações entre o passado e o presente” (1974, p. 350). Os dois autores convergem para o reconhecimento da destreza do poeta no trabalho com a imagem.

A infância foi – e continua sendo – para a poetisa o período da descoberta e apreensão do mundo em um exercício contínuo. É a casa da invenção: invenção do mundo e de si (Kastrup *et alii*, 2012), produzindo outramentos, ou seja, outras maneiras de viver, como expõe Naffah Neto (1998). Conforme a própria Dal Farra nomeia, em entrevista a Ana Luísa Vilela (2021, p. 29), ocorrem “experiências de outridades, partos”. Ao lhe perguntar sobre o que são “outridades”, Maria Lúcia me explicou em entrevista:

É que, por vezes, aquilo que o poema me diz eu não sabia que havia escrito, e nem que era isso o que pretendia dele. Ele jamais é aquilo que a gente pensa estar fazendo – ele nos ultrapassa.

[...] Ele escapole, ele é outra coisa, ele me mostra, na imperfeição de não ser o que supunha ter feito, que alcanço um outro patamar em que não reconheço aquela identidade que ele me oferta como sendo a minha digital – mas que, afinal, também me pertence. É como se houvesse uma outra pessoa ou diversas em mim, que transpõem, através da elaboração da linguagem, certas fronteiras que, sozinha, sem aquelas exatas palavras, eu nunca descerraria. (Vilela; Dal Farra, 2021)

A imagem da infância na poética de Dal Farra está em correlação com a imagem da casa, uma vez que ela é “o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard, 1974, p. 201). A poetisa declarou em entrevista que a casa é “o umbigo” do seu mundo e “o poço mais aprofundado do seu enraizamento” (Vilela; Dal Farra, 2021).

Bachelard ressalta que “é graças à casa que um grande número de nossas lembranças está guardado e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios” (Bachelard, 1974, 360):

[...] voltamos a imagens que, assim como nos ninhos e nos sonhos, exigem que nos façamos pequenos para vivê-las. De fato, em nossas próprias casas não encontramos redutos e cantos onde gostaríamos de nos encolher? Encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se. Temos em nós, a esse respeito, um estoque de imagens e de lembranças que não confiamos facilmente. (Bachelard, 1974, p. 355)

Sobre o tornar-se pequenino, em que lugar não nos encolhemos tão bem senão no ventre da mãe? Em Dal Farra “a morada” é “materna”. “A casa é o útero. A casa é o poema.” (Vilela; Dal Farra, 2021). Recentemente, li a seguinte frase, na Internet, atribuída a Nayyirah Waheed<sup>1</sup>: “Minha mãe foi meu primeiro país, o primeiro lugar em que vivi”. Diria que a mãe antes de ser o primeiro país é a primeira casa. Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 197) destacam que, em Bachelard, a casa significa o “ser interior” e é também “um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal”.

Isso me trouxe à lembrança o poema de Florbela Espanca, “Pobre de Cristo”:

Ó minha terra na planície rasa,  
Branca de sol e cal e de luar,  
Minha terra que nunca viu o mar  
Onde tenho o meu pão e a minha casa...

Minha terra de tardes sem uma asa,  
Sem um bater de folha... a dormirar...  
Meu anel de rubis a flamejar,  
Minha terra mourisca a arder em brasa!

---

1 Nayyirah Waheed é uma poetisa que se tornou bastante famosa no Instagram. Deliberadamente, pouco é conhecido sobre sua pessoa. Acredita-se que ela é afro-americana.

Minha terra onde meu irmão nasceu...  
Aonde a mãe que eu tive e que morreu,  
Foi moça e loira, amou e foi amada...

Truz... truz... truz... Eu não tenho onde me acoite,  
Sou um pobre de longe, é quase noite...  
Terra, quero dormir... dá-me pousada! (Espanca, 1996)

Nota-se que embora seja feita referência à casa inicialmente como lugar de aconchego, proteção, lugar da mãe e da família, que lhe inaugurou a função de habitar, no final do poema tal função se anula, uma vez que o sujeito lírico não tem onde se acoite nem pousada. Dal Farra (2012) destaca a condição do “errante feminino” em Florbela. Coisa que se presentifica nos títulos e termos utilizados nos poemas ao longo da obra da poetisa portuguesa: “Castelã da tristeza” (denotando exílio); “Errante”; “A doida”; “Alma perdida”; “Mendiga”; “Pobre de Cristo”, dentre outros. Essa errância torna-se mais visível no poema “A nossa casa”:

A nossa casa, Amor, a nossa casa!!  
Onde está ela, Amor, que não a vejo?  
Na minha doida fantasia em brasa  
Constrói-a, num instante, o meu desejo!

Onde está ela Amor, a nossa casa,  
O bem que neste mundo mais invejo?  
O brando ninho aonde o nosso beijo  
Será mais brando e doce que uma asa?

Sonho... que eu e tu, dois pobrezinhos,  
Andamos de mãos dadas, nos caminhos  
Duma terra de rosas, num jardim,

Num país de ilusão que nunca vi...  
E que eu moro – tão bom! – dentro de ti  
E tu, ó meu Amor, dentro de mim... (Espanca, 1996)

Diferentemente do que ocorre na poesia de Dal Farra, a tão almejada casa nunca foi alcançada. O sonho esvai-se. Cláudia Pazos Alonso (1997) ressalta que dentre as imagens do feminino em Florbela está a do ser sempre à deriva, condenado “a sofrer neste mundo visto que pertence a outro reino”. Lembrando as palavras de Bachelard (1974), sem a casa tornamo-nos dispersos.

Embora neste último poema, a casa em Florbela remeta à imagem da casa onírica: “uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro” (Bachelard, 1974, p. 365), essa casa sonhada, almejada não é sólida, não é possível vislumbrá-la, uma vez que a casa-natal não se constitui enquanto fundamento, berço para a casa sonhada do futuro. Vejamos um excerto do poema “Deixai entrar a morte”, da autora portuguesa:

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

Dentro de ti?... Pra que eu tivesse sido  
Somente o furto amargo das entranhas  
Dum lírio que em má hora foi nascido! (Espanca, 1996)

Há um constante desencontro com esse mundo que não lhe serve de guarida. Conforme apontam Dal Farra (2017, p. 3), na obra de Florbela há menções a um estranho país de sua infância, a um país de lenda, do qual ela é saudosa e deixada como deserddada, exilada e desterrada, um verdadeiro “judeu errante”. A imagem feminina da casa enquanto acolhimento, aconchego de mãe parece se transfigurar na última morada no poema “A morte”:

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

Não há mal que não sare ou não conforte  
Tua mão que nos guia passo a passo,  
Em ti, dentro de ti, no teu regaço  
Não há triste destino nem má sorte. (Espanca, 1996)

É nessa última pousada que o sujeito lírico encontra seu lar, sua mãe, seu descanso enquanto ser à deriva no mundo, pois nele não se experimenta enraizamento, linhagem e pertencimento.

## Considerações Finais

Nos poemas analisados, temos uma amostra da multiplicidade de imagens que Maria Lúcia Dal Farra nos apresenta. Ela nos mostra, através de imagens multifacetadas, que a casa é predominantemente um espaço de acolhimento, aconchego, de (re)invenção da infância, de uma infância atemporal, mas enraizada na linhagem, nas tramas de uma árvore sólida que rendeu múltiplas ramificações e que permanece presente e fortalecida.

Analisar a imagem da casa em Dal Farra é um perscrutar de esconderijos, porões, “insinuações” e fragmentos de imagens do inconsciente. Trilhar os cômodos e vislumbrar os objetos da casa é ir além dos vestígios que se nos apresentam à primeira vista. Feito útero feminino que esconde e protege, a casa é lugar de memórias que, aos poucos, se revelam e ao mesmo tempo se preservam nas tramas da linguagem com suas imagens arquetípicas. A casa é sobretudo linhagem primeiramente firmada no solo com as raízes das tranças de linho da *nona* antepassada. É também o infanciar. Nesse sentido, a casa-natal de Bachelard tem predomínio.

Já em Florbela, a casa onírica impera como um sonho fluido que não se concretiza, esvai-se, uma vez que o eu lírico não estabelece uma relação de pertencimento com o lugar em que vive. Torna-se um ser errante, à deriva, a procura de voltar para sua terra de origem, outro reino do qual foi retirada para viver no atual mundo sob a condição de encantada. A casa enquanto aconchego, regaço de mãe só será alcançada com o abraço da terra literal, sua última morada.

Quanto ao tema infância, nos poemas aqui trazidos, percebe-se em Dal Farra um eu lírico arraigado à sua *reniñez*. A infância cronológica apresenta-se como fase em que se desenvolvem e solidificam os laços de pertencimento familiar, permitindo uma relação pacífica com a infância não cronológica. Já nos de Florbela Espanca, esses laços esvaem-se na fragilidade pela má sorte de ter nascido e, portanto, dão indícios de uma relação de dor com a infância.

Pesquisar e escrever sobre a casa para mim revolveu memórias, sonhos, devaneios, exorcizou alguns fantasmas, evocou a *reniñez*, a criança interior atemporal. Fiquei mais à vontade para usar a primeira pessoa na escrita. Continuo sonhando com casas, observando suas fachadas, fotografando as mais antigas, chorando com suas demolições. Vivo em um ciclo transdutivo da casa-natal-onírica do passado, presente e futuro. *The dream is not over!*

## Referências

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

ARRIÈS, Philippe. Por uma história da vida privada. In: ARRIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *História da vida privada*, 3: Da Renascença ao século das Luzes. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. pp. 9-25.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BERNARDO, Aline Cajé. A imagem da casa na poesia de Maria Lúcia Dal Farra. 2022. Monografia (Bacharelado em Psicologia). Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão/SE, 2022.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 12a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHEVALIER, Jean; Gheerbrant Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 33. ed. Rio de Janeiro. Editora Jose Olympio, 2019.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O errante feminino em Florbela Espanca. In: *ContraCorrente: Revista de estudos literários*. – v. 3, n. 3 (2012). – Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2012. pp. 75-97.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O *affaire* Florbela Espanca. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins fontes, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Alguns Poemas*. Organização, seleção e estudo introdutório por Fábio Mário da Silva e Ana Luísa Vilela. 1. ed. Lisboa. Porto. Viseu. Aveiro: Edições Esgotadas, 2019.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Livro de auras*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1994.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O corpo insepulto de Florbela Espanca. In: PAVANELLO, Luciene; SIMON, Maria Cristina Pais; OLIVA, Osmar; OLIVEIRA, Paulo Motta (Orgs.). *Marginalidades femininas*. Montes Claros: UNIMONTES, 2017, pp. 13-33.

ESPANCA, Florbela. *Poemas*. São Paulo: Martins fontes, 1996.

KASTRUP, Virgínia; CARIJÓ, Filipe; ALMEIDA, Maria Clara de. O ciclo inventivo da imagem. In: *Informática na educação: Teoria & prática*. Porto Alegre, v.15, n.1, jan./jun. 2012.

KOHAN, Walter Omar; FERNANDES, Rossana Aparecida. Tempos de Infância: entre um poeta, um filósofo, um educador. In: *Educ. Pesqui.*, São Paulo, v. 46, 2020.

NAFFAH NETO, Alfredo. *Outr'ém-mim*: ensaios, crônicas, entrevistas. São Paulo: Plexus Editora, 1998, pp. 66-71.

POZZANA, Laura. A formação do cartógrafo é o mundo: Corporificação e afetabilidade. In: *Fractal*, Rev. Psicol., v. 25 – n. 2, p. 323-338, Maio/Ago, 2013.

SILVA, Fabio Mario; Vilela Ana Luísa. Introdução. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. *Alguns poemas*. Organização, seleção e estudo introdutório por Fabio Mario da Silva e Ana Luísa Vilela. 1. ed. Lisboa. Porto. Viseu. Aveiro: Edições Esgotadas, 2019, pp. 7-16.

VILELA, Ana Luísa; DAL FARRA, Maria Lúcia. Entrevista. In: VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; PEDROSA, Inês; FINA, Rosa. *No ardor dos livros*: Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra. Natal: Sol Negro Edições, 2021, pp. 9-31.



## A FLORBELA DE TERESA VEIGA

Andreia de Lima Andrade

Ao longo de sua produção poética, Florbela Espanca projetou, para si mesma, várias imagens. Num primeiro momento, refletiu a imagem de princesa, monja e sóror; num segundo, de deusa pagã. Agustina Bessa-Luís, no livro *Florbela Espanca – A vida e a obra*, revela que a interpretação mais penetrante de Florbela que ela conhece é a de José Régio. O crítico pergunta: “Que dados temos para assegurar que Florbela viveu o que escreveu? Narcisismo, donjuanismo, hermafroditismo psicológico, eis pesados termos, por demais pesados para qualificarem certas inclinações da poesia de Florbela. Não obsta que sejam muito reais tais inclinações” (Régio, 1964, p. 179).

Bessa-Luís retoma a fala de Régio e, a partir dela, descreve o narcisismo em Florbela, baseada na vida da poeta, perpassando a obra, fazendo o leitor refletir o quanto as fronteiras entre biografia, romance, história e ficção são ambíguas, em Florbela. Pensando nessa labilidade, nossa proposta é analisar como a poeta Florbela Espanca é transformada em personagem na novela “A minha vida com Bela”, de Teresa Veiga, presente na obra *O último amante*, de 1990. Para tanto, evidenciamos o estudo que o professor Jonas Leite apresenta em *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*. Nele, por diversificados motivos, o pesquisador discorre detalhadamente acerca de quando e como a poeta alentejana passa a ser considerada um mito literário, até o momento em que se torna personagem do espetáculo de vários autores da literatura de língua portuguesa, passando a atuar em diversos palcos. Algo deveras significativo, uma vez que em vida só foi atriz do seu próprio espetáculo. É interessante destacar como a autora manifesta -se no cenário das ficcionalizações.

Ainda, de acordo com Jonas Leite, o processo de mitificação de Florbela Espanca:

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. (Leite, 2018, p. 09).

Interessa-nos esse segundo momento, de cariz crítico-ficcional, uma vez que, como já dissemos, refletiremos como a poeta Florbela Espanca é transformada em personagem na novela “A minha vida com Bela”. Assim, partimos do seguinte questionamento: Qual Florbela Espanca nos é apresentada por Teresa Veiga?

A novela “A minha vida com Bela”, da autora portuguesa Teresa Veiga, narra, em primeira pessoa, a amizade da protagonista, também escritora, com a poeta Florbela Espanca. A

obra inicia: “em outubro de 1927<sup>1</sup> tomei a decisão capital da minha vida. Ia escrever a Florbela” (Veiga, 1990, p. 11). A protagonista informa sobre sua decisão, no entanto, quebra a linearidade da narrativa para apresentar ao leitor sua vida, família e seus costumes. Ela é leitora de Emily Dickinson e de Brontë. Aos trinta anos passa a se comportar como Dickinson, “Emily Dickinson tornou-se a companheira fiel dos meus trinta anos [...]. Mas onde a transformação se revelou mais imediatamente perceptível foi na maneira de me vestir” (Veiga, 1990, p. 15). Depois de certa digressão, a narrativa chega a 1923, ano em que morre seu pai e ela começa a frequentar algumas reuniões sociais, e numa delas, na casa de mulheres que considera frívolas e estúpidas, escuta no final da reunião a leitura de um soneto de Florbela, que muito a impressiona: “[...] alguém que notou o meu interesse elucidou-me prosaicamente de que a autora dos versos era uma mulher de costumes livres e que tinha outros sonetos ainda mais apimentados do que aquele” (Veiga, 1990, p. 18). A protagonista deixa explícito os comentários maldizentes, mostrando Florbela como vítima da maledicência da sociedade: “julgo que fiquei a saber naquela noite tudo o que era possível inventar-se de Florbela em matéria de mexericos e escândalos sexuais. Quanto à obra, a *disease* de franja falara-me com devoção de dois livros de Sonetos que ela publicara até à data” (Veiga, 1990, p. 18).

Depois desse primeiro contato com a poética florbeliana, inicia-se a peregrinação em busca da poeta:

Nos dias seguintes procurei em jornais e revistas notícias e artigos críticos sobre Florbela. Perante a escassez de referências resolvi então que o primeiro passo a dar era recuar às suas origens e a partir daí procurar traçar, socorrendo-me de todos os meios possíveis o seu atormentado itinerário. Florbela nascera em Vila Viçosa. Seria, portanto, por aí que eu ia começar. (Veiga, 1990, p. 19)

Chama nossa atenção o fato de a protagonista da novela se interessar pela obra da autora, indo na contramão daqueles que buscavam primeiro a vida da poeta, inclusive a crítica da época que explorava a biografia de Florbela e a elegeu como antimodelo de mulher. Para Guido Battelli a crítica literária foi muito dura com Florbela e não lhe deu o devido valor. “Olharam-na com indiferença irritante[,] riram-se dela[,] alfinetaram-na com as mais estúpidas insinuações” (Battelli, 1931, p. 13). Ela também foi perseguida pelo Estado Novo e pela Igreja. No entanto, “O que importa o mundo e as desilusões defuntas?... Que importa o mundo e seus olhos vãos?...”<sup>2</sup> (Espanca, 2011, p. 83.). Retornando a diegese, a narradora da novela interrompe as buscas por Florbela, em 1925, por questões de saúde do seu irmão.

Envolvendo-se num novo projeto de vida, a protagonista intenta traduzir a obra de Dickinson, depois chega à conclusão de que precisa de uma casa de campo, e segue em busca dessa propriedade, adquirindo uma Quinta no Algarve. Lá, inicia seu trabalho intelectual, após “um estado de confusão mental” do qual sentiu que “só podia sair escrevendo”. “Um dia selecionei

---

1 Ano muito sugestivo na vida de Florbela. Ano da morte de Apeles Espanca e do início da sua produção em prosa.

2 Último terceto do poema “Nosso Mundo”, presente no *Livro de “Sóror Saudade”*, de 1923.

umas páginas e enviei-as a uma conhecida revista feminina, sob rigoroso anonimato. Foram publicadas e a autora considerada ‘uma extraordinária vocação’, ‘uma alma inquieta, atraída pelo sol e a sombra dos abismos’” (Veiga, 1990, p. 26). Aqui, destacamos uma autorreferencialidade, assim como uma descrição que dialoga com a poética e a alma florbeliana. É evidente, em Florbela, a relação do ato de escrever com a dor, uma escrita associada à vida, como Clarice Lispector, em *Crônicas para jovens de escrita e de vida* (2010), fala sobre o ofício de escrever: escrita e vida entrelaçadas, porém interdependentes. Na mesma esteira, Júlio Cortázar afirma em *Aulas de Literatura*: “dizer ‘literatura’ e ‘vida’ é para mim sempre o mesmo” (Cortázar, 2016, p. 18). Novamente, vida e obra num construto ficcional desenhando um borrar de fronteiras.

Retornando à narradora, ela, em meio aos seus projetos, volta-se a buscar e ponderar acerca da poeta alentejana:

E Florbela? Florbela de certo modo, era um caso à parte, uma criança orgulhosa e rebelde que desprezava o mundo, mas precisava dele para se sentir enaltecida, acarinhada, compreendida, e sofrer com sua ingratidão. Tão diferente da Brontë e da Dickinson, de mim também, que qualquer pessoa de juízo teria achado insensata a minha ideia de a atrair até nós, convidá-la a ingressar na nossa pequena comunidade. Mas teria que ser sempre assim? Ela, a insaciável, a telúrica, a cotovia, nós três monjas descoloridas, ou, se preferirem, três implacáveis vestais? (Veiga, 1990, p. 28).

Essa apresentação da poeta calipolense aproxima-se das descrições da crítica de José Régio, Jorge de Sena, Bessa-Luís, Natália Correia e também, de certo modo, dialoga com a própria imagem poética construída por Florbela.

Pensando esse construto imagético e mítico, já referido no início do texto, no prefácio do livro de Renata Junqueira, *Florbela Espanca uma estética da teatralidade* (2003), Haquira Osakabe, tecendo uma retrospectiva da obra de Florbela, coloca a poeta calipolense em um lugar destinado pela tradição da literatura portuguesa às mulheres escritoras. Esta, segundo Osakabe, está relacionada ao discurso existente na cantiga de amigo, passando pelo barroco na figura de Mariana Alcoforado, até chegar em Florbela Espanca. Nas palavras de Osakabe (2003), se Mariana Alcoforado e Teresa Botelho, figuras femininas transformadas em mito, foram inventadas por mãos masculinas, Florbela Espanca inventa a si mesma. Corroborando tal ideia, Clêuma Magalhães afirma:

A impossibilidade do sujeito poético florbeliano de aceitar o papel que lhe é tradicionalmente atribuído arrasta-o a um destino de errância, a uma trajetória em busca de si mesmo, de sua identidade. Mas o sujeito lírico que não consegue encontrar qualquer conforto ao assumir a identidade que lhe é determinada pela sociedade também não consegue fixar-se como uma imagem outra que seja una e definitiva. (Magalhães, 2018, p. 55).

Essa busca identitária perpassa, inclusive, a forma como Florbela assinava seu nome, ao longo de sua obra. A depender do momento que estava vivendo, foi assinando as suas composições

das mais variadas formas. Dependendo de quem recebia sua correspondência e/ou poemas, ela poderia ser Florbela, Florbela Espanca, Florbela Moutinho, Florbela Guimarães, Florbela Laje ou simplesmente Bela. As mudanças de nome já sugerem a fragmentação identitária, bem como a relação conflituosa da mulher com o seu entorno e com os seus parceiros. Já na obra em questão, enquanto a protagonista está em busca da poeta, ela é chamada de Florbela, mas, a partir do momento em que se conhecem e passam a conviver um tempo numa quinta no Algarve, o hipocorístico “Bela” aparece.

Após a peregrinação, que reconstrói os passos de Florbela Espanca, finalmente acontece o tão esperado encontro com a poeta, no ano de 1927, após acidente ocorrido com Apeles. No entanto, antes a narradora já tinha feito o levantamento completo da vida de Florbela, foi a Vila Viçosa e tomou conhecimento que ela “vivia em Matosinhos com o terceiro marido” (Veiga, 1990, p. 28), transmitindo ao leitor serem as informações obtidas mínimas, pois, “por um motivo ou por outro, a todos interessava manter silêncio sobre aquela mulher excêntrica e de reputação duvidosa” (Veiga, 1990, p. 28). Antes do tão sonhado encontro, é possível acompanhar o envolvimento dela (narradora), com a história de Florbela, visitando os lugares por onde a poeta viveu como se estivera pisando em terra santa, “a partir dali calcorreei a vila em todas as direcções, a qual no seu conjunto me pareceu bonita e harmoniosa, digna de ser conhecida para sempre como o lugar de nascimento de Florbela” (Veiga, 1990, p. 29). Ela também retrata a dor pessoal de Florbela na morte de seu irmão, “Li a notícia no jornal e pelo meu espanto e desgosto medi o transe angustiante por que devia estar passando Florbela” (Veiga, 1990, p. 30). Aproveita o ensejo para demonstrar também a maledicência da sociedade quanto aos sentimentos de Florbela por Apeles:

Morto Apeles, Florbela ficava ainda mais vulnerável, mais perdida. O marido, o pai, os conhecimentos de ambos os sexos, de pouco ou nada serviriam para evitar que toda a hora se defrontasse com o absurdo de ter nascido. Não que eu desse crédito às suposições infames que circulavam entre pessoas respeitáveis, as mesmas que em suas casas deitam a língua de fora às leis da moral e empurram o lixo para trás dos móveis. Mas sabia que o irmão a quem se dedicam livros de poemas consubstancia em si todo o amor do mundo, e quando ele morre o espírito da irmã fica preso à vida por um fio tão fino como um cabelo. Então percebi que não ia adiar mais. (Veiga, 1990, p. 30)

A narradora da novela está atenta a tudo que envolve o nome da poeta, e parece entender Florbela e Apeles como duas faces de uma mesma moeda.

Em nossa tese intitulada *Do Dominó às Máscaras: o jogo autoficcional na contística florbeliana* (2019), destacamos esse traço narcisístico em Florbela. Ademais, de acordo com Eunice Cabral há em Florbela: “o amor-identificação com o irmão”. Segundo a pesquisadora, existe uma versão que “Narciso tinha uma irmã gêmea (considerada a sua metade). Esta morre e Narciso dedicar-lhe-á um amor semelhante ao que nutre por si mesmo” (Cabral, 1997, p. 16). Nessa mesma ótica, Natália Correia afirma que “Florbel exalta no irmão belo e altivo a sublimidade solar da sua própria natureza luminosa (Correia, 1998, p. 22).

A morte do irmão a devastara e “No começo de outubro” a narradora decide escrever-lhe uma carta “que acabou sendo uma confissão de quatro páginas” não omitindo nada do que sentia e o que pensava sobre a poeta e sua obra (Veiga, 1990, p. 30). A resposta chega com a proposta de Florbela para um encontro em “Évora no dia 30 de janeiro às onze da manhã” (Veiga, 1990, p. 31). Há um detalhamento minucioso desse encontro ocorrido em Évora: “caminhei a direito na sua direção [...] comovida com o espetáculo da encenação da sua própria fragilidade” (Veiga, 1990, p. 32). Em seguida, há uma descrição que nos apresenta Florbela:

Tal como eu imaginava era um pouco mais baixa do que eu, mais jovem, de aparência, e mais bonita do que denunciavam os retratos. Usava o cabelo solto, emoldurando-lhe o rosto em madeixas levemente frisadas e a pele tinha um tom moreno baço, de barro antigo, que a pretidão triste dos alhos mais acentuava. (Veiga, 1990, p. 32)

A imagem pictórica daquela mulher preenchia todo o espaço e a narradora demonstra grande expectativa nesse iminente encontro. Pelo braço da poeta, ela conhece Évora, descobrem grande afinidade, inclusive, ambas têm “a literatura como último refúgio e refrigério” dos seus corações sensíveis (Veiga, 1990, p. 33). Após longa conversa, a protagonista descobre que Bela não gostava do Algarve, reportando-se a um capítulo na história de Florbela que parece sem importância: a fugaz passagem da poeta pelo Algarve. Na primavera/verão de 1918, mudou-se para a pacata aldeia de Quelfes, no concelho de Olhão, por causa da saúde fragilizada, resultante de um primeiro aborto que sofreu. Na época, sua poesia já aparecia nos jornais, nomeadamente no *Notícias de Évora*, “creditando-se, desde logo, como uma jovem poeta de rara sensibilidade, espelhando uma inspiração transcendente e mística, de uma beleza algo amarga” (Mesquita, 1996, p. 4).

Apesar da breve passagem pelo Algarve, ela registrou, em cartas, a inquietude da vida no local. Não teria sido feliz nessa sua, quase esquecível, passagem pela aldeia de Quelfes. As circunstâncias nas quais se deu sua estadia justificam bem a perene amargura que a afligia e que o eu lírico deixou para a posteridade no poema “Castelã da Tristeza”:

Altiva e couraçada de desdém,  
Vivo sozinha em meu castelo: a Dor.  
Passa por ele a luz de todo o amor...  
E nunca em meu castelo entrou alguém.  
Castelã da Tristeza, vês?... A quem?...

– E o meu olhar é interrogador –  
Perscruto, ao longe, as sombras do sol-pôr...  
Chora o silêncio ... nada ... ninguém vem... (Espanca, 2015, p. 36)

Conquanto ainda não fosse a poeta que “a obra e a forma dramática com que se despediu da vida viria a consagrar” (Mesquita, 1996, p. 12), os seis meses vividos no Algarve deixaram indeléveis marcas na sua poesia. Da mesma forma, a narradora viveu quase dois meses ao lado de Florbela, na Quinta Monchique, também no Algarve, sendo impactada por aquela convivência

pois, apesar do golpe sofrido ao descobrir o desafeto da poeta pelas terras algarvias, percebeu também que de tal lugar conhecia pouco mais do que o Olhão. Logo, apresentou “Monchique, a serra e as Caldas, na transição do Algarve para o seu querido Alentejo” (Veiga, 1990, p. 34), demonstrando, mais uma vez, o profundo conhecimento sobre Florbela, pintando a paisagem do seu lugar de afeto para que assim aceitasse o convite de com ela passar uma temporada.

Ao voltar à casa da Rua da Junqueira, lugar onde vivera com o pai e o irmão, só consegue cultivar os pensamentos de como seria sua vida com Florbela “se ela chegasse a dar esse pequenino passo de importância transcendente que vai de uma intenção sincera à sua concretização em acto” (Veiga, 1990, p. 35). Foi nesse momento que a protagonista se entregou a uma intensa produção literária, “agia como um louco ao desbaratar uma riqueza que sabe que nunca mais volta a possuir” (Veiga, 1990, p. 35). Como se estivesse se aproveitando de uma inspiração sobrenatural, escreveu e publicou “sem outro objectivo senão o de provar” a ela própria que os seus fantasmas e congeminações podiam encontrar ecos noutros lados (Veiga, 1990, p. 36). Finalmente, a tão sonhada resposta chegou, Florbela comunicara-lhe que estaria com ela no Algarve, mesmo a prevenindo que não seria tão boa companhia. Assim, “na madrugada do dia seis de Setembro desse ano histórico de 1928 [...] chegamos a Monchique na disposição ideal para desempenharmos nosso papel de poetisas de férias” (Veiga, 1990, p. 37).

A partir desse momento, inicia-se um tempo de felicidade, Florbela, considerada uma irmã com plenos poderes e direitos, no entanto: “Florbela só por curtos períodos correspondeu à imagem que eu formara dela, uma mulher ardente e sensível ao apelo da terra, orgulhosa demais para se afogar em mágoas e preferindo às estesias solitárias a vida feita de instinto, febre e emoção” (Veiga, 1990, p. 38). Esta percepção se assemelha à lírica florbeliana, conforme Claudia Pazos Alonso:

Em “O meu orgulho”, ao contrário do que acontecera em *Livro de Mágoas*, Florbela tenta porém sublimar a solidão anteriormente patente em algo de positivo, que assinale a sua superioridade. Isto confirma a tendência, já notada em ‘Hora que Passa’ e em ‘O que Tu És’, da poetisa exibir sinais de orgulho que contrastam com o seu total aniquilamento em *Livro de Mágoas*. (Alonso, 1997, p. 125)

Ao percorrer as imagens do eu na poesia florbeliana, Alonso traça um perfil poético da autora, mostrando o quanto, através da lírica, Espanca articula uma identidade feminina complexa e multifacetada, oferecendo ao leitor uma compreensão profunda e matizada da obra da escritora. Algumas dessas representações dialogam com o que temos ponderado sobre a novela aqui referenciada, a exemplo do eu sofredor, eu desejante, eu nostálgico, eu apaixonado, eu erótico, eu contraditório:

O orgulho dos meus versos é a única riqueza que me resta, dizia às vezes Bela. Por isso mesmo, respondia-lhe eu, era preciso que os versos germinassem e o orgulho crescesse, para que todos viéssemos a participar do festim magnífico. Mas aquela afirmação talvez não passasse do gosto de fazer frases, porque ela não se importava de se contradizer logo a seguir, falando dos seus versos como coisa de pouco apreço e já quase estranha à sua mente

exausta. Claro que eu não podia admitir esta atitude de descrença, mesmo insincera, mesmo fabricada, que aliás me servia maravilhosamente para lhe provar o quanto se enganava ao mesmo tempo que ia alinhando razões capciosas para explicar as razões do seu desalento. (Veiga, 1990, p. 40, grifo nosso)

No *Diário do Último Ano*, em 06 de setembro de 1930, Florbela diz: “Se os outros me não conhecem, eu conheço-me, e tenho orgulho, um incomensurável orgulho em mim” (Espanca, 2007, p. 35). Na sua lírica, ela se orgulha dos seus versos, de ser poeta, “porque Deus me fez nascer Princesa entre os plebeus/ Numa torre de orgulho e de desdém” (Espanca, 2011, p. 110). No poema “Vaidade”, enquanto o eu lírico se enxerga como poeta, ele é grandioso, tem grande sabedoria é “Alguém no mundo”, no entanto, quando se desnuda, torna-se “nada”. Há também, nas palavras proferidas pela poeta, fabulação, delírio de grandeza: “Napoleão de saias, que impérios desejas? Que mundos queres conquistar? Estás, decididamente, atacada de delírio de grandezas!...” (Espanca, 2007, p. 23). Contudo, em alguns de seus poemas, assim como em cartas e algumas confissões feitas em seu diário, Florbela expressa insatisfação com a vida, com as imposições da sociedade e com o destino, demonstrando bem as contradições expressas no excerto da novela transcrito acima. A dualidade presente na poética florbeliana reflete a complexidade da experiência humana e a luta interna do eu poético. Ainda em carta, enviada ao patricio José Emídio Amaro, ela escreveu: “os meus amigos dizem-me que sou uma insuportável orgulhosa, e é à viva força que me arrancam da gaveta, para os lançar às feras, como eu costume dizer, os meus versos que são um pouco de mim mesma” (Espanca, 1986, p. 96).

Naquele recanto, afastadas de todos, vivem a protagonista, Florbela e as Emily, Dickinson e Bronte. “Florbela achou Emily genial, absolutamente única” (Veiga, 1990, p. 40). “O chalé tornou-se o seu brinquedo favorito [...] toca mágica onde Bela, a deserdada, a mendiga, reconquistava seus direitos de princesa” (Veiga, 1990, p. 42), mais uma vez, percebemos as identidades da lírica florbeliana sendo expostas pela narradora. Nesse espaço, as escritoras passam a viver usufruindo a simplicidade da vida campesina, envidando esforços, apenas, para colocarem seus projetos pessoais em dia: “ao anoitecer vinha ter comigo à sala onde eu acendia pontualmente a lareira [...] e até à hora de nos deitarmos jogávamos às cartas e conversávamos sobre nossas leituras e trabalhos” (Veiga, 1990, p. 42). Esses momentos são recordados com muita satisfação pela anfitriã. Elas passeiam, fazem compras e começam a se tornar alvo de curiosidade e maledicência, enquanto a amizade se desenvolve alimentada por confidências e afinidades intelectuais, “na vila correm várias versões contraditórias sobre quem somos e os laços que nos unem” (Veiga, 1990, p. 43).

A narradora conta um episódio pitoresco que levou Florbela a muitos risos, “O incidente despertara em Florbela a veia humorística. O chapéu serviu-lhe de pretexto para uma série de comentários jocosos cortados por risos que me fizeram pensar que não sabia que ela era capaz de rir assim” (Veiga, 1990, p. 43).

Sobre esse viés jocoso, Milburges Ferreira, amiga íntima da poetisa, pondera: Florbela era alegre e divertida, a tristeza e angústia ela deixava para poesia<sup>3</sup>: “A Florbela na intimidade era ao contrário do que se julga, uma pessoa alegre, enchia uma sala! A tristeza que lhe ia dentro da alma guardava-a ciosa para os seus versos” (Rodrigues, 1956, p. 8). Chamou-nos atenção esse destaque para o humor e a leveza em Florbela, o que poderia revelar o quanto Teresa Veiga pesquisou para construir a personagem, sem deixar escapar nenhum traço da personalidade florbeliana.

Voltando às experiências vivenciadas pelas duas mulheres aparentemente solteiras, não podemos deixar de destacar que passaram a despertar interesse e foram alvos de aproximações inconvenientes por parte de cavalheiros mal-intencionados que, no entanto, foram ignorados: “não tínhamos vindo de tão longe para dar trela ao primeiro convencido que se nos atravessava o caminho” (Veiga, 1990, p. 46). “No regresso Bela pareceu-me descontraída e jovial, mas daquela forma pouco forçada que costuma encobrir um real ressentimento” (Veiga, 1990, p. 46), enquanto desfrutaram de momentos agradáveis, a protagonista notara a evolução e equilíbrio no humor e psiquismo da sua convidada e atribuía a si essa mudança:

O rosto de Bela, em estado de abandono e tranquilidade totais, oferecia-me a oportunidade única de o estudar em cada linha, cada vinco, cada sombra, sem incorrer no despudor que seria dizer-me olhar-te, noutras circunstâncias. Pensava que de certo modo o rosto que ali estava já era obra minha, pois quando a conhecera em Évora as suas feições magoadas poucas semelhanças tinham com aquela máscara serena e pensativa. Durante a estadia na quinta engordara dois quilos e isso era particularmente evidente no modelado dos ombros e do rosto, largo, liso e cheio como de uma madona florentina. (Veiga, 1990, p. 47)

Após essa descrição detalhada de Florbela cheia de vida, a anfitriã relata um momento de desespero diante do corpo inerte da convidada: “Então o pânico apoderou-se de mim. Convenci-me de que ela estava morta, bem morta, ou então mergulhada num sono comatoso em tudo semelhante à morte por culpa dos malditos comprimidos” (Veiga, 1990, p. 48). O relato parece antecipar a morte da poeta. Após esse incidente, passaram-se semanas sem nada de interessante acontecer, no entanto, a protagonista informa que Florbela parecia distante e sem interesse a se dedicar à preparação do seu novo livro de poemas, mas, de súbito, resolveu escrever contos:

O conto, eis a via que a seduzia, uma vez que já era tarde para renunciar à sua reputação de mulher das letras. Para uma pessoa como ela, sujeita a bruscas oscilações de humor, a braços com longos períodos de inacção, ávida de tudo e tudo rejeitando, o conto, permitindo-lhe dizer mais do que o soneto, tinha a vantagem da brevidade. (Veiga, 1990, p. 49)

Em carta<sup>4</sup> enviada ao amigo José Emídio, Florbela diz que os portugueses estão saturados

---

3 Essa descrição de Florbela está no livro de Lopes Rodrigues: *Nótulas Florbelianas*. Florbela na Intimidade.

4 Carta enviada em 15 de maio de 1927, presente nas *Obras Completas de Florbela Espanca*, volume VI, compilada

de versos e ela saturada de os fazer, mostrando que tem se dedicado à tradução e à contística, fato registrado na narrativa, uma vez que a poeta levou um romance francês para traduzir, “Florabela trouxera um romance francês de segunda ordem para traduzir” (Veiga, 1990, p. 39), e se dedicou a escrita de um conto. A anfitriã não tentou dissuadi-la sobre a nova ideia, pois tinha convicção de que “Bela não duvidara nem por um instante que seriam seus versos a dar-lhe fama e públicas homenagens nem que fosse depois de morta” (Veiga, 1990, p. 49). Foram dias de férteis produções para ambas: “De resto eu voltava a embrenhar-me na escrita e era maravilhoso sentir que labutávamos lado a lado [...] A verdade é que todas as recordações que conservo desse período me falam de uma enorme, inquietante, dilacerante felicidade” (Veiga, 1990, p. 49).

A narrativa toma um novo rumo e a felicidade é abalada, desestabilizando a intimidade construída entre as personagens, após a protagonista ouvir uma conversa maledicente entre o rendeiro da propriedade e outro homem acerca da amizade que as unia:

Aconteceu que, ao desviar-me um pouco dos meus percursos habituais pela quinta ouvi sem querer uma conversa aberrante entre o rendeiro e um outro indivíduo [...] O homem, que eu já suspeitava de cínico e desbragado, era-o mais do que supunha. Odeio a calúnia, sobretudo quando misturada com o cheiro a suor e a esterco, e que aquele rústico se atrevesse a exercitar a língua num domínio que só podia conhecer dos debates dos cães e dos arquejos da boçal consorte, pareceu-me uma monstruosidade digna de atrair a cólera divina. (VEIGA, 1990, pp. 49 – 50)

A partir desse evento, aparece um personagem que romperá a aparente harmonia, o Dr. Anselmo, advogado contratado para resolver o afastamento do rendeiro. Ele é descrito como o homem perfeito para o caso. Era sereno e competente, “Florabela confessou-se curiosa de conhecer a ave capaz de merecer a minha confiança” (Veiga, 1990, pp. 52-53). O advogado considerado possuidor de “uma cultura literária invulgar para um homem de leis” (Veiga, 1990, p. 54), era “um homem interessante e fisicamente muito atraente” (Veiga, 1990, p. 55). Depois da primeira visita à quinta e das apresentações, os três passam a se encontrar com certa frequência e a amizade flui e entre indicações de leituras de poesias, a exemplo de Cesário Verde e Camilo Pessanha, discussões sobre o processo e até as recordações da época em que Florabela cursara Direito. Os encontros começam a ser ansiados por ambas, “A sua visita semanal tornou-se um acontecimento aguardado por mim com prudente expectativa [...] compreendia que para Florabela era importante quebrar o nosso ritmo lento de vida, introduzindo-lhe um pouco de excitação e alegria” (Veiga, 1990, p. 57). Certa feita, foram a Silves, lá “Florabela compôs um soneto que falava de uma princesa moura prisioneira e de um misterioso cavaleiro cristão que lhe aparecia em sonhos” (Veiga, 1990, p. 58). Ela dedicou o poema a Anselmo, causando ciúmes na anfitriã que nunca fora presenteada com “uma dedicatória sequer, apesar de muitas vezes me pedir a opinião e gabar-me a finura de julgamento” (Veiga, 1990, p. 58).

A personagem analisou e destacou o narcisismo de Florbela, imagem já destacada neste artigo:

Mais tarde, passando em revista detalhadamente os pequenos pormenores do nosso convívio a três, surpreendeu-me que não tivesse desconfiado mais cedo do efeito Dr. Anselmo numa pessoa tão necessitada de festa e aplauso como Florbela. Um sintoma que me poderia ter alertado foi que finalmente encontrara energia para se dedicar com paixão à tarefa de corrigir e selecionar os seus papéis [...] como se de súbito algo tivesse desencadeado nela uma ânsia premente de afirma-se. [...] convenci-a a fazer-me a leitura ao serão dos sonetos inéditos que considerava prontos. (Veiga, 1990, p. 58)

Este momento foi mágico, a noite mais gloriosa da vida da anfitriã, “uma sucessão de momentos únicos, irrepetíveis” (Veiga, 1990, p. 58), ela vivenciou, juntamente com as Emily, e Florbela um sentimento de estarem “investidas de todos os poderes terrenos e extraterrenos, éramos as últimas sobreviventes de uma geração de feiticeiras que tinham escapado ao ódio de simples mortais” (Veiga, 1990, p. 58). Nesse trecho, percebemos a presença do insólito, “[...] convidei as Emily a fazer o mesmo. Elas sentaram-se muito próximo da beira, [...] Florbela lia os sonetos de um caderno cosido à mão [...]. A Dickinson bateu palmas, [...] e a Brontë imitou-a sobressaltada” (Veiga, 1990, p. 59). No outro dia a magia do momento é desfeita quando a protagonista percebe que Florbela havia se encontrado com um homem no pavilhão, “esse homem só poderia ser o Dr. Rui Anselmo” (Veiga, 1990, p. 60). A narradora recriminou Florbela pela infidelidade conjugal, chamando-a de mulher nada convencional e criticando o fato de ela ter escolhido um homem inferior, “o que me irritava e justificava os ataques desordenados e ilógicos que lançava em todas as direções era que Florbela não soubesse escolher devidamente os seus amantes” (Veiga, 1990, p. 61). Ela confessou que compreenderia se o amante fosse um artista, um pintor, até um jornalista obscuro, mas, o “Dr. Anselmo! Que decepção [...] que catástrofe” (Veiga, 1990, p. 61).

Florbela tentou justificar seus motivos, mostrando que “na etapa de vida em que estava já não embarcara facilmente em quimeras” (Veiga, 1990, p. 61). Quando perguntada sobre o marido, respondera que “uma afecto não mata outro afecto. No seu coração havia lugar para o marido, para mim, para o Rui Anselmo [...]” (Veiga, 1990, p. 62). Fazendo-nos lembrar dos versos de “Amar”, “Eu quero amar, amar perdidamente/ Amar só por amar: Aqui ... além.../ Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente ...” (Espanca, 2011, p. 132). Em segredo, a anfitriã pediu para Anselmo não mais frequentar a casa. Florbela, cuja esperança se esvai, pensando ter sido abandonada, muda de aspecto física e psicologicamente, despetalando-se, “[...] Todas as manhãs eu via-a mais desbotada, mais olheirenta, mais histérica, e podia contar pelas pontas de cigarros queimados até ao fim a extensão e os estragos da insônia” (Veiga, 1990, p. 68). A estadia em Monchique chegou ao fim. Bela ficou em Lisboa na casa de um cunhado, despediu-se de sua anfitriã com “um único beijo, calmo, terno, asséptico, que parecia vir de uns lábios anestesiados” (Veiga, 1990, p. 69). A protagonista diz que foi só o que recebeu, para além de duas cartas por ocasião de seus aniversários de trinta e oito e trinta e nove anos, as quais guardava religiosamente.

Conforme Jonas Leite, “muitos foram os escritores que tomaram a imagem de Florbela como mote literário [...] a mitificação da poeta a transformou em um produto cultural, repositório e inspiração para quem a utiliza como material de trabalho” (LEITE, 2018, p. 34). Assim, Tereza Veiga ao transformar Florbela em personagem literária apresenta ao leitor as várias facetas dessa poeta.

Em Monchique Bela trabalhou em traduções, voltou-se à contística, fez a pazes com a produção poética, remoçou, ao viver uma relação extraconjugal, despertou grandes ciúmes na protagonista e voltou ao seu fado, marcando a vida da narradora para sempre.

Por fim, recorrendo às palavras do poeta Ledo Ivo: “a fronteira não é um limite, mas, um convite à travessia”. Nesse sentido, Teresa Veiga através da labilidade das fronteiras, convida o leitor a realizar travessias que lhe permitirão construir mais uma faceta dentro dessa idealização mítica em torno da vida e obra de Florbela Espanca. Sempre haverá uma Florbela para cada aficionado: inesgotável, construiu mundos a descortinar em cada experiência de leitura. Flor que não fenece, beleza que não se esvai: Flor e Bela.

## Referências:

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

ANDRADE, Andreia de Lima. *Do Dominó às Máscaras: o jogo autoficcional na contística de Florbela Espanca*. Tese de Doutorado. Campina Grande: UEPB, 2019.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca: a vida e a obra*. Lisboa: Arcádia, 1979.

CABRAL, Eunice. Prefácio. In: LOPES, Oscar et.al. *A planície e o abismo: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994*. Évora: Vega, 1997.

CORTÁZAR, Júlio. *Aulas de Literatura*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2016.

ESPANCA, Florbela. *Sonetos de Florbela Espanca*. Lisboa: Bertrand, 2011

ESPANCA, Florbela. *Diário*. Coimbra: Alma Azul, 2007.

ESPANCA, Florbela. Cartas. In: ESPANCA, Florbela. *Obras Completas*, volume VI. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

IVO, Lêdo. *Confissões de um Poeta*. Rio de Janeiro: Topbooks e Academia Brasileira de Letras, 2004.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza. *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*. Tese de Doutorado. Campina Grande: UEPB, 2018.

LISPECTOR, Clarice. *Crônicas para jovens de escrita e de vida*. Org. Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho. *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva*. Tese de Doutorado. Rio Grande do Sul, 2018.

MESQUITA, José Carlos Vilhena. Florbela Espanca na vila de Olhão. *Separata de "A Voz de Olhão"*, 15.04.1996.

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

RÉGIO, José. *Obras Completas*. Ensaios de Interpretação crítica: Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro. Porto: Brasília, [1964], 1980.

RODRIGUES, Lopes. *Nótulas Florbeliana*. Florbela na Intimidade. Matosinhos: Papelaria e tipografia Leixões, 1956.

VEIGA, Teresa. *O último Amante*. Lisboa: Cotovia, 1990.



## FLORBELA ESPANCA EM “NIKETCHE, UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA”, DE PAULINA CHIZIANE: NOTAS DE UMA TRADUÇÃO

Ariane da Mota Cavalcanti

O presente artigo, de modo geral, propõe partilhar uma breve reflexão sobre como o romance *Nikette: uma história de poligamia* (2002) da escritora moçambicana Paulina Chiziane pode ser lido como dotado de alguns traços intertextuais<sup>1</sup> face à poesia de Florbela Espanca, de forma a *traduzi-la*, assim, de Portugal no despontar do século XX para um *outro* solo e um *outro* imaginário lusófono: o de Moçambique em tempos pós-coloniais<sup>2</sup>. Tem-se como ponto de partida a ideia de que, ao sugerir a leitura de uma possível *tradução* dos versos florbelianos, o romance de Chiziane o faria sob uma nova perspectiva que se coloca questionadora da conjuntura patriarcal de seu país, cujo poder está atravessado pela poligamia masculina, prática moldada a partir da *transculturação*<sup>3</sup> vivida na região impactada pela violência colonial portuguesa.

Em termos mais específicos, o objetivo de análise aqui visado é discutir como Chiziane reconfiguraria, sob o olhar do feminino moçambicano, particularmente em seu romance *Nikette: uma história de poligamia*, uma das notas de maior destaque da poética da escritora portuguesa, segundo a tradição crítica em torno de sua obra: a nota da dor. Um vasto estudo das representações da dor em Florbela Espanca, não se faz segredo, se encontra alicerçado pelo pensamento de críticos como José Régio (2003), Nuno Júdice (1994), Agustina Bessa-Luís (2001), Maria Lúcia Dal Farra (1998), Cláudia Pazos Alonso (1997), Renata Junqueira (2003), Fabio Mario da Silva (2012; 2018), entre outros pesquisadores, sobretudo no que se refere ao volume *Livro de Mágoas* (2012), publicado em Portugal em 1919. Destarte, o que aqui se coloca como meta é expor como a nota florbeliana da dor reapareceria reformulada sob novas configurações no romance da escritora moçambicana, que dialoga com as questões enfrentadas pelo feminino de seu tempo e seu país.

---

1 A crítica brasileira Eneida de Souza defende que as práticas intertextuais podem ser encaradas como formas particulares de tradução. Vide artigo: SOUZA, Eneida Maria de. Tradução e intertextualidade. In: *Traço crítico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

2 Sobre o termo “pós-colonial”, tem-se como referência o entendimento de Stuart Hall (2003). Para o autor, a presença do prefixo “pós” indica um sentido de “depois” da independência em relação à metrópole colonizadora, contudo, a presença do hífen indica a ligação do presente atual do país liberto que ainda, paradoxalmente, se encontra impactado pelo período da colonização e suas interferências culturais e econômicas na colônia.

3 Roland Walter (2015) defende que o conceito de transculturação indica trocas culturais marcadas por relações de poder que resvalam a presença de conflitos, disputas, contradições, tensões, ambivalências. Entende-se que a sociedade moçambicana, marcada pela colonização portuguesa, apresenta esse tipo relação cultural com a sua ex-metrópole ocidental.

*Niketche: uma história de poligamia* trata-se de um romance escrito em 2002, sendo narrado pela personagem Rami, mulher e mãe moçambicana que conta sua trajetória sofrida, dolorosa, cheia de *mágoas*, povoada por mortes, mas também por significativas reinvenções, renascimentos, pela exposição do desejo erótico, ao longo de um casamento com um marido que a narradora-protagonista descobre, como ingrata surpresa, ser poligâmico, Tony, chefe da Polícia local. A poligamia surge na obra como uma prática da região decorrente da aculturação (Ferreira, 1987), conduta da violência colonial portuguesa, assumindo formas de uma experiência de afeto tensionada entre a monogamia ocidental cristã e as tradições de culturas ancestrais e de influência árabe próprias de um passado pré-colonial português (Duarte, 2012). Ainda que a narrativa seja protagonizada por Rami, ela traz também a mistura de múltiplas vivências/vozes de outras mulheres: a mãe e a sogra da narradora, as rivais/parceiras no casamento com Tony, entre outros ecos orais.

O caso é que as formas da dor em Florbela Espanca parecem ressurgir nesta ficção da autora ora com contornos semelhantes, ora diferentes, os quais merecem atenção por parte da crítica que se volta tanto para a produção da poeta portuguesa, quanto para a da escritora africana de língua portuguesa, alçando-se como uma questão a ser destacada e tomada como objeto de investigação para que sejam ampliadas as possibilidades de leitura em torno de ambas as escritoras. Traçar tal olhar comparativo é, desse modo, registrar o latente elo lusófono entre Chiziane e a autora do *Livro de Mágoas* na memória da recepção crítica que vivifica as obras das escritoras, as quais se aproximam sobretudo na imagem semelhante que carregam de serem ambas expoentes da produção feminina questionadora dos dogmas patriarcais de suas culturas particulares em seus momentos de produção diversos.

Sendo assim, estabelecidos temática e objetivo central do presente artigo, aponta-se o percurso de abordagem adotado, o qual se desenrola basicamente em duas seções. Na primeira, busca-se definir, em termos teóricos, o que se entende como *tradução*, quando se defende que o romance *Niketche: uma história de poligamia* traduziria a poesia de Florbela Espanca; igualmente, discorre-se sobre o que, aqui, se compreende como *nota da dor* na poesia da autora portuguesa, a partir especificamente do diálogo com o ensaio “A construção de uma autoridade poética através das sensações e expressões da Dor no *Livro de Mágoas*”, do crítico pernambucano Fabio Mario da Silva (2012); na segunda seção, demonstra-se como estética e ideologicamente Chiziane ressignificaria em seu romance tal nota da produção florbeliana; por fim, arrolam-se as considerações finais.

Antes de qualquer outro apontamento, ressalta-se o seguinte detalhe: tal iniciativa de análise comparativa que escolhe ver notas do texto poético de Florbela Espanca na tessitura da ficção de Chiziane se entende como subjetiva, partindo, pois, da leitura crítica em particular aqui proposta, a qual se faz ancorada na ideia de Roland Barthes (2004) de que a leitura é, destacadamente, o ato que escreve o texto e suas possibilidades múltiplas de sentidos, bem como se apoia na concepção da brasileira Leila Perrone Moisés (2005), pesquisadora a qual, igualmente deixando-se influenciar pela perspectiva barthesiana, defende ser a prática crítica,

além de um exercício de exposição sistemática, também um ato de criatividade do intérprete, localizando-se, dessa forma, entre a ciência e a arte.

## 1. Notas sobre tradução e imagens da dor

Ler *Niketche: uma história da poligamia* seria estar passível à experiência do *déjà vu*, caso já se tenha visitado antes o território da poética magoada de Florbela Espanca. Cita-se, abaixo, a sonoridade da narradora Rami, que, ao modo poético florbeliano, partilha com o leitor sua alma ferida, latejando sofrimento:

Eu sou aquela que tem um espelho como companhia no quarto frio. Que sonha o que não há.  
Que tenta segurar o tempo e o vento. Só tenho o passado para sorrir e o presente para chorar.  
Não sirvo para nada. As pessoas olham para mim como uma mulher falhada. (Chiziane, 2020, p. 64)

Trata-se, pode-se pensar, de um modo de falar sobre si, no gênero marcado pelo morfema feminino, muito semelhante ao percebido naquele que é tecido pela poeta portuguesa especificamente no poema “Eu”, de *O Livro de Mágoas*, soneto revelador de uma voz clamante por dizer narcisicamente, tal qual marca José Régio (2003), como ela se enxerga pela superfície espelhada suas próprias águas interiores doloridas. Traços do eu lírico florbeliano, fica perceptível, se fazem ressurgir na narração da personagem Rami, através do sintagma que retorna como um recurso-eco para representar a si mesma: “eu sou aquela que”. O excerto do romance moçambicano, portanto, sugere o fato de que uma memória leitora que já entrou no *Livro de Mágoas*, ao também abrir as portas de *Niketche: uma história de poligamia*, está sujeita a vivenciar aquela sensação muito frequente para os viajantes de se estar a apreciar uma rua já visitada antes, mesmo se estando, num novo país, numa outra cidade, repleta de outras casas com novas cores e fachadas. Nos casos particulares de “turismo pelas letras e livros”, o viajante tem ciência de estar num novo país/obra, mas pode rastrear pela sonoridade, pela sintaxe, pelo peso semântico das palavras aquelas notas semelhantes de uma rua/texto por onde já “caminhou” antes. Tal metáfora do viajante é aqui usada para denotar a peculiaridade de que, por vezes, a voz em primeira pessoa da narradora-protagonista Rami parece estar “possuída” pela obra de Florbela. Cita-se a portuguesa: “Sou aquela que passa e ninguém vê”/ “Sou a que chamam triste sem o ser”/ “Sou a que chora sem saber por quê” (do soneto “Eu”); “Sonho que sou alguém cá neste mundo”/ (...) “Acordo do meu sonho e não sou nada” (do soneto “Vaidade”).

Traçando um diálogo com a produção de Jorge Luís Borges, sublinha-se que o argentino, em “Kafka e seus precursores”, texto de 1951, escreve:

Certa vez premeditei um exame dos precursores de Kafka. De início, eu o julgara tão singular como a fênix das loas retóricas; depois de algum convívio, pensei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, nos textos de diversas literaturas e de diversas épocas. Registrarei aqui alguns deles, em ordem cronológica. (Borges, 2007, p. 127)

Deste excerto introdutório em diante, o narrador inventado pelo escritor passa a listar obras e autores, desde Homero até a modernidade, desde a Literatura e a Filosofia ocidentais até a produção Chinesa, que parecem já conter o espírito Kafkiano. Sobre Kafka e Kierkegaard, ele diz: “A afinidade mental de ambos os escritores é coisa por ninguém ignorada” (Borges, 2007, p. 127).

É neste ponto exato que, aqui, interessa o texto de Borges: para se estabelecer e se reconhecer uma possibilidade de “afinidade mental” entre Florbela Espanca e Paulina Chiziane, afinidade a qual se atribui inicialmente à condição de artistas mulheres que decidiram projetar na palavra literária a experiência da dor que atravessa as subjetividades femininas em seus respectivos tempos e países, realizando ambas tal façanha de um modo um tanto comum: “com o enfrentamento do sofrimento por terem nascido mulheres, ou melhor, por terem se tornado mulheres”, para lembrar Beauvoir (1980). Ambas as autoras optaram por escrever com ousadia para oferecer em suas criações a marca da transgressão moral aos ditames de seus respectivos campos literários de dominação patriarcal. Nessa conjuntura, é preciso destacar, evidentemente, que a condição feminina de Chiziane se mostra particularmente interseccionada (Akotirene, 2019) à questão racial e a uma geografia africana colonizada, o que impacta na sua ficção.

Como pontua Fabio Mario da Silva (2012), Florbela, em Portugal do início do século XX, foi pioneira em apresentar múltiplas faces da dor feminina, ao se lançar num projeto literário de construção de uma autoridade poética frente a um cânone masculino com o qual dialogava; foi a primeira a poetizar o desejo feminino na literatura portuguesa, retirando o tema dos limites do gênero carta, preso às janelas fechadas dos conventos portugueses, arquitetura na qual as “irmãs” do passado acenderam as primeiras chamas da palavra erótica sob a pena da mulher lusitana (Silva, 2018). Chiziane, por sua vez, foi a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique em 1990, *Balada de amor ao vento*; em 2021, se tornou a primeira mulher africana a receber o maior prêmio literário em língua portuguesa, o **Prêmio Camões**. As duas escritoras, pois, se encontram na mesma esquina em que as une o pioneirismo que decidiram traçar; ambas se localizam à frente de seus horizontes de expectativa (Jauss, 1994) leitores. Retomando, ainda, o texto de Borges, “No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado” (Borges, 2007, p. 128)

O narrador do conto, como é visível, não acredita que Kafka meramente repete seus precursores, e sim, que os modifica. É também em razão dessa ideia específica que ao presente artigo interessam as reflexões propostas pelo autor latino-americano, pois elas auxiliam na remarcação de que a escritora moçambicana contemporânea Paulina Chiziane não simplesmente repetiria sua aqui suposta “precursora” Florbela Espanca, mas a modificaria, a ressignificaria, a partir de uma outra perspectiva estético-ideológica arquitetada em diálogo com seu contexto de produção diverso, seu outro “lugar de fala” (Ribeiro, 2019) de ficcionista negra numa ex-colônia portuguesa na África.

Para tratar conceitualmente a questão desta ressignificação que se defende ser

apresentada pela autora africana, um termo teórico apropriado a ser aqui utilizado seria o de *Tradução*: o romance em foco de Chiziane *traduziria* traços característicos da poética da dor presentes nos versos florbelianos para o contexto lusófono moçambicano da literatura que se erige no pós-independência. Nesse sentido, o crítico brasileiro João Alexandre Barbosa apresenta a concepção de Tradução com a qual aqui se escolhe dialogar. Em seu livro *As ilusões da modernidade* (1986), no ensaio específico “Envoi: a tradução como resgate”, o autor explica que a noção de tradução é por ele compreendida como uma relação de intertextualidade e de reescrita, como uma atividade de reconfiguração dos sentidos iniciais de uma dada obra por outra. O pernambucano tem como base as origens da palavra *tradução* em latim: *traducere* (que significa “levar adiante”) e *translatio* (que denota “transferir” os significados iniciais de um sentido a outro). Cita-se Barbosa: “Traduzir significaria, assim, distanciar-se cada vez mais do sentido original pela modificação de um contexto básico perdido” (Barbosa, 1986, p. 155). Partindo-se, assim, da perspectiva do crítico, o texto de origem (no caso, a feminina poesia portuguesa, ocidentalizada, portanto) adquire a propriedade de se reformular na tradução, prática escrita esta que se executa por um sujeito tradutor diferido da autoria original primeira (no caso, o sujeito feminino Chiziane, autora que enfrenta a questão da racialização colonial na África), e prática também executada a partir de um novo contexto sócio-histórico de produção literária dotado de suas próprias nuances estético-ideológicas.

Definida, pois, a concepção de tradução que se toma como referência teórica, faz-se, agora, importante, traçar uma pequena exposição, a partir da fortuna crítica em torno da obra de Florbela Espanca, a respeito da nota da dor expressa pela poesia da autora, a qual aqui se acredita representar o sofrimento não numa única, mas em diversas faces, tal qual expõe o pesquisador brasileiro Fabio Mario da Silva (2012) em ensaio exclusivamente dedicado a essa questão: “A construção de uma autoridade poética através das sensações e expressões da Dor no *Livro de Mágoas*”.

Ao discutir a construção de uma poesia que se tece nas letras do sofrimento cantado pelo eu lírico nos sonetos do *Livro de Mágoas*, Silva (2012) assinala a importância de se falar sobre “múltiplas facetas da dor” quando se trata da autora portuguesa. Seguem numerados alguns dos principais sentidos da dor propostos pelo ensaísta em sua exegese particular da poética florbeliana: I) *a dor do corpo fundida à liturgia religiosa* (“Sou a crucifixada, a dolorida”); II) *a dor como o inexprimível* (“Os meus males ninguém mos adivinha/ A minha dor não fala, anda sozinha”); III) *a dor como impossibilidade de amar e ser amada* (“Vivo sozinha em meu castelo: a Dor!/ Passa por ele a luz de todo amor/ [...] e nunca em meu castelo entrou alguém”. Do soneto “Castelã da tristeza”); IV) *a dor como angústia, apavoramento* (“Não sabem que passou, um dia, a Dor,/ à minha porta e neste dia entrou/ (...) É desde então, que eu sinto esse pavor/ este frio que anda em mim e que gelou”); V) *a dor como potência infinita* (“A minha dor não cabe/ Nos cem milhões de versos que eu fizera”); VI) *a dor como prazer, masoquismo poético* (“Minhas horas de dor em que eu sou santo”/ “Fecho as pálpebras roxas, quase pretas que poisam sobre duas violetas/ asas leves cansadas de voar”. Do soneto *Languidez.*); VII) *a dor intrincada à natureza*

(“Ó chuva! Ó, vento! Ó neve! Que tortura! / Gritem ao mundo inteiro esta amargura,/ Digam isto que sinto que eu não posso!”). Do soneto “Neurastenia”). Nessa perspectiva múltiplo-semântica, faz-se mais que evidente que Florbela Espanca representa a dor através de variadas imagens/facetas. Silva expõe uma lista ainda mais ampla de possibilidades interpretativas diversificadas que, embora aqui abreviada por questões de espaço discursivo limitado neste artigo, merece a visita dos interessados na produção da poeta portuguesa.

Dito isso, o ponto de diálogo entre Chiziane e Espanca que se vem apresentar na presente leitura é que também no texto da romancista africana é possível reconhecer variadas maneiras de representação estética da dor em *Niketche, uma história de poligamia*, as quais estão laçadas à questão do feminino trançadas em sua cultura moçambicana. Este feminino, por sua vez, se revela atravessado pelos sentidos ideológicos da prática poligâmica na região dividida entre a história pré-colonial, colonial e pós-colonial do país. Destarte, passa-se adiante a discutir tal ponto de diálogo que interliga as duas autoras, laçadas estas, particularmente, a realidades distintas pelo teor de suas produções representantes, a partir de lugares diversos, da lusofonia.

## **2. Notas da dor florbeliana traduzidas em Chiziane**

As múltiplas faces da dor nos sonetos de Florbela Espanca se desdobram em mais facetas e múltiplas imagens quando colocadas em cotejo comparativo diante do romance *Niketche, uma história da poligamia*. Contudo, por enquanto, neste trabalho de proporção estrita, comentam-se apenas algumas das possibilidades de representações que podem ser vistas como outros olhares trazidos por Chiziane para dar forma estética e ideológica ao sofrimento feminino em sua cultura, o qual, assim como nos sonetos de Florbela, necessita ser cantado pela narrativa de um eu feminino, a personagem Rami, mulher que também busca uma escuta entre os ouvidos do público leitor e que conta sua própria escuta de si mesma e das demais moçambicanas que lhe rodeiam. Nesta perspectiva, procura-se discutir no romance da escritora particularmente três notas interpretativas da dor: I) a dor como fruto da implantação da nova poligamia colonial; II) a dor como a experiência do amor em Moçambique; III) a dor como expressão da coletividade feminina moçambicana, frequentemente violentada pelas tensões políticas da região, que se interseccionam às dimensões de raça, classe, gênero, nacionalidade. Parte-se, então, para a análise da ficção de Chiziane.

### **2.1. A dor como fruto da implantação da nova poligamia colonial**

Retomando o trecho acima já citado, de *Niketche, uma história de poligamia*, em que a narradora Rami define sua condição de sofrimento, destaca-se:

[...] Não sirvo para nada. As pessoas olham para mim como uma mulher falhada. Que futuro espero eu? O marido torna-se turista dentro da própria casa. As mudanças correm rápidas neste lar. As mulheres aumentam. Os filhos nascem. A família monógama torna-se polígama. A unidade quebrou-se em mil, o Tony multiplicou-se. As amigas perguntam-me pelo Tony só

para gozar comigo. As conformistas querem convencer-me de que o amor já fez o seu tempo.  
(Chiziane, 2022, p. 64)

O trecho deixa aparente que o sofrimento da personagem vai além daquele que representaria um tipo de dor interior, exclusivamente individual e intimista, como demonstrado ocorrer, através da crítica de Silva (2012), pelas múltiplas faces da dor na lírica de Florbela.

Trazendo o sentimento por outros moldes, o romance de Chiziane irá traduzir a dor feminina, tentando efetuar a costura de um sofrer coletivo das mulheres moçambicanas (Santos, 2018), o qual surge na obra como fruto das modificações matrimoniais ocorridas em função da imposição da monogamia cristã em Moçambique, país ligado a uma tradição poligâmica em tempos anteriores à invasão portuguesa. Esta nova conduta monogâmica europeia foi implantada no país de Rami apoiada sobre uma estrutura cultural anteriormente já ancorada na ancestral “poligamia tradicional”, sistema em que as esposas do homem polígamo partilhavam menos ausência do marido e mais direitos a bens coletivos, uma vez que todas elas moravam na mesma casa junto ao homem, pertencendo a uma única comunidade formada por múltiplas mulheres e filhos diversos. Nesta lógica da poligamia tradicional local, anterior à colonização cristã portuguesa, o marido estava, pois, mais presente no lar e mais atento a todas as companheiras, devendo-lhes igualdade de tratamento.

A partir do momento em que a monogamia cristã é imposta, via aculturação portuguesa, mas não é vivenciada conforme antigos mandamentos poligâmicos locais pelos homens moçambicanos, que passaram clandestinamente a acumular mulheres fora do matrimônio oficial na Igreja Católica (conforme mandaria a tradição), alocando-as em lares diferentes, provoca-se uma alteração de grande impacto na vida da comunidade moçambicana: erige-se um novo sistema de promoção da dor feminina, da solidão das mulheres e de sua subjugação às novas formas do patriarcado local as violentar. Assim, em Paulina Chiziane, a dor daquela voz lírica feminina da poesia moderna portuguesa em Florbela Espanca, de caráter intimista e multifacetado, é traduzida como um fruto colhido do imperialismo português: como a poligamia colonial.

Em outro trecho do romance, a narradora Rami explica a seus leitores, a quem, semelhantemente ao modo como o eu lírico em Florbela tem no *outro* que a escuta seu apoio confessional, o quadro cultural poligâmico em que as mulheres de Moçambique se encontram. Cita-se a obra:

Todo o problema parte da fraqueza dos nossos antepassados. Deixaram os invasores implantar os seus modelos de pureza e santidades. Onde não havia poligamia, introduziram-na. Onde havia, baniram-na. Baralharam tudo, os desgraçados! Os homens repetem sempre: sou homem, hei de casar com quantas quiser. E forçam as mulheres a aceitarem este capricho.  
(Chiziane, 2022, p. 92)

Cita-se, outra vez, Rami, ao representar a dor como interligada à nova prática

*transculturada* de poligamia, uma dor que alimenta um ciclo de violência direcionado as próprias mulheres em Moçambique:

Poligamia é um uivo solitário à lua cheia. Viver a madrugada na ansiedade ou no esquecimento. Abrir o peito com as mãos, amputar o coração. Drená-lo até se tornar sólido e seco como uma pedra, para matar o amor e extirpar a dor quando o teu homem dorme com outra, mesmo ao teu lado. Poligamia é uma procissão de esposas, cada uma com o seu petisco para alimentar o senhor. (...) Poligamia é ser mulher e sofrer até reproduzir o ciclo da violência. Envelhecer e ser sogra, maltratar as noras, esconder na casa materna as amantes e os filhos bastardos dos filhos polígamos, para vingar-se de todos os maus tratos que sofreu com a sua própria sogra. (Chiziane, 2022, p. 90)

Se, como sublinha Fabio Mario da Silva (2012), Florbela utiliza o fazer poético para enfrentar a dor, para senti-la com coragem e entrega, Chiziane, por artifício semelhante, também cria em sua obra um enredo corajoso e transgressor, no qual Rami e as demais esposas de Tony, unem-se para tecer, em solidariedade, formas de subverter a ordem poligâmica que as violenta. Rami e as amantes e outras mães dos filhos de Tony, ao longo do romance, entre tapas e beijos, aliança e inveja, tensão e harmonia, vão se organizar conjuntamente para, dentro de suas trajetórias na diegese, rasurarem e rebelarem-se contra o quadro patriarcal pintado pela presença colonial na região: um novo código poligâmico que passou a dilacerar-lhes a paz, os cabelos e os bens.

## 2.2. A dor como a experiência do amor em Moçambique

Cita-se *Niketche, uma história de poligamia*:

Deliramos em murmúrios de nostalgia. Nos olhos de todas nós, miragens do marido que foi e não volta mais. Calar as nossas angústias tornou-se a nossa batalha de cada dia. (...). Amor. Tão pequena, esta palavra. Palavra bela, preciosa. Sentimento forte e inacessível. Quatro letras apenas, gerando todos os sentimentos do mundo. As mulheres falam de amor. Os homens falam de amor. Amor que vai, amor que vem, que foge, que se esconde, que se procura, que se encontra, que se preza, que se despreza, que causa ódios e acende guerras sem fim. No amor, as mulheres são um exército derrotado, é preciso chorar. Depor as armas e aceitar a solidão. Escrever poemas e cantar ao vento para espantar as mágoas. O amor é fugaz como a gota de água na palma da mão. (Chiziane, 2022 p. 13)

No trecho, Paulina Chiziane, mais uma vez, encontra Florbela Espanca, ao recriar na sua prosa, agora em novo contexto poligâmico de uma nação moçambicana atravessada pela colonização portuguesa de veia cristã, a simbiose entre amor, mágoa, solidão. Ambas as escritoras assumem a literatura, em canto poético e escrita romanesca, como lugar de vivificar vozes que sentem conscientemente, que enfrentam e tentam exorcizar os seus sofrimentos. Nos textos das duas autoras da lusofonia são apresentadas dores pertencentes a mulheres de diversas geografias, tempos, raça e classe; figuras femininas que, embora atadas a realidades

culturais distintas, encontram-se no ponto comum da melancolia, da angústia, do sofrer. Suas vozes, através do campo literário, recebem um meio de alento, de acolhimento, e uma espécie de amplificador para seus ímpetos de desespero tecidos em linguagem seja em poema, seja em narrativa ficcional. Estas vozes de dor desejam ser ouvidas e se fazem ouvidas nas plataformas literárias construídas por ambas e atadas a contextos e projetos estéticos específicos.

### 2.3. A dor como expressão da coletividade feminina moçambicana

Faz-se importante destacar que na sua tradução da poesia florbeliana, Chiziane põe em ação uma tendência da literatura produzida no continente africano já destacada pelo pensador Appiah, em *Na casa de meu pai: a África como filosofia da cultura*. Apresentam-se as palavras do crítico: “Embora o europeu possa sentir que o problema de quem ele ou ela é constitui um problema particular, o africano sempre pergunta não “quem sou eu?”, mas “quem somos nós?”. Meu problema não é apenas meu, mas nosso” (Appiah, 1997, p. 116).

Levando Appiah em consideração, é possível argumentar que a dor da protagonista Rami vai se deslizando da sua individualidade de narradora para abarcar a empatia pela demais mulheres da sua comunidade, incluindo as suas próprias “rivais”, as mulheres clandestinas do seu marido poligâmico Tony. Diz, paradoxalmente, a personagem imediatamente após sair a tapas e puxões de cabelo com Julieta, a primeira amante do esposo que descobriu no desenrolar diegético do romance: “Fico emocionada. Arrependida. Sinto pena desta mulher que tudo fez para me derrubar e acabou abandonada. Que lutou por um amor e acabou em dor” (Chiziane, 2022, p. 24). Vê-se aí a ambivalência que atinge o caráter de Rami, dividido entre o sofrer por si, ao ser atingida pela flecha poligâmica, e o acolher a dor da rival ferida, assim como ela mesma, por também ser mulher de Tony.

A dor sentida pelo eu feminino que narra o texto, ao ver a dor de outras mulheres de sua terra, que partilham as mesmas misérias, termina por também pintar o quadro de uma dor que pertence a todas. Esta nota se faz uma cena recorrente na tradução de Chiziane aqui estudada. Cita-se a autora:

Nós, mulheres, fazemos existir, mas não existimos. Fazemos viver, mas não vivemos. Fazemos nascer, mas não nascemos. Há dias conheci uma mulher do interior da Zambézia. Tem cinco filhos, já crescidos. O primeiro, um mulato esbelto, é dos portugueses que a violaram durante a guerra colonial. O segundo, um preto, elegante e forte como um guerreiro, é fruto de outra violação dos guerrilheiros de libertação da mesma guerra colonial. O terceiro, outro mulato, mimoso como um gato, é dos comandos rodesianos brancos, que arrasaram esta terra para aniquilar as bases dos guerrilheiros do Zimbabwe. O quarto é dos rebeldes que fizeram a guerra civil no interior do país. A primeira e a segunda vez foi violada, mas à terceira e à quarta entregou-se de livre vontade, porque se sentia especializada em violação sexual. O quinto é de um homem com quem se deitou por amor pela primeira vez. Essa mulher carregou a história de todas as guerras do país num só ventre. Mas ela canta e ri. Conta a sua história a qualquer um que passa, de lágrimas nos olhos e sorriso nos lábios e declara: Os meus quatro filhos sem pai nem apelido são filhos dos deuses do fogo, filhos da história,

nascidos pelo poder dos braços armados com metralhadoras. A minha felicidade foi ter gerado só homens, diz ela, nenhum deles conhecerá a dor da violação sexual (Chiziane, 2022, pp. 273-274)

O trecho toca uma espécie de dor que atinge muitas mulheres da História de Moçambique marcada por violência colonial e os conflitos bélicos da independência e das guerras civis pós-independência, os quais não se dissipam das violências de gênero e das violências culturais impostas às cidadãs moçambicanas, que terminam por parir uma população vinda do estupro e da dor dirigida ao corpo feminino negro e autóctone. As narradoras no romance precisam desabafar o que sofrem pela própria trajetória machucada e pelo trajeto das conterrâneas que também sangram entre as pernas, ao carregarem seus filhos na luta cotidiana diária contra a opressão de um patriarcado moldado com o legado colonialista europeu.

### **Considerações finais**

A partir do exposto, seria possível apontar que a autora moçambicana conferiria nova roupagem estético-ideológica às bases da poética da dor em Florbela Espanca. Chiziane se aproximaria da poética da autora europeia e, também, dela se afastaria, por dialogar com a um novo campo literário, novo solo cultural, e por suplementá-la com novos sentidos próprios do imaginário feminino moçambicano. Nos termos de João Alexandre Barbosa, ela levaria adiante Florbela Espanca (*traducere*) e transportaria a poeta portuguesa para outras configurações lusófonas (*translatio*).

Ao traduzir a escritora portuguesa, a partir da sua própria perspectiva das representações estético-ideológicas da dor, Chiziane abre caminho para *um outro do outro*: a mulher de Moçambique e seus enfrentamentos de um sofrer marcado por uma História e territorialidade específicas. Esta particularidade se coloca como a nota ética de Chiziane dentro de seu projeto ficcional que amplia o tecer da cultura moçambicana nas paredes da literatura, sempre na mira da reavistagem da memória do país pela perspectiva do feminino local (Lobo, 2006). Por fim, esse traço subjetivo da ficção da autora africana é o que adorna a peculiaridade de sua tradução de Florbela Espanca em *Niketche. Uma história de poligamia*, romance que se aproxima, à sua maneira, das notas da dor cantadas no *Livro de Mágoas*.

## Referências

- ALONSO, Cláudia Pazos. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1997.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 4 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.
- BORGES, Jorge Luís. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luís. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.127-30.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche, uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das letras, 2022.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. A dor de existir em Florbela Espanca, Veredas, nº 1, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, dezembro de 1998, pp- 7-14.
- DUARTE, Zuleide. Poligamia, uma história muito antiga. In: DUARTE, Zuleide. *Outras Áfricas: elementos para uma literatura da África*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2012, pp. 147-154.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- ESPANCA, Florbela. *Livro de Mágoas*. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 13 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- FERREIRA, Manuel. Introdução geral. In: FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Vol. 1. São Paulo: Ática, 1987, pp. 7-32.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática 1994.

JÚDICE, Nuno. Uma linguagem poética, JL: jornal de letras, artes e ideias, ANO XIV, nº 627, Lisboa, novembro de 1994, pp.18-19.

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

LOBO, Almiro. Niketche: uma história de poligamia: a moçambicanidade revisitada. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (Orgs.) *Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, pp. 77-82.

NOA, Francisco. *Uns e outros na Literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana, 2018.

MOISÉS, Leyla Perrone. Texto, crítica, escritura. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RÉGIO, José. Estudo Crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 13 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

RIBEIRO, Djamilá. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro, 2019.

SANTOS, Cristina Mielczarski dos. A fenda na conspiração do silêncio: vozes femininas nas literaturas africanas. In: *Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2017, pp. 45-64.

SILVA, Fabio Mario da. O amor erótico e as mulheres escritoras: análise do poema “Amar” de Florbela Espanca. In: NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do (Org.). *Florbelá Espanca*. Poesias. Obras completas. São Paulo: LiberArs, 2018.

SILVA, Fabio Mario da. A construção de uma autoridade poética através das sensações e expressões da dor no Livro de Mágoas. In: ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario da. *Obras completas de Florbelá Espanca – Livro de Mágoas*. Lisboa: Editorial Estampa, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. Tradução e intertextualidade. In: *Traço crítico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

WALTER, Roland. Afro-América: Diálogos literários na diáspora negra das Américas. Recife: Bagaço, 2009. Multitransintercultural: literatura, teoria pós-colonial e ecocrítica. In: SEDYCIAS, João. *Repensando a teoria literária contemporânea*. Recife: Editora UFPE, 2015.

## 100 ANOS DO LIVRO DE “SÓROR SAUDADE” – UMA ANÁLISE DO POEMA “O MEU ORGULHO”

Cátia Canêdo

Em 2012 vem a lume uma edição do *Livro de “Sóror Saudade”* de Florbela Espanca com fixação crítica de textos organizado por Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Essa edição se sobressai das outras pelo cuidado no trabalho com os critérios da transcrição dos poemas, pelos três estudos que acompanham a obra, nomeadamente de Cláudia Pazos Alonso, António Cândido Franco e Derivaldo dos Santos. Destacam-se também as notas finais nas quais remetem o leitor a versões diversas de um mesmo soneto, bem como de muitas leituras críticas que nos guiam a desvendar os meandros dos versos florbelianos.

Nossa proposta é nos debruçarmos sobre um poema em específico, “O meu orgulho”, do *Livro de “Sóror Saudade”*, que representa uma espécie de caracterização tanto do eu lírico quanto, cremos, da própria Florbela, como mais adiante poderemos notar. Sobre o lexema “orgulho” ou “orgulhoso/a”, esses comparecem 24 vezes na obra lírica de Florbela, revelando o quanto significativo é o “orgulho” para a construção do discurso poético. Por exemplo, em “Versos de Orgulho”, o eu lírico diz:

O mundo quer-me mal porque ninguém  
Tem asas como eu tenho! Porque Deus  
Me fez nascer Princesa entre plebeus  
Numa torre de orgulho e de desdém. (Espanca, 2012)

O orgulho, especificamente nesses versos, está aliado a ideia de aprisionamento de um sujeito nobre, uma princesa, numa torre, que é a representação do lugar de isolamento dos poetas simbolistas, como a Torre de António Nobre ou o Castelo de Judith Teixeira. A super autoestima está presente quando diz que “ninguém tem asas com eu tenho” e ainda se afirma o seu lugar como sujeito no mundo: “Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!”. Já em um outro soneto intitulado “Não ser” fala-se constantemente em voltar às origens, a um estado de pureza que não existe mais, numa clara comparação entre o presente e o passado

Quem me dera voltar à inocência  
Das coisas brutas, sãs, inanimadas,  
Despir o vão orgulho, a incoerência:  
— Mantos rotos de estátuas mutiladas! (Espanca, 2012)

Já no soneto “Vão orgulho”, associa-se o orgulho a uma desilusão amorosa:

Neste mundo vaidoso o amor é nada,  
É um orgulho a mais, outra vaidade,  
A coroa de loiros desfolhada  
Com que se espera a Imortalidade. (Espanca, 1996)

O orgulho se torna então uma espécie de contraponto entre os sentimentos do eu lírico, suas experiências amorosas, seu aprisionamento como incompreendida e a inanição perante a vida. Já num outro poema sem título, Florbela associa o orgulho ao convívio paterno:

Ter um Pai! Um santo orgulho  
P'ro coração que lhe quer  
Um orgulho que não cabe  
Num coração de mulher! (Espanca, 1996)

Já em [“A lua ignóbil, informe,”] associa-se o sentimento orgulhoso ao estado contemplativo e estático da lua:

Almas de orgulho e de claridade  
Talhadas em diamante!  
Almas de gato e tigre, almas de fera! (Espanca, 1996)

Evidentemente que o orgulho em Florbela se relaciona também com a vaidade. Aliás, essa assertiva se faz presente nas cartas da poetisa de que temos conhecimento. Por exemplo, em carta de 26 de setembro de 1912, Florbela escreve a um rapaz que estava enamorada por ela e diz: “sou extraordinariamente orgulhosa, e de todos os meus imensos defeitos é esse que eu mesma mais tenho combatido em vão” (Espanca, 2002, p. 176). Já numa missiva ao irmão Apeles, quando se separava do segundo marido, António Guimarães para se casar com Mário Laje, escreveu a poetisa: “há dois anos lutei em vão por fugir a um amor que estava a encher-me toda, e este que eu encontrei agora orgulho-me dele pois é um ser único, como eu esperava encontrar, enfim, na vida.” (Espanca, 2002). Já em outra carta, essa datada de 10 de julho de 1930 a Guido Battelli (editor italiano que divulgou a obra de Florbela após a sua morte), ela revela: “Tenho de aprender o que ainda não sei: a ser humilde e modesta. Perdoe sempre o meu ridículo orgulho de pobre soberba; mas o orgulho tem sido a minha suprema defesa, tem sido o meu amparo e a minha força. Devo-lhe tantos e tão bons serviços!” (Espanca, 2002, p. 271). Assim, o orgulho é o mecanismo de proteção contra os contragostos sociais e as decepções porque passou a escritora ainda em vida, como observamos nessas cartas, bem como ainda revela Florbela no *seu Diário do Último Ano*, na passagem de 6 de setembro de 1930: “Se os outros não me conhecem, eu *conheço-me*, e tenho orgulho, um incomensurável orgulho em mim!” (Espanca, 2002, p. 286).

Passaremos agora a análise do poema “O meu Orgulho” para entendermos o processo de autoidentificação poética de Florbela:

O meu orgulho  
  
Lembro-me o que fui dantes. Quem me dera  
Não me lembrar! Em tardes dolorosas  
Eu lembro-me que fui a primavera  
Que em muros velhos fez nascer as rosas!

As minhas mãos outrora carinhosas  
Pairavam como pombas... Quem soubera  
Porque tudo passou e foi quimera,  
E porque os muros velhos não dão rosas!

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

Sinto que valho mais, mais pobrezinha:  
Que também é orgulho ser sozinha,  
E também é nobreza não ter nada! (Espanca, 1996)

O primeiro quarteto vai evocar a memória que se transmuda em nostalgia, num diálogo com os elementos da natureza através de uma comparação. Assim, o eu lírico traz recordações de seus espaços (sejam eles internos e externos), reelaborando a reconstrução de sua própria história. Lembremo-nos que rememorar significa associar presente e passado numa tentativa de sentir as ações e emoções passadas como se as estivessem vivenciando novamente.

No segundo quarteto são evocadas as mãos para se falar desse processo de transformação e para se ativar a memória – “As minhas mãos outrora carinhosas”, diz o eu lírico. Lembremo-nos que as mãos na poesia de Florbela não apenas tateiam, mas representam um estado de espírito do eu lírico e são constantemente evocadas como traços de características físicas associadas aos movimento simbolista, pois geralmente a representação se dá por meio de mãos de mulheres brancas e pálidas, tal como a Ofélia que se entrega a “minha Senhora Dona Morte” (poema “A Morte”). Nesse segundo quarteto, também encontramos um certo pessimismo (“Porque tudo passou e foi quimera,/ E porque os muros velhos não dão rosas!”) no qual alude-se a condição de derrocada e a uma mudança trágica de vida.

O primeiro terceto, por seu turno, enfatiza ainda mais as recordações pelas figuras de estima que abandonaram o eu lírico que, em tom de superioridade, refere que não lhe merecem. Daí que nos tercetos finais se refere o orgulho como escudo protetor contra a indiferença alheia e como chaga contra as memórias que lhe causam sofrimento. Assim, consciente e imerso nas dores do seu passado, o eu lírico, que no terceto final, é representado pela imagem de uma mulher abandonada, afirma-se que se orgulha em estar só e que também é nobre em não ter nada. Dessa maneira, procura-se encontrar no isolamento, que ocorre nesse soneto através do esquecimento das figuras amadas e não por própria opção, um sentimento de prazer e satisfação com o seu próprio valor, mesmo quando se constate que nada possui.

Por fim, vale salientar que Cláudia Alonso e Fabio Silva trazer uma importante consideração ao analisar o soneto “O meu Orgulho”:

Uma leitura biográfica leva a crer que o sentimento da volatilidade do amor aqui expresso [poema ‘O meu Orgulho’] tem origem na sua experiência vivencial, lendo-se nas entrelinhas a sua desilusão com o casamento. (...) a desgraça existencial leva a um posicionamento que

paradoxalmente a eleva acima de todas as consequências humanas, assegurando-lhe uma superioridade inquestionável. (Alonso; Silva, 2012, p. 151)

Florbela Espanca, como vimos, trata da condição humana em muito dos seus versos, apresentando um eu lírico angustiado que vive uma experiência de derrocada e ascensão. Isso acontece porque em sua poesia a perda e a euforia apontam contraste e dispersão do eu lírico que se sente incompreendido e por isso se isola ou é obrigado a solidão pela sua condição de vida ou por outrem. Apesar de ser “pobrezinha”, ou “mendiga” ou ainda “plebeia”, como refere um eu lírico feminino em muitos sonetos, não se deixa de acentuar a nobreza e de apontar o “orgulho” como tentativa de superar conflitos internos e experiências traumáticas resgatadas pela memória. Por isso, ser “orgulhosa” na poesia de Florbela é visto como um bem, um valor, um sentimento moralmente positivo, e como resposta a completa solidão ou abandono que se encontra.

## Referências

ESPANCA, Florbela. *Diário do Último Ano*, Edição fac-similada. Amadora: Livraria Bertrand, 1981.

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

ESPANCA, Florbela. *Sempre Tua: Correspondência amorosa 1920 – 1925*, Apresentação e organização Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ESPANCA, Florbela. *Afinado Desconcerto: Contos, cartas, diário, Estudo Introdutório, apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

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



**SOBRE A HERANÇA DAS LOUCAS DOS ANOS 20: FLORBELA ESPANCA,  
JUDITH TEIXEIRA E A AUTORIA FEMININA EM PORTUGAL NO SÉCULO  
XX**

Andreia Oliveira

(...)  
a poetisa é a mulher-a-dias  
arruma o poema  
como arruma a casa  
que o terremoto ameaça  
a entropia de cada dia  
nos dai hoje  
o pó e o amor,  
como o poema  
são feitos  
no dia a dia  
(...)

“Louvor do lixo” in *A mulher-a-dias* (2002), de Adília Lopes

1. Se Adília Lopes neste poema se refere à poetisa como “mulher-a-dias” que tem como tarefa arrumar o poema do mesmo modo que se encarrega de dar ordem a uma casa, poderemos facilmente perceber que o trabalho da investigação será desarrumá-lo para que, depois de minuciosamente observado e discutido, o coloque de novo no lugar com a garantia que voltará a alterar o seu estado, perscrutá-lo, interrogá-lo, incomodá-lo e/ou espicaçá-lo, também com amor, tal como a poetisa, no dia a dia e sempre que necessário. Neste sentido, o importante trabalho de Cláudia Pazos Alonso trilhou um caminho ao desbravar este terreno fértil e por muito tempo praticamente desconhecido e mal-cuidado denominado *literatura de autoria feminina*. No que concerne a este campo no âmbito da literatura portuguesa, uma parte substancial da sua investigação possibilitou não só o conhecimento e o (re)posicionamento de escritoras dos séculos XIX e XX na história literária, como também abriu portas para pensar o feminino, a sua importância e a sua produção demasiado tempo silenciadas. Do seu campo de estudo destacam-se, entre outros, os nomes das poetisas Florbela Espanca e Judith Teixeira, dois casos singulares e emblemáticos de autoras dos anos vinte do século XX, mas também os de autoras como Ana Plácido, Lídia Jorge, Irene Lisboa, Hélia Correia ou Agustina Bessa-Luís. Mais recentemente, a investigação em torno de Francisca Wood e a posterior edição do romance *Maria Severn*, em 2022, é uma prova inequívoca que este trabalho arqueológico em torno da autoria feminina não só não se esgotou como se torna cada vez mais determinante e indispensável.

Cem anos volvidos da publicação do *Livro de “Sóror Saudade”* (1923), em primeiro lugar, este texto propõe-se a visitar os percursos e obras das duas poetisas/escritoras do

século XX que, retomando a metáfora do universo telúrico, considero serem as portadoras de sementes vitais e densas através das quais a literatura portuguesa produzida por mulheres pôde germinar e dar frutos: Judith Teixeira e Florbela Espanca. Num segundo momento, analisando as diferentes ramificações desta *árvore genealógica*, a reflexão incidirá sobre o legado que ambas deixam às suas legítimas herdeiras, estabelecendo pontes entre *Minha senhora de mim* (1971), de Maria Teresa Horta, *Novas cartas portuguesas* (1972), de autoria dividida entre Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, *O Marquês de Chamilly* (1987) e *O regresso de Chamilly* (2000), de Adília Lopes e *Minha senhora de quê* (1990), de Ana Luísa Amaral.

2. Judith Teixeira, nascida a 25 de janeiro de 1880, em Viseu, foi viver para Lisboa ainda solteira onde casou com Jaime Levy Anzacot, divorciando-se em 1913 acusada de adultério e abandono do lar. Contraíu de novo matrimónio com Álvaro Teixeira, advogado, a 22 de abril de 1914, no Buçaco, adotando seu sobrenome. A sua atividade literária iniciou-se cedo, não só com a publicação de poesia sob pseudónimo (Lena de Valois é o mais conhecido), como em seu próprio nome em publicações como o *Jornal da tarde* ou a revista *Contemporânea*. Aos 43 anos, em 1923, publicou o explosivo livro de poesia *Decadência* (um dos apreendidos e destruídos pelo Governo Civil na polémica conhecida como Literatura de Sodoma), cuja receção lhe alvitra uma carreira de sucesso ao mesmo tempo que a enxovalha e rebaixa pelo conteúdo erótico e sensual dos poemas, seguindo-se o *discreto-porque-não-erótico Castelo de Sombras*. Em 1925, ocupou o cargo de dirigente da revista *Europa*, que, mesmo tendo uma duração curta de apenas três números, se assumiu como uma publicação cosmopolita e integrou diversas secções relacionadas com diferentes vertentes culturais da atualidade portuguesa e internacional, recebendo o contributo de personalidades como Florbela Espanca, com o soneto “Charneca em flor”, Aquilino Ribeiro, Almada Negreiros ou Mário Eloy. No ano seguinte, “uma desavergonhada chamada Judith Teixeira” são as palavras de que o ainda jovem Marcelo Caetano, sucessor de António de Oliveira Salazar no governo de Portugal, se serviu para, na *Ordem Nova* e com o texto “Arte sem moral nenhuma” (junho-julho 1926), se referir e rotular a autora e os seus companheiros de 1923, acrescentando: “O que é pior é que estas manifestações de pouca vergonha nem sequer têm uma forma decente; (...) Tudo aquilo é mesquinho, é ordinário e reles” (Caetano, 1926, p.157). Estas duras palavras foram escritas a propósito de mais um livro da poetisa, *Nua. Poemas de Bizâncio*. Mas, afinal, o que é causou tal alvoroço em algumas personalidades e círculos da sociedade dos *loucos anos vinte* portugueses? Em primeiro lugar, evidencia-se a exploração de uma linha sexual – e especialmente lesboerótica – por iniciativa de uma mulher que não se coíbiu de descrever corpos femininos desnudados e sensuais e de expressar uma sexualidade alternativa e que escapa à heteronormatividade de uma forma livre e sem preconceito, apresentando um sujeito de enunciação igualmente feminino que assume e vive o seu desejo. Em segundo lugar, o imaginário poético judithiano retoma signos e imagens já trabalhados em *Decadência* – desafiando de novo a estrutura patriarcal – para além de destacar, entre outros, os corpos femininos erotizados das estátuas como um dos elementos centrais e de destruir a simbologia de imagens canónicas da tradição literária. O tabu em torno da sexualidade e a sua exclusão do espaço social e literário por razões morais é

evidente, não havendo, então, lugar para que uma voz feminina pudesse falar sem pudor sobre erotismo, corpo, desejo e prazer e ainda menos numa abordagem homoerótica, confundindo-se frequentemente a biografia da autora com o conteúdo dos seus poemas. Estes ataques a Judith Teixeira foram tão violentos que esta manifestou e esclareceu os valores pelos quais se rege a sua poética em *De Mim. Conferência. Em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral* (1926):

Quero confessar (...) que toda a luxúria em que ritmei certas atitudes nos meus poemas representa sobretudo a forma mais pomposa e elegante que poderia corresponder a uma atitude interior mais comandada pela Arte do que pelos avisos duma moral que uma sociedade se cansa em recomendar aos outros à força de a infringir. (Teixeira, 2015, p. 282)

Ainda resistente e resiliente, Judith Teixeira editou as novelas de *Satânia* em 1927, naquele que é o seu último trabalho conhecido, já que, no final do livro, há a indicação da publicação breve de outras três obras que testemunham a sua pluralidade de registos de escrita: *Labareda – drama em três atos* (prosa), *Taça de labaredas* (poesia) e *Sulcos – novelas*. Todavia, até ao momento, não existe nenhuma pista acerca do paradeiro destes manuscritos, conhecendo-se apenas o seu título e género literário. É desta forma que Judith Teixeira desaparece do cenário literário e cultural português no final dos anos 20, reaparecendo onze anos depois, em 1938, assinando os textos do *Suplemento literário* do *Diário de Lisboa* de 20 de janeiro e 7 de abril que se intitulam “O desemprego do espírito” e “A política da família” (respetivamente). No entanto, uma última e recente informação dá conta que no início de junho de 1947 esteve presente num jantar de homenagem e apoio a Maria Lamas em consequência do seu afastamento da revista *Modas & Bordados*<sup>1</sup> (Cf. Prates, 2010, pp. 439-440) depois da afronta que constituiu a organização, nesse ano, da Exposição de Livros Escritos por Mulheres, na Sociedade das Belas Artes. Morreu a 17 de maio de 1959, em Lisboa.

3. Florbela D’Alma da Conceição Espanca, nascida a 8 de dezembro de 1894, em Vila Viçosa, na paisagem alentejana que inscreveu na sua obra, foi registada como filha de Antónia da Conceição Lobo e de pai incógnito, apesar de não deixar de ser criada pelo seu progenitor, João Maria Espanca, e pela sua segunda mulher, Mariana do Carmo Ingleza. Casou-se três vezes (em 1913 com Alberto Moutinho; em 1921 com António Guimarães e em 1925 com Mário Lage), divorciou-se duas e foi alvo de um boato sobre uma relação incestuosa vivida com Apeles Espanca porque, como comenta Maria Lúcia Dal Farra, no livro de contos que lhe dedica e é editado postumamente, *As Máscaras do Destino* (1931) está patente o

o excessivo amor dedicado ao irmão, fato que desencadearia a baixa suspeita de relações incestuosas, carentes, todavia, de quaisquer comprovações plausíveis no âmbito daquele volume – é sobre a sua obra poética que o ataque dos seus detratores continua sendo desferido. Sim, porque, para eles, a produção lírica de Florbela se apresentava como um vasto e fértil

---

1 Esta informação está presente tese de Doutoramento de Maria Luzia Fouto Prates intitulada *Maria Lamas (1893-1983): uma participante na história da mentalidade feminina* (2010).

campo onde era possível colher abertamente e à vontade tanto 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, 2002, p. 96)

Poetisa e contista, mas também jornalista e tradutora, em vida Florbela publicou *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de “Sóror Saudade”* (1923) e só se tornou amplamente conhecida pelo seu trabalho literário depois da sua morte e graças ao professor Guido Battelli, responsável pela edição de *Charneca em Flor* (1931), de *Juvenília* e *Cartas de Florbela Espanca a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli* (1931). Suicidou-se no dia do seu 36º aniversário através da ingestão de barbitúricos. Afastada do meio literário – pelas circunstâncias biográficas e por a sua escrita não se enquadrar nas normas estéticas do seu tempo – Florbela escreveu ainda o livro de contos *O Dominó Preto*, publicado postumamente em 1982.

Em termos globais, as dicotomias vida/morte e sedução/castidade, o erotismo e a indagação constante do eu sobre o seu caráter plural são pilares estruturantes da sua obra (Adão, 2017). A Morte, essa entidade suprema que se constitui como reverso da medalha da vida, constantemente presente, assinala o ritual de passagem para outra dimensão onde, finalmente, o sujeito poético pode estar em paz e alcançar a felicidade. O registo de 20 de novembro de 1930 no *Diário do Último Ano* confirma o que já os seus poemas expressavam:

A morte definitiva ou a morte transfiguradora?  
Mas que importa o que está para além?  
Seja o que for, será melhor que o mundo!  
Tudo será melhor do que esta vida! (Espanca, 1981, p. 59)

Se há elemento inequívoco de ligação entre Florbela Espanca e Judith Teixeira, é, sem qualquer dúvida, a transgressão, ainda que a primeira seja mais discreta e a segunda absolutamente controversa, sendo contemporâneas. Aliás, esta centralidade do feminino e, de *grosso modo*, do discurso sobre o corpo antecipa o debate sobre a sexualidade, o género e a identidade que as décadas subsequentes do século XX e o século XXI trouxeram e que, à luz da atualidade, continua a ser absolutamente, cada vez mais e ainda incontornável. Tanto Judith Teixeira como Florbela Espanca “detêm uma noção particular do seu corpo e, através dele, elevam a sua voz transgressora” (Severino, 2017, p. 244). Para além destes elementos, não se pode deixar de considerar, no seguimento da posição de Fabio Mário da Silva, que ambas se integram no estereótipo da *femme fatale* na medida em que

encarnam papéis de mulheres sedutoras, tipicamente vilãs, que constantemente atravessam uma fronteira situada entre o bem e o mal, com comportamentos considerados inescrupulosos (seja o heterossexual de Florbela ou o homossexual de Judith) para as normas sociais. (Silva, 2013, p. 56)

Avaliação social motivada não só pelos seus percursos biográficos, mas também pelo erotismo patente na sua obra.

Constituído o corpo do legado judithiano e florbeliano, fizeram-se suas herdeiras várias escritoras que se seguiram, especialmente Maria Teresa Horta, as três Marias, Adília Lopes e Ana Luísa Amaral, sobretudo se se considerar o diálogo entre as suas diferentes obras em temporalidades distintas.

4. As herdeiras constituídas de Judith Teixeira e Florbela Espanca tardariam ainda umas décadas, já que Maria Teresa Horta nasceu a 20 de maio de 1937, já depois do desaparecimento de cena da primeira e do desaparecimento do mundo dos vivos da segunda. De descendência aristocrata, Maria Teresa Horta acompanhou ainda criança a avó Camila às reuniões de um grupo de feministas portuguesas do qual fazia parte a já mencionada jornalista, ativista e escritora Maria Lamas, sendo estas reuniões de suma importância para a sua formação intelectual, a par da influência desta figura feminina. Enquanto adolescente, a leitura de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, segundo a própria, foi determinante para a sua formação como ser humano e mulher (Oliveira, 2000), como comprova o seu percurso profissional e a sua voz ativa na sociedade em relação a questões ligadas à defesa das mulheres, da liberdade, da justiça e ao feminismo. Poetisa, jornalista e dirigente do ABC-Cineclube foram as vertentes profissionais a que se dedicou e foi já uma conhecida autora a que foi vítima de insultos e de violência física a propósito do incendiário e desafiante livro *Minha Senhora de Mim* que, nas palavras de Ana Luísa Amaral, não só era uma “clara subversão dos moldes prescritos pela poesia trovadoresca e do tratamento ‘minha senhor’, usado pelos trovadores medievais” (Amaral, 2003, p. 110) – e, portanto, constituía um primeiro desafio à tradição literária portuguesa – como se afirmava “inovador na poesia portuguesa escrita por mulheres, pela criação de uma ‘voz’ feminina que despudoradamente fala do corpo e do desejo (...)” (Amaral, 2003, p. 110).

Não é por acaso que “Segredo” continua a ser um dos poemas mais conhecidos deste livro da poetisa, na medida em que, para além de explorar um campo semântico que se identifica com o feminino, opera uma transgressão (aos princípios morais da sociedade e aos papéis atribuídos às mulheres) ao apresentar a mulher como sujeito ativo na relação íntima e sexual, sem qualquer tipo de tabu, e ao enfatizar o corpo feminino erotizado que reclama o prazer ao mesmo tempo que o provoca. Recorrendo novamente à investigação de Ana Luísa Amaral se constrói a ponte com *Novas Cartas Portuguesas* (1972), uma verdadeira pedrada no charco na sociedade – “Assim se des-diz, se desmonta, se des-nomeia. E se constroem novas imagens do corpo” (Amaral, 2003, p. 111). Totalmente disruptivo e escandaloso para a época, este livro colocava o dedo na ferida mais profunda do Portugal fascista, revelando totalmente não só a discriminação e inferioridade de que as mulheres eram vítimas, mas abordando temáticas proibidas, nomeadamente as que se relacionam com a sexualidade, o prazer, a violência doméstica, o aborto, a contraceção, a guerra, o dia a dia das mulheres e a castração a que eram sujeitas, entre outras. Isto é, constituía-se como incómodo ao regime ao abordar uma série de temas e aspetos nevrálgicos que este tentava a todo o custo deixar na penumbra servindo-se de Mariana Alcoforado, a freira portuguesa do convento de Beja que se perdeu de amores pelo oficial do exército francês Noël de Chamilly no século XVII, tendo confessado o seu amor nas *Cartas Portuguesas*, encarnando o estereótipo da mulher abandonada e que

sofre desesperadamente por amor através da desconstrução e posterior reconstrução do mito do amor português compreendido nesta figura.

A sua inovação consiste não só na exploração de Mariana Alcoforado, mas nos seus sucessivos e distintos desdobramentos nos diferentes textos em Anas, Marias Anas, Joanas, Mónicas, Anas Marias, fazendo “explodir as dicotomias em que assentam as identidades e papéis sexuais e, com elas, a própria rigidez atribuída à periodização histórica” (Amaral, 2001, p. 12), para além de se servirem calculadamente de uma “linguagem que se ancora numa tradição literária (...) e num passado literário recente” (Amaral, 2001, p. 78). Os processos de construção e desconstrução deste mito são permanentes, mesmo sem existir qualquer intencionalidade de exploração biobibliográfica em torno da figura de Mariana (Mendes, 2006) ou ainda qualquer propósito de reconstituição histórica. Uma das suas sínteses poderá ser o encerramento da “Primeira Carta III”: “Ninguém me peça, tente, exija, que regresse à clausura dos outros” (Barreno; Costa; Horta, 2010, p. 35).

Quebrada a clausura não só pela transgressão, mas pelo romper da liberdade na madrugada desse “dia inicial inteiro e limpo/ onde emergimos da noite e do silêncio/ e livres habitamos a substância do tempo” (Andreser, 2004, p. 93), nas palavras de Sophia de Mello Breyner Andresen em *O Nome das Coisas* (1977) – ainda que o caminho se tenha feito de obstáculos e dificuldades – o que anteriormente era chocante e escandaloso progressivamente deixou de ser e abriu-se espaço para a reflexão sobre e para a vivência das sexualidades e das identidades, a par, logicamente, da expansão/extensão do conhecimento a campos como os estudos de género ou os estudos pós-coloniais, que abriram espaço para novas perspetivas e possibilidades de investigação nas mais variadas áreas.

5. Assim, convocam-se mais dois nomes deste legado/circuito de comunicação literária e autoral: Adília Lopes e Ana Luísa Amaral. Em 1987, vem à luz da edição *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* (1987) e, em 2000, *O Regresso de Chamilly* (2000), ambos da autoria de Adília Lopes, sobre a qual se aponta de imediato um aspeto que não só é basilar na sua poética e obra, como também se afigura primordial para a compreensão dos poemas que fazem parte destes dois livros: a identidade, também ligada à evidência óbvia de ser uma mulher escritora, a *persona* criada, no seu sentido etimológico. Mascara as palavras, o poema, a obra; mascara-se, cria uma e/ou várias personagens:

A voz lírica criada por Adília Lopes apresenta características (...) bastante claras e marcantes, porque essa voz foi construída e cultivada pela escritora (...). Não interessa se essas características são as mesmas da pessoa Adília Lopes, ou se são puramente ficcionais (...). O mais importante é que definem com perfeição essa entidade discursiva problemática. (Oliveira, 2008, p. 86)

Na sua obra desfilam nomes e figuras: Adília Lopes, Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, Florbela Espanca, Mariana Alcoforado. Estes são apenas alguns exemplos que ilustram as suas máscaras e complexificam uma poesia aparentemente fácil. Para além destes aspetos, a

poética de Adília Lopes, revestindo-se de um caráter disruptivo, desconstrói as fronteiras entre os géneros, o que obriga a uma verdadeira atenção na leitura dos seus versos. Nestes dois livros, o elemento masculino assoma, à partida, como central; é o cavaleiro de Chamilly<sup>2</sup> que figura em ambos os títulos, contudo é dado a conhecer ao leitor através de Mariana Alcoforado, servindo-se a poetisa da ironia e do humor, ou ainda uma “permanente auto-ironia” e “sistemática contaminação de saberes de proveniências discursivas muito diversificadas” (Martelo, 2004, p.112). Em *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*, Mariana queixa-se, à semelhança do que se verifica nas *Cartas Portuguesas*, da ausência de cartas por parte do cavaleiro: “pois se não me escreve cartas” (Lopes, 2000, p. 85); “não há carta/ na caixa de correio do convento/ (...) nunca há carta nenhuma/ na caixa de correio do convento” (Lopes, 2000, p. 91). Ao mesmo tempo, Mariana revela mais uma característica deste Marquês, aqui equacionado como um homem que vive às custas de uma amante/meretriz, retirando-lhe totalmente o prestígio que advém da sua condição de cavaleiro: “(...) nada pior do que estar apaixonada/ por um gigolô/ (...) para pensar no marquês como num gigolô” (Lopes, 2000, p. 87).

No entanto, no final da obra, e pela primeira vez, é a voz de Chamilly que se destaca:

(...)  
porque me tem escrito muito  
e muitas vezes  
porém lamento dizer-lho  
mas não percebo  
a sua letra  
já mostrei as suas cartas  
a todas as minhas amigas  
e à minha mãe  
e elas também não percebem bem  
(...) como vê tenho a maior boa vontade  
em ser-lhe útil  
mas a sua letra minha senhora  
não a ajuda. (Lopes, 2000, pp. 95-96).

Neste excerto, é notório o tom humorístico de Adília Lopes, que se intensifica com a tragicidade cómica com que termina a obra:

Porém o marquês escreveu tão à pressa  
a morada de Marianna Alcoforado  
que a carta foi parar  
a uma freira  
que se chamava Marianna Alcoforado  
mas que não vivia  
no convento onde esta nossa  
Marianna Alcoforado mora. (Lopes, 2000, pp. 95-96)

---

2 A figura do Marquês de Chamilly está naturalmente presente em *Novas Cartas Portuguesas*.

O *Retorno de Chamilly*, por seu turno, orienta-se pelo fio da narratividade, através do qual Mariana e o cavaleiro, num primeiro momento, se apossam das figuras de Adão e Eva, parodiando o mito cristão da criação do ser humano e trazendo-as para o quotidiano doméstico e para seu o desgaste na vida dos casais: O homem e a mulher/ deixarão pai e mãe/ para serem/ uma só carne” (Lopes, 2000, p. 451), “Chamilly regressa/ a Beja/ (...) Chamilly procura/ Marianna/ (...) arranca-lhe uma costela/ e faz com ela/ uma flauta/ e do crânio de Marianna/ faz uma cabaça/ (...) (Lopes, 2000, p. 452). Posteriormente, já que efetivamente se assumem como casal, o leitor assiste ao “que acontece depois do tradicional ‘e foram felizes para sempre”” (Silva, 2007, p. 113), ao ambiente de harmonia e felicidade que vivem e que logicamente não faz parte da *história original*, que terminou com o desgosto da freira de Beja. No entanto, não deixa de se notar o registo da infidelidade de Chamilly, em diálogo direto com as *Cartas Portuguesas*: “Chamilly afinal/ não se esqueceu/ de Marianna/ entretanto/ havia sempre/ outras mulheres/ afazeres (Lopes, 2000 p. 457).

Analisando ambas as obras, assinala-se uma presença mais dinâmica e forte de Chamilly na que se debruça sobre o seu regresso, acentuando-se, deste modo, esta nova dimensão da história, traço que não encontramos, como seria de esperar, em *Lettres Portugaises* e que se manifesta de forma muito superficial no primeiro livro que lhe é dedicado, sublinhando-se a sua transformação e recriação através da poesia de Adília Lopes, desconstruindo-o ao apresentá-lo de forma jocosa e através da paródia, na construção de um retrato que só se mostra possível através da relação com o feminino.

No caso de Ana Luísa Amaral, a intertextualidade entre *Minha Senhora de Mim* (1971) e *Minha Senhora de Quê* (1990), o seu livro de estreia, é evidente e imediata. Ultrapassando a diferença pronominal do título, é notório, à medida que a leitura dos poemas avança, que o poder que o sujeito do discurso tem sobre si, sobre o seu lugar, a sua voz e o seu corpo no livro de Horta se transforma em questionamento permanente do mundo que rodeia o sujeito lírico da obra de Amaral, perfazendo, na senda da perspectiva de Fabio Mario da Silva, uma interrogação nova “sobre o espaço e a função das mulheres, quase como que numa nova resposta às indagações levantas por Horta praticamente vinte anos antes” (Silva, 2013, p. 11). Ao estabelecer um diálogo permanente com diferentes tradições literárias, autores ou figuras literárias – também fruto do seu trabalho enquanto professora, investigadora e tradutora –, a poética da autora não se desliga do mundo; pelo contrário, é atenta ao seu tempo, ao quotidiano e aos pequenos gestos, às diferenças e à inclusão porque, como disse em entrevista a própria “Sou mãe, sou poeta, sou cidadã” (Amaral, 2021, p. 120). Ou seja, a pluralidade do seu ser está espelhada na poesia que escreveu, na emoção sentida e que é transformada no ato de criação (ressalvando-se devidamente o eco pessoano na crença que a criação poética assenta no fingimento e, por extensão, é ficção). De outro modo não poderia ser, já que, para Ana Luísa Amaral, “O poema é uma forma de vida. Um viver por dentro, uma navegação por dentro para contactar com o mundo, não com o mundo físico” (Amaral, 2021, p. 120). Ainda que plural, do mundo e para o mundo, não deixa de se observar que há múltiplas marcas e referências ao feminino e ao contexto em que este se move (Fernandes, 2018), abrindo espaço para novas

respirações, novas perspectivas, numa poesia de integração e de união, de sensibilização para os males e para as dores do mundo, sempre com um olhar atento aos pequenos gestos, ao outro, àquilo que está próximo, ao detalhe.

6. Chegando ao final desta breve leitura, importa questionar: em que se refletem a herança e o legado de Judith Teixeira e Florbela Espanca nestas escritoras? Em possibilidades de exploração poética e literária e, em síntese, em liberdade, creio. As duas loucas *femmes fatales* dos anos 20, cada uma à sua maneira, desbravaram e ajudaram a preparar o terreno para que Maria Teresa Horta, as três Marias, Adília Lopes, Ana Luísa Amaral e muitas mais escritoras que aqui não foram referidas pudessem escrever. Concederam-lhes este(s) lugar(es) através de um simples ato revolucionário: a resistência. Esta atitude, aliada à sua profunda resiliência, contrariou os princípios, as normas e imposições sociais, ultrapassou os julgamentos e o que seria expectável que fizessem ou quisesses. Assim, também em forma de homenagem e para fechar o círculo, o poema a evocar não poderia ser outro que não “Testamento”, incluído em *Minha Senhora de Quê*, de Ana Luísa Amaral:

Vou partir de avião  
E o medo das alturas misturado comigo  
Faz-me tomar calmantes  
E ter sonhos confusos

Se eu morrer  
Quero que a minha filha não se esqueça de mim  
Que alguém lhe cante mesmo com voz desafinada  
E que lhe ofereçam fantasia  
Mais que um horário certo  
Ou uma cama bem feita

Dêem-lhe amor e ver  
Dentro das coisas  
Sonhar com sóis azuis e céus brilhantes  
Em vez de lhe ensinarem contas de somar  
E a descascar batatas

Preparem minha filha para a vida  
Se eu morrer de avião  
E ficar despegada do meu corpo  
E for átomo livre lá no céu

Que se lembre de mim  
A minha filha  
E mais tarde que diga à sua filha  
Que eu voei lá no céu  
E fui contentamento deslumbrado  
Ao ver na sua casa as contas de somar erradas  
E as batatas no saco esquecidas  
E íntegras. (Amaral, 2005, p. 38)

## Referências

ADÃO, Deolinda. “Ecos na escuridão. Escritoras Portuguesas. Vozes controladas, silenciadas, ou de outra forma ignoradas”. In: SILVA, Fabio Mario; RITA, Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Viseu: Edições Esgotadas, 2017, pp. 169-182.

AMARAL, Ana Luísa. “Desconstruindo identidades: Ler Novas Cartas Portuguesas à luz da teoria queer”. In: *Cadernos de literatura comparada 3/ 4 – corpo e identidade(s)*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2001, pp. 77-91 (online, disponível em <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/58>, acesso a 12/11/2018).

AMARAL, Ana Luísa. “Do centro e da margem: escritas do corpo em escritas de mulheres”. In: *Cadernos de literatura comparada – literatura e identidades 8/9*, Porto: ILCML, 2003, pp. 105-121.

AMARAL, Ana Luísa. *Poesia reunida*. Famalicão: Quasi Editores, 2005.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Cem poemas de Sophia*. Lisboa: Caminho, 2004.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho; HORTA, Maria Teresa. *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa: Dom Quixote, 2010.

CAETANO, Marcelo. “Arte sem moral nenhuma”. In: *Ordem nova*, nº 4-5, junho-julho 1926, pp. 156-158.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Caligrafias femininas: Marianna e Florbela na letra de Adília”. In *Itinerários, Araquara* nº 26, 2008, pp. 235-243.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Florbela erótica”. In: *Cadernos Pagu* nº19, 2002, pp. 91-112 (online, disponível em <https://www.scielo.br/j/cpa/a/XcKTgTqVbJ3npT6k3XvPsHj/?format=pdf>, acesso a 9/8/2023).

ESPANCA, Florbela. *Diário do Último Ano*. Lisboa: Bertrand, 1981 [1930].

ESPANCA, Florbela. *Poesia completa* (org. e notas de Rui Guedes). Lisboa: Bertrand, 1996.

FERNANDES, M. L. O., “As palavras e as coisas na poesia de Ana Luísa Amaral”. In *Metamorfoses: revista de estudos literários luso-afro-brasileiros*, nº 15, 2018, pp. 131-147 (online, disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/download/22240/12351>, acesso a 09/08/2023).

FERNÁNDEZ, Maria Jesús. “Ana Luísa Amaral: uma navegação por dentro para contactar com o mundo” (entrevista). In: *Limite* nº 15, 2021, pp. 119-128 (online, disponível em <https://dehesa>).

unex.es/bitstream/10662/16021/1/1888-4067\_15\_119.pdf, acesso a 09/08/2023).

HORTA, Maria Teresa. *Minha Senhora de Mim*. Lisboa: Dom. Quixote, 1971.

LOPES, Adília. *Obra*. Lisboa: Mariposa, 2000.

MARTELO, Rosa Maria. “Adília Lopes – ironista”. In: *Scripta* vol. 8, nº 15, 2004, pp. 106-116.

MENDES, Ana Paula Coutinho. “Katherine Vaz e a re-inscrição de Mariana Alcoforado na história literária”. In: *Estudos em homenagem a Margarida Losa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, pp. 293-308 (online, disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4244.pdf>, acesso a 7/07/2018).

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues. “Quarenta anos de Minha Senhora de Mim”. In: *Anais do XIV seminário nacional mulher e literatura/ V seminário internacional mulher e literatura*, Brasília: Universidade de Brasília, 2009, pp. 2-12 (online, disponível em [http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wpcontent/uploads/2012/01/ana\\_maria\\_domingues.pdf](http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wpcontent/uploads/2012/01/ana_maria_domingues.pdf), acesso a 25/10/2017).

OLIVEIRA, Nelson. *O Jogo de Forças na Lírica Portuguesa Contemporânea*, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (online, disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-03082009-145102/pt-br.php>, acesso a 25/11/2011).

SEVERINO, Isa Vitória. “Judith Teixeira e Florbela Espanca – revisitadas”. In: SILVA, Fabio Mario; RITA, Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Viseu: Edições Esgotadas, 2017, pp. 237-245.

SILVA, Fabio Mario da. “Damas e donas de si: leituras de *Minha senhora de mim* de Maria Teresa Horta e *Minha senhora de quê* de Ana Luísa Amaral”. In: *Anu. Lit.*, vol.18, nº 2, 2013, pp. 9-20 (online, disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p9>, acesso a 08/08/2023).

SILVA, Fabio Mario da. “Florbela Espanca e Judith Teixeira: o mito das *femme fatales* na literatura portuguesa”. In: *Guavira Letras*, nº 16, jan.-jul. 2013, pp. 55-72 (online, disponível em <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/144>, acesso a 09/08/2023).

TEIXEIRA, Judith. *Poesia e prosa* (org. Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva). Lisboa: Dom. Quixote. 2015.



## MAS EU SOU A MANHÃ: APAGO ESTRELAS!

Edson Santos Silva

Dedico esta brincadeira cênica a Cláudia Pazos Alonso, Maria Lúcia Dal Farra e Renata Junqueira.

Florabela em cinco cenas breves, a partir da peça homônima de Hélia Correia (1991). O arco dramático se dará num palco tomado por fotografias rasgadas, e cujas paredes devem estar numa espécie de drapeado com o mapa do Algarve e, pelo tablado, de forma abundante, fotografias da família de Florbela, todas rasgadas, com exceção da fotografia da poeta, do Pai, João Maria Espanca, e do irmão dela, Apeles. Toda parte dedicada à fotografia deve ser extraída da obra *Florbela Espanca – FOTOBIOGRAFIA*, por Rui Guedes (1999). A presença em cena deve ser mediada por uma luz que fará o tempo todo uma forma de blecaute, de modo que os espectadores sintam um incômodo no sentido de quase nunca conseguirem ver por completo a atriz que interpreta Florbela. Ao longo desses blecautes, há de se escutar uma música ao longe, quase inaudível, e ela será *In Dreams*, com interpretação de Roy Orbison.

FLORBELA: (quase infantil) – Aos oito anos eu já fazia versos, já tinha insónias e já as coisas da vida me davam vontade de chorar. Tive sempre essa mesma sensibilidade doentia, esta profunda dolorosa sensibilidade que um nada martiriza, esta mesma ternura apaixonada pelos bichos inocentes e simples. Ficava horas debruçada sobre um formigueiro, dizia coisas ternas aos sapos e às aranhas, e era eu quem criava os pardais e as andorinhas caídos dos ninhos que o meu irmão, solícito, me levava para que eu lhes servisse de mãe. Quando matava as moscas para alimentar as andorinhas, já o triste problema da injustiça da sorte me atormentava. Por que sacrificas as moscas em benefício das aves? Não compreendia o porquê do privilégio dado para as aves se elas e as moscas tinham asas. O meu mundo nunca foi como o dos outros, quero demais, exijo demais, há em mim uma sede de infinito, uma angústia constante que eu nem mesmo compreendo, pois estou longe de ser uma pessimista. Sou antes uma exaltada, com uma alma intensa, violenta, atormentada, uma alma que não se sente bem onde está, que sente saudade sei lá de que...A minha sede de infinito é maior do que eu, do que o mundo, do que tudo e o meu espiritualismo ultrapassa o céu. Nada me chega, nada me convence, nada me enche. Sou uma pobre que nenhum tesouro acha digno das suas mãos vazias.

Declama o poema “Biografia”, de Cecília Meireles

Escreverás meu nome com todas as letras,  
com todas as datas,  
e não serei eu.

Repetirás o que ouviste,  
o que leste de mim, e mostrarás meu retrato,  
e nada disso serei eu.

Dirás coisas imaginárias,  
invenções sutis, engenhosas teorias,  
e continuarei ausente.

Somos uma difícil unidade,  
de muitos instantes mínimos,  
isso seria eu.

Mil fragmentos somos, em jogo misterioso,  
aproximamo-nos e afastamo-nos, eternamente.  
Como me poderão encontrar?

Novos e antigos todos os dias,  
transparentes e opacos, segundo o giro da luz,  
nós mesmos nos procuramos.

E por entre as circunstâncias fluímos,  
leves e livres como a cascata pelas pedras.  
Que mortal nos poderia prender?

E dela mesma o soneto “Sou eu!”

Pelos campos em fora, pelos combros,  
Pelos montes que embalam a manhã,  
Largo os meus rubros sonhos de pagã,  
Enquanto as aves poisam nos meus ombros...

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

Ecos longínquos de ondas... de universos..  
Ecos dum Mundo... dum distante Além,  
Donde eu trouxe a magia dos meus versos!

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

FLORBELA (num rompante): Meu pai. João Maria Espanca era fotógrafo diletante, profissional de bricabraque e amante inveterado. Pois bem, era casado e pôe em casa uma criada de servir, a exposta Antónia da Conceição Lobo, minha mãe. Com ela meu pai teria mais um filho, meu amado irmão, Apeles. Meu pai não me perfilhou. Fiquei a vida toda filha de pai incógnito. Ele não me perfilhou porque não era preciso perfilhar-me. Não foi preciso darmos conta a ninguém. Eu fui batizada Flor Bela Lobo e assim que aprendi a escrever assinei Espanca, sem para tal pedir acordo de ninguém. Da minha infância o que posso dizer... Labirintos, escaninhos, lacunas, fui desde sempre herdeira da Tântalo. Ai de mim!

És pequenina e ris ... A boca breve  
É um pequeno idílio cor-de-rosa ...  
Haste de lírio frágil e mimosa!  
Cofre de beijos feito sonho e neve!  
Doce quimera que a nossa alma deve  
Ao Céu que assim te faz tão graciosa!  
Que nesta vida amarga e tormentosa  
Te fez nascer como um perfume leve!  
O ver o teu olhar faz bem à gente ...  
E cheira e sabe, a nossa boca, a flores  
Quando o teu nome diz, suavemente ...  
Pequenina que a Mãe de Deus sonhou,  
Que ela afaste de ti aquelas dores  
Que fizeram de mim isto que sou!

Forte Blecaute e bem ao longe som quase audível da música *In Dreams*.

FLORBELA – (quase em transe) - Eu frequentei o Liceu em Évora e quase me formei em Direito. Escuso-me de falar o quanto aquele mundo iminentemente masculino me admoestava. A literatura de Sodoma que o diga: o que a visão tacanha do patriarcado pode fazer com as mulheres que tentam romper fronteiras? Judith Teixeira que o diga. Minha sorte em certa medida foi ser uma mulher do interior de Portugal. Sob a serenidade austera da minha terra, lateja uma força hercúlea, força que se resolve num espasmo, que quer criar e não pode. A tragédia daqueles que tem gritos lá dentro e se sente asfixiado dentro de uma cova lóbrega; a amarga revolta de anjo caído, de quem tem dentro do peito um mundo e se julga digno, como um deus, de o elevar nos braços, acima da vida, e não poder e não ter forças para o erguer sequer! Ah, Vila Viçosa, Ah, Évora!

Ó minha terra na planície rasa,  
Branca de sol e cal e de luar,  
Minha terra que nunca viu o mar  
Onde tenho o meu pão e a minha casa...

Minha terra de tardes sem uma asa,  
Sem um bater de folha... a dormir...  
Meu anel de rubis a flamejar,  
Minha terra mourisca a arder em brasa!

Minha terra onde meu irmão nasceu...  
Aonde a mãe que eu tive e que morreu,  
Foi moça e loira, amou e foi amada...

Truz... truz... truz... Eu não tenho onde me acoite,  
Sou um pobre de longe, é quase noite...  
Terra, quero dormir... dá-me pousada!

Blecaute e nesse momento fotos de Florbela com seus três maridos, Alberto Moutinho, António Guimarães e Mario Lage, devem aparecer em dois momentos. No primeiro juntos e no

segundo separados, ou seja, as fotos devem aparecer rasgadas.

FLORBELA (quase enternecida). Publiquei o meu primeiro livro, o *Livro de Mágoas*, para fazer a vontade a meu pai e a outras pessoas que me pediram a publicação de versos que eu nunca pensei em divulgar, tão humildes eles me pareciam, como na realidade são. Quando eu publiquei meu segundo livro, o *Livro de “Sóror Saudade”*, eu fui atacada por uma revista católica que dentre outras coisas complicadas para eu falar, me aconselhava a passar carvão ardentes nos meus lábios para assim me purificar das infâmias que, segundo a revista, eu cometia com meus sonetos. Eu me tornei então herege. Depois perseguida pelo salazarismo eu me tornei uma mulher inconstitucional. A partir daí, ai de mim! Falaram tanto de mim: incestuosa, ninfomaníaca, lésbica. Eu nunca fui a imagem da “Pobre de Cristo” que o Professor Guido Battelli criou a meu respeito. Mas o mundo é cruel: se até meu terceiro marido, quando ocorreu a minha exumação e meu corpo chegou à minha terra amada, permitiu que novamente me despedaçassem e em chumaços de cabelos, ossos de minhas mãos alguns amigos (amigos, viu?) me levaram para casa como se eu fosse o quê? Digam lá! O Lage permiti uma coisa dessas. Ai de mim! Por isso, pra mim o casamento sempre foi algo brutal, assim como a posse é sempre brutal, sempre! Só para as mulheres mais animais, do que espirituais, é que o casamento não é a desilusão de sempre – mas então nós?

Quase sussurrando, declama o poema “Amor que morre”.

O nosso amor morreu... Quem o diria!  
Quem o pensara mesmo ao ver-me tonta.  
Ceguinha de te ver, sem ver a conta  
Do tempo que passava, que fugia!

Bem estava a sentir que ele morria...  
E outro clarão, ao longe, já desponta!  
Um engano que morre... e logo aponta  
A luz doutra miragem fugidia...

Eu bem sei, meu Amor, que pra viver  
São precisos amores, pra morrer  
E são precisos sonhos pra partir.

Eu bem sei, meu Amor, que era preciso  
Fazer do amor que parte o claro riso  
Doutro amor impossível que há de vir!

Blecaute. Há que aparecer em destaque foto de Florbela com Apeles.

Florbela (transida e quase desesperada) – Apeles, meu querido pequenino, meu rapaz, por que você morreu, meu menino! Meu Ícaro! Com sua morte, morreu tudo. A morte pode vir quando quiser: trago as mãos cheias de rosas e o coração em festa, posso partir contente. Viverei com certeza um terço do que poderia viver porque todas as pedras me ferem, todos os espinhos me laceram. D. Quixote sem crenças, ilusões, batalho continuamente por um ideal que

não existe; e esta constante exaltação desesperada, destrambelha-me os nervos. Mas tudo isso pouco importa, o que eu sempre quis foi me queimar no meu próprio lume.

A ATRIZ QUE REPRESENTA FLORBELA VAI SUMINDO NA PENUMBRA E UMA VOZ EM *OFF* VAI REPETINDO *AD INFINITUM* A ÚLTIMA FRASE DITA POR ELA, ATÉ QUE SE FAÇA ESCURO TOTAL, E EM SOM AUDÍVEL A MÚSICA *IN DREAMS* SE FAZ OUVIR, E TOMA TODO O ESPAÇO CÊNICO.

## Referências:

BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 3.ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

CORREIA, Hélia. Florbela. *In: Perdição: exercício sobre Antígona/Florbela (teatro)*. Lisboa: Dom Quixote, 1991. pp. 59-100.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela, a inconstitucional. *In: ESPANCA, Florbela. Afinado desconcerto: (contos, cartas, diário)*. Estudo introdutório, apresentações, organizações e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia *et alii*. *100 anos do Livro de Mágoas: Releituras da obra de Florbela Espanca*. Natal/RN: Sol Negro-Edições, 2021.

ESPANCA, Florbela. *Obras Completas*. Rui Guedes. (6 volumes). Lisboa: Dom Quixote, 1986.

ESPANCA, Florbela. *Livro de “Soror saudade”*. Claudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva (organização, fixação crítica dos textos e notas). Lisboa: Editorial Estampa, 2012.

GUEDES, Rui. *Fotobiografia de Florbela Espanca*. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

JUNQUEIRA, Renata Junqueira. *Sob os sortilégios de circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca*. São Paulo: Todas as Musas, 2022.

## SOB O SIGNO DA DOR: MELANCOLIA E AFLIÇÃO NO CONTO “DOMINÓ PRETO”, DE FLORBELA ESPANCA

Sara Layana Silva Maciel

Luciana de Barros Ataíde

Dentro da função de ser um espelho da condição humana, a literatura pode refletir nossas emoções mais profundas e nossos dilemas existenciais. Através de textos literários, os autores são capazes de capturar as complexidades humanas, abordando temas universais como amor, dor, esperança, medo, luta, triunfo, melancolias e muito mais. Esses elementos permitem que a literatura se torne uma ferramenta poderosa para examinar as questões que nos definem como seres humanos. Poucos são os autores que através da sua escrita conseguem envolver o leitor na familiaridade dos sentimentos humanos, capazes de desanuviar a parede firme entre a realidade e a literatura. Dentre esses poucos autores está Florbela Espanca.

Florbela d'Alma da Conceição Espanca (1894-1930), escritora portuguesa, demonstrou habilidade ao retratar a complexidade da condição humana em seus personagens, ao buscar materializar os sentimentos da sociedade. Reconhecida principalmente por sua poesia com nuances de erotismo, dores, angústias, Florbela explorava o desejo de autodescoberta e o anseio por conexões profundas com outros indivíduos. Seus versos revelavam um percurso permeado por dor, perda, saudade e solidão, ao mesmo tempo em que transbordavam sensualidade impetuosa e efêmera, em busca da transcendência. A poeta viveu em uma época em que a expressão da figura feminina estava predominantemente limitada ao espaço privado do lar. Transgredir essas barreiras, romper os silêncios impostos por convenções sociais e limites rígidos em seu país era uma tarefa desafiadora. Como resultado, tanto sua obra quanto sua própria pessoa foram frequentemente objeto de críticas e acusações de imoralidades. Nesse contexto, a escritora desafiou as normas de sua época e expressou suas inquietações e aspirações através de sua poesia, abrindo caminho para uma abordagem mais autêntica da experiência feminina. Seu trabalho continua a ser objeto de estudo e análise, destacando-se como uma voz influente na literatura portuguesa e como uma representante significativa das inquietações e anseios da condição humana.

A autora possui uma produção literária composta por três livros de poesia e dois livros de contos. Suas obras em prosa incluem *O Dominó Preto*, que provavelmente foi o primeiro a ser escrito em 1927, cuja primeira edição só foi lançada em 1982 pela Livraria Bertrand. Neste trabalho, alguns contos já revelam a presença de elementos fantásticos. O segundo livro de contos é intitulado *As Máscaras do Destino*, que foi escrito entre 1927 e 1928 e publicado em 1931, após a trágica morte da autora por overdose de barbitúricos. Este livro foi dedicado a seu irmão, Apeles, falecido em 1927 em um acidente de avião, com a seguinte inscrição: “A meu irmão, ao meu querido morto”.

Nos contos de Florbela Espanca, os sentimentos antagônicos à felicidade frequentemente

desempenham um papel crucial ao estabelecer uma fronteira ambígua entre o mundo real e o literário. A obra intitulada *O Dominó Preto* conta com seis contos: “Mulher de Perdição”, “À margem dum soneto”, “O dominó preto”, “Amor de outrora”, “O crime do Pinhal do Cego” e “O regresso do Filho”. A leitura dos contos revela sua constante fala sobre o feminino, já que a maioria deles traz a protagonista sendo representada pela figura da mulher.

O texto de apresentação da edição brasileira de *O Dominó Preto*, escrito pelo professor Fabio Mario da Silva, traz o título de “O dominó preto: as múltiplas faces do feminino”. Nesse texto, o professor assevera que Florbela Espanca, em seu *Diário do Último Ano*, escreve como “quem procura desvendar um autorretrato mais íntimo da sua alma feminina” (Silva, 2010, p. 7). O livro tem início com o conto “Mulher de Perdição” e nele permeia a dualidade: de um lado, encontra-se a bailarina francesa Reine Dupré, classificada como “leviana, calculadora, ridícula com modas e manias masculinas”. Do outro lado está Helena, “a mulher fresca, pura, meiga, com grande gosto pela casa, sem vaidades” (Espanca, 2010).

O segundo conto é “À margem dum soneto” que traz a reflexão acerca da alma feminina multifacetada. O “O dominó preto”, conto de análise deste trabalho, traz o protagonista Joaquim, que nutre uma paixão avassaladora por uma mulher, com quem não teve contato amoroso algum. “Amor de outrora” traz o questionamento acerca do conceito de fidelidade perante o desejo; “O crime do Pinhal do Cego” entrega-nos um mistério envolvendo um crime, que só é desvendado ao final da narrativa, pela amante do morto. Por fim “O regresso do Filho” enfoca o ambiente rural e a espera de um ente querido. Apenas neste último conto a tensão da narrativa não gira em torno da figura feminina.

A reputação de Florbela Espanca como poeta pode ter influenciado algumas críticas ao seu trabalho constístico. Algumas análises argumentam que seu estilo poético não se adaptou perfeitamente ao formato narrativo, resultando em uma narrativa menos acessível e de difícil compreensão. No entanto, a autora recebeu também admiração.

No livro *Florbela Espanca – Afinado Desconcerto: contos, cartas, diário* (2012), a renomada estudiosa da obra de Florbela, Maria Lúcia Dal Farra, dedica um capítulo chamado “As Detratações” para comentar a recepção crítica da poetisa em relação a suas publicações.

Como o título sugere, muitas críticas foram negativas e frequentemente associaram sua obra à sua vida pessoal e comportamento, considerados inadequados pela sociedade portuguesa da época. Vale mencionar que, em Portugal, algumas polêmicas sobre a vida pessoal de Florbela persistem até hoje e impactam sua produção literária, como a suposta relação de incesto com seu irmão, que foi recentemente explorada em uma obra cinematográfica sobre sua vida. No entanto, nem todos os críticos compartilharam dessa abordagem, como destaca Dal Farra em sua análise:

(...) o precioso ensaio de José Régio, intitulado “Sobre o caso e a arte de Florbela Espanca”, que conferia o golpe de misericórdia na polémica contra a poetisa, que se comprazia em identificar rasteiramente sua vida com suas produções. Régio elucidara, então, que era impossível, através da obra de Florbela, conhecer a sua história pessoal ou a sua biografia, visto que o ser que nasce dessa produção resulta apenas da convincente expressão literária que Florbela, enquanto artista, imprime a seus versos. (Dal Farra, 2012, p.22)

Dal Farra registra no último parágrafo do texto ressaltando que:

nessa altura, da prosa de Florbela Espanca apenas o livro de contos dedicado à morte de Apeles (...) havia sido publicado (1931), e como nele, nada de censurável à 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 daquele volume – é sobre a sua obra poética que o ataque dos seus detratores continua sendo desferido. (Dal Farra, 2012, p.22)

As observações apontadas por Dal Farra oferecem esclarecimentos relevantes sobre o aparente desinteresse da crítica em relação à produção literária em prosa de Florbela Espanca, mesmo considerando a vasta fortuna crítica associada à sua obra poética. Nesta pesquisa, verificou-se uma escassez de estudos abordando a prosa de Florbela, e quando isso ocorre, geralmente os trabalhos tendem a focar nos aspectos da vida pessoal da autora.

Ainda sobre *Florbela Espanca – Afinado Desconcerto: contos, cartas, diário* (2012), Dal Farra comenta um texto de Thereza Leitão de Barros, publicado em 1931 na revista *Portugal Feminino*. Nesse texto, a renomada crítica literária comenta sobre a originalidade e o bom gosto literário presentes na prosa deixada por Florbela Espanca, convocando algum editor para publicar os contos. Em seguida, Dal Farra realiza uma breve análise dos contos, focando em “O Dominó Preto”, e destaca aspectos relacionados à condição feminina e ao regionalismo:

Este volume contém, como mencionei, seis contos (...) Os três primeiros (e, em certo sentido, cada um dos restantes) abordam temas relacionados ao feminino e suas diferentes facetas, enquanto os três últimos podem ser caracterizados mais propriamente como tendo influências regionais. (Dal Farra 2012, p.85).

Constatamos que, em geral, a crítica tende a vincular os contos de Florbela Espanca à sua biografia. Nesse sentido, nosso objetivo é viabilizar uma abordagem sobre as principais características do conto “O Dominó Preto”, explorando como as imagens de melancolia e aflição interligam-se para retratar a experiência humana em sua essência mais visceral. O enfoque central desta pesquisa é a observação da intrusão de que ameaçam, modificam e provocam rupturas na percepção da realidade.

## A dor como signo

Acerca do estudo da dor, na psicanálise, como afirma Berlinck (1999), há numerosas referências e poucos trabalhos que a tratam sistematicamente. Entre aqueles que escreveram sobre tal assunto, Sigmund Freud é o que tem o trabalho mais extensivo, principalmente em seu livro “Estudos sobre a Histeria” (1996b). Neste texto, Freud aborda diversas formas de dor, incluindo manifestações aflitivas, vergonha, autocensura, sobre a expressão da dor em crianças e adultos, a relação entre a atenção à dor e sua produção ou desaparecimento, a natureza imperativa da dor e seu impacto no interesse pelo mundo. Além disso, Freud também analisa a dor da perda e outros aspectos da dor, como a desonra:

Pensem apenas nisto: O paciente, que tanto sofre com os seus sintomas e tanto sofrimento causa àqueles que convivem com ele, está disposto a enfrentar tantos sacrifícios em tempo, dinheiro, esforço e autodisciplina, a fim de se libertar desses sintomas. (Freud, 1996b, p. 293)

A intersecção entre os estudos freudianos e a narrativa literária de Florbela Espanca em “O domíno preto” revela a materialização das dores em um único personagem, que persiste em infligir a si mesmo o sofrimento, culminando em seu trágico fim, o suicídio. O conto de Florbela apresenta a dor humana e as aflições emocionais como elementos intrínsecos à trama, retratando-os por meio de imagens poderosas e simbolismos marcantes. Desde o início da história, Joaquim se encontra isolado, sentado em um banco, com um traje que lembra o jogo de dominó. A partir dessa cena, emergem outras cenas originadas do pensamento do personagem, enquanto ele espera, revelando como ele chegou àquele ponto na avenida. Erick Auerbach (2004) identifica essa técnica narrativa como “fluxo de consciência”, um desdobramento de ideias ou cenas desencadeadas por um ponto específico.

No conto de Florbela, os pensamentos do narrador, desencadeados pela cena da espera no banco da avenida, revelam aspectos essenciais da mente de Joaquim, o protagonista, ao mesmo tempo em que refletem a consciência coletiva da época. Joaquim, um jovem “caixeiro pobre” se apaixona por Maria, uma figura inatingível que o despreza. Joaquim decide que deve trabalhar arduamente para ascender socialmente e, assim, conquistar o coração de Maria, que o rejeita de forma implacável. A cena em que Joaquim está sentado no banco da avenida marca o presente da narrativa, com oito anos de Joaquim perseguindo Maria, que zomba dele incessantemente: “sem piedade, troçava dele constantemente” (Espanca, 2010, p. 55).

Além disso, a simbologia da dor desempenha um papel significativo na obra, revelando-se como uma representação metafórica das experiências humanas de sofrimento físico, emocional e psicológico. A dor, como símbolo, assume diversos significados e interpretações em diferentes contextos culturais, literários e psicológicos. No conto, a dor é retratada como um elemento que impulsiona o protagonista em sua busca obsessiva por Maria, levando-o a se submeter a sacrifícios e autodestruição, tornando-se, com isso, um ser melancólico. Essa dor

emocional intensa é personificada pela figura de Maria, que o rejeita e o subjuga, resultando em uma relação masoquista e doentia. Com isso, notamos que o comportamento de Joaquim delinea o sujeito melancólico de que trata Freud no texto “Luto e melancolia” (1996c). A insistência em ter, de qualquer forma, o amor da personagem Maria, faz de Joaquim um sujeito de baixa autoestima.

Florbela Espanca, na criação de suas personagens, traz uma abrangente dimensão da condição humana em sua representação; são representações profundas e intensas da vivência humana, abordando temas como afeto, anseio, isolamento, aflição, angústia e melancolia. No texto “Luto e melancolia” (1996c), Freud deixa entender que é a perda que promove a chegada de uma intensa disposição de dor no sujeito e que em cada momento da vida o sujeito pode perder algo, e isso o deixa em completa melancolia.

A par disso, quando nos reportamos ao conto “O dominó preto”, notamos a representação da dor de existir que gera as fantasias tecidas pelos desenganos das personagens e isso aponta para a existência da melancolia. Freud (1996c) diz que a dor de existir não é prerrogativa peculiar da melancolia porque o campo de sofrimento do ser humano é muito vasto e a dor de existir possui vários matizes e diferentes gradações. Para Freud: “o luto é uma reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém” (Freud, 1996c, p. 249).

Disso, compreendemos como a melancolia se faz presente no conto de Florbela ao buscar a representação das dores humanas por meio da criação de suas personagens. Na narrativa em estudo, Florbela encena o confronto do sujeito com suas dores e perdas, transmitindo uma alma em luto, por isso Joaquim, personagem de “O dominó preto”, vê o abandono daquela que sempre desejou. Cada minuto que passa na espera de que a mulher desejada vai aparecer, vê sua alma ser tomada pela dor. Com isso notamos que Joaquim representa o afastamento do que constituiria a vida desejada.

Freud (1996c) faz a distinção entre o luto e a melancolia. O luto envolve o afastamento de algo, mas não é uma condição patológica, já que será superado. Já a perda da capacidade amar, a diminuição da autoestima, a autopunição, são elementos que caracterizam a melancolia. Compreendemos que a perda da capacidade de interesse pelo mundo externo, a tristeza, o desânimo, são inerentes tanto ao luto quanto à melancolia, mas compreendemos que há a distinção entre eles. E assim, notamos, em Joaquim, um sujeito melancólico.

Ao explorar a existência da melancolia no conto, Florbela trabalha ainda com as pulsões de vida e de morte. Na narrativa, a pulsão de vida é representada pelo intenso desejo de Joaquim por Maria, enquanto a pulsão de morte surge como a autodestruição e os impulsos de morte despertados por sua rejeição. Esses elementos simbólicos contribuem para a construção de uma narrativa rica em complexidade emocional, refletindo as dualidades da natureza humana.

Em suma, “O dominó preto” é um conto que explora as profundezas da psique humana, representando os conflitos internos, as pulsões de vida e de morte e a simbologia da dor como

elementos intrínsecos à condição humana. A intensa paixão e a autodestruição do protagonista refletem os anseios e desejos, enquanto a rejeição e o deboche de Maria se tornam símbolos da luta entre prazer e dor, amor e desilusão.

Freud, no texto “Além do princípio do prazer” (1996a) dividiu as pulsões em dois domínios: pulsões de vida e pulsões de morte. Primeiramente, ele descreveu certa unidade chamada impulso de vida, que ele acreditava pontificar em grande parte o comportamento humano. No entanto, mais tardiamente, ele percebeu que esses instintos de vida por si só não eram suficientes para instruir toda a conduta humana. Freud observou então que todos os impulsos são divididos em duas unidades principais: o instinto de vida, tipificado pelo deus grego do amor, Eros, e o instinto de morte, tipificado por Thânatos, o deus da morte. O impulso da vida contém todas as necessidades que nos levam a buscar prazer, criar e implementar projetos. Esses instintos também são chamados de instintos sexuais.

A pulsão de morte, por outro lado, atende às necessidades que nos levam a buscar comportamentos de retraimento, estagnação, destruição e morte. Ele propôs isso pela primeira vez em “Além do Princípio do Prazer” (1996a), mostrando que o intuito final de toda a vida é a morte. Freud observou que as pessoas experimentam um desejo involuntário de morte após uma ocorrência traumática, entretanto, com o tempo esse desejo é abrangentemente silenciado pelo impulso de vida. Estes impulsos que sustentam a vida e provocam a morte estão presentes em todos os seres humanos, criando um alvoroço permanente que não pode ser resolvido. A maioria de nossas ações e pensamentos não vêm apenas de uma dessas forças, mas de uma combinação de ambas. Analisando a pesquisa de Freud, Nasio afirmou:

Freud propõe então reagrupar os movimentos libidinais, que incidem tanto no eu quanto nos objetos sexuais, sob a expressão única pulsões de vida, opondo-a à expressão pulsões de morte. O objetivo das pulsões de vida é a ligação libidinal, isto é, o atamento dos laços, por intermédio da libido, entre nosso psiquismo, nosso corpo, os seres e as coisas. As pulsões de vida tendem a investir tudo libidinalmente e a garantir a coesão das diferentes partes do mundo vivo. Em contrapartida, as pulsões de morte visam o desprendimento da libido dos objetos, seu desligamento e o retorno inelutável do ser vivo à tensão zero, ao estado inorgânico. (Nasio, 1999, pp. 69-70)

Partindo desta afirmação, podemos pensar que tanto o impulso de vida quanto o impulso de morte são alimentados por fontes de energia distintas. A energia primária que impulsiona o instinto vital é o desejo sexual. Em contrapartida, a pulsão de morte, embora possua uma fonte específica de energia, ainda não recebeu um nome particular. Costumamos associar a pulsão de morte apenas ao instinto violento, mas Nasio (1999) esclarece que esse impulso não está necessariamente diretamente relacionado à violência:

No tocante a isso, esclarecemos que a “morte” que rege essas pulsões nem sempre é sinônimo de destruição, guerra ou agressão. As pulsões de morte representam a tendência do ser vivo a encontrar a calma da morte, o repouso e o silêncio. É verdade que podem também estar

na origem das mais mortíferas ações, quando a tensão busca aliviar-se no mundo externo. Entretanto, quando as pulsões de morte permanecem dentro de nós, elas são profundamente benéficas e regeneradoras. (Nasio, 1999, p. 70).

Devido à nossa constituição com essas duas pulsões, observamos uma tendência intrínseca à alternância entre elas. Isso implica que, quando nos dedicamos à construção ou avanço de um projeto de relevância, uma parcela substancial de nossa energia psíquica, denominada libido, é alocada para tal empreendimento. Durante o período de engajamento e entusiasmo contínuo em relação a um projeto qualquer, a quantidade de energia psíquica investida nele permanece indisponível para outros propósitos. Importa ressaltar que essa realidade não implica diminuição da importância dos demais aspectos da vida do indivíduo, pois é factível direcionar distintos níveis de energia psíquica para diferentes objetivos. Entretanto, é proporcional ao grau de interesse em um projeto específico a quantidade de energia psíquica a ele destinada.

Por esse motivo, em dor, quando um indivíduo doente manifesta completo desinteresse por suas atividades habituais, é possível observar uma realocação da energia psíquica desse indivíduo, antes destinada a tais ocupações, para uma intensa focalização na dor sentida. Em contrapartida, em momentos de felicidade, os efeitos da pulsão de vida são experienciados de maneira mais acentuada. No entanto, à medida que se enfrentam experiências dolorosas ou traumáticas, os mecanismos da pulsão de morte são desencadeados. Ambos os impulsos buscam estabelecer um equilíbrio. Por isso, Nasio (1999) relata que:

Para além de sua diferença, tanto a pulsão de vida quanto a pulsão de morte visam restabelecer um estado anterior no tempo. Seja a pulsão de vida, que, ligando os seres e as coisas, aumenta a tensão, seja a pulsão de morte, que aspira à calma e ao retorno a zero, ambas tendem a reproduzir e a repetir uma situação passada, quer tenha sido agradável ou desagradável, prazerosa ou desprazerosa, serena ou agitada. (Nasio, 1999, pp. 70-71)

Considerando essa dinâmica, é possível observar uma transição gradual dos impulsos relacionados à pulsão de morte, que envolvem a ideia de destruição e a concentração de energia na experiência de dor em si, para os impulsos ligados à pulsão de vida. Isso se traduz no progressivo desvio dessa energia em direção a novas atividades. No entanto, em um processo de dor patológica, ao invés de ocorrer essa transição dos impulsos de morte para os de vida, observa-se um investimento no desejo de reviver a dor previamente vivenciada:

Em suma, o novo conceito introduzido por Freud com a segunda teoria das pulsões foi o da compulsão à repetição no tempo. A exigência de repetir o passado doloroso é mais forte do que a busca do prazer no acontecimento futuro. A compulsão a repetir é uma pulsão primária e fundamental, a pulsão das pulsões; já não se trata de um princípio que orienta, mas de uma tendência que exige voltar atrás para reencontrar aquilo que já aconteceu. (Nasio, 1999, p. 71)

Esses conceitos e análises sobre o interior psíquico humano, ligados a dor e ao sofrimento têm sido amplamente explorados em narrativas ficcionais, como podemos observar no conto de Florbela Espanca. Nele, notamos que a pulsão de vida rege a existência do personagem Joaquim e faz com ele se organize na busca pela realização do seu desejo movido pelo sentimento de prazer que a presença de sua paixão, Maria, provoca em si.

Todo o frenesi de Joaquim, leva-o a um êxtase que ultrapassa o próprio gozo existencial porque suas ações demonstram que sua existência está demarcada pelo seu sentimento por Maria. Joaquim se encontra em um estado de desequilíbrio porque exalta a vida a partir da necessidade de se ter o objeto, no caso, Maria. Por isso, possui-la é o que dá sentido a seus atos e sua existência. Paradoxalmente, a ausência de Maria em sua vida lhe causa desprazer. Por isso, sempre busca uma forma de fazer com que esse desprazer desapareça. Então, quando se vê diante da possibilidade de conseguir o objeto do seu desejo, Joaquim, levado pelo princípio do prazer, arruma-se, veste-se, alegre-se. Mas, não alcançando o objeto do desejo, em meio ao desespero, busca uma forma de banir o objeto do seu amor que também é objeto de dor. Em um espaço de tempo, Joaquim se coloca diante dos conflitos pulsionais.

### **Joaquim: o sujeito melancólico em aflição**

Joaquim, o personagem central do conto “O dominó preto”, de Florbela Espanca, é descrito como um jovem de origem modesta, ingênuo e com “mãos deformadas pelas frieiras” (Espanca, 2010, p. 55) que frequentemente era ridicularizado por Maria. Apesar disso, ele permanecia devotado a ela. Ao longo de oito anos, Joaquim trabalhou incansavelmente, privando-se de tudo, e o esforço o consumia gradualmente. Conforme ia “subindo, juntando dinheiro, à custa de se privar de tudo, ia se matando” (Espanca, 2010, p. 57). Ao mesmo tempo em que Joaquim permanecia submisso à Maria, esta provoca-lhe desejo e o domina com seu riso sonoro e sua sensualidade avassaladora. Ela é descrita como possuidora de uma “boca fresca e olhos travessos”, com riso “aberto e sonoro”. A boca é sensual e “cor-de-rosa, assemelhando-se à polpa suculenta e carnuda de um morango recém-colhido numa manhã de primavera” (Espanca, 2010, p. 57).

Maria desafia todos os preceitos de humildade e submissão. Além disso, é portadora de má reputação, coroando seu status de desprestígio moral:

Pobre rapariga! Ia agora fazer caso das coisas que lhe diziam! Não tinha sido nem uma nem duas vezes que lhe tinham dito mal dela; as referências que lhe faziam não eram nada boas, lá isso não! Que não era séria, que não tinha mesmo juizinho nenhum, que o não queria a ele mais que talvez quisesse outros, que andava metida com gente de teatro. (Espanca, 2010, p. 59)

Mesmo com tudo que ouvia, Joaquim não desistia de conquistá-la, de se manter nessa situação de prazer e dor, com Maria mantendo o papel de dominadora. Interessante mencionar

que essa figura dual de Maria se mostra primeiro pelo nome. Religiosamente, temos a figura de Maria, a mãe de Cristo, simples, pura, casta, benevolente, submissa. O nome, remete à pureza, mas a figura da personagem, em seu comportamento em relação a Joaquim, se mostra contrária à pureza e benevolência. O próprio nome desperta em Joaquim a sensação de coisas boas:

Esteve mais de meia hora a soletrar-lhe o nome: 'Ma-ria', a olhar para as letras, sinais cabalísticos que queriam dizer tudo o que ele tinha para dizer, traços que faziam surgir, como varinhas de condão, um mundo de coisas boas, de coisas que ele nem sabia por que eram tão lindas e boas! (Espanca, 2010, p. 57)

Na medida em que a narrativa vai prosseguindo, Joaquim relata que, após oito anos de esforços infrutíferos, Maria parece finalmente ceder e concorda em encontrá-lo naquele ponto específico, às dez horas da noite, numa terça-feira de carnaval. Maria solicita que ele “leve um dominó preto, com um laço azul no ombro, para o conhecer” (Espanca, 2010, p. 60). A narrativa nos descreve o traje: “o dominó de cetineta preta que lhe chegava quase aos pés, comprido como sotaina de clérigo, o farfalhudo laço de seda azul sobre o ombro...” (Espanca, 2010, p. 60). Tomando em consideração o título do conto, torna-se possível inferir que a narrativa não se concentra exclusivamente em Joaquim, mas sim na figura que veste, o dominó preto.

E assim Joaquim vai ao encontro de Maria. Senta-se no banco da praça em um traje que o torna anônimo, que o encobre, anulando-o. E, um pouco além, a capa negra o torna sombrio, como um “fantasma negro” (Espanca, 2010, p. 62). Notamos que essa descrição de Joaquim o aproxima da representação da figura clássica da morte. Ele próprio sente isso: “E o pobre, no meio da multidão folgazã numa noite de Entrudo, tremia como se estivesse num deserto sem vitalma, sem gota de água ou folha de palmeira (...).” (Espanca, 2010, p. 61). Neste ponto da narrativa, a trajetória obsessiva e solitária de Joaquim culmina em uma explosão de ações que o levam ao estado de insanidade e alucinação. A mente se perturba e o impede de distinguir a realidade da imaginação. Sentado ali, solitário, Joaquim passa a ser visto com desconfiança pelas pessoas que por ali transitam, incluindo dois policiais e até mesmo um cão.

A influência de Maria sobre ele é notória: ela o transforma em uma figura medonha, capaz de evocar a morte e, ao mesmo tempo, movendo-se em sua direção como se fosse uma presença real. O delírio e a distorção da percepção de Joaquim são reflexos diretos do poder avassalador que a paixão não correspondida exerce sobre ele, consumindo-o em uma espiral de desespero e desequilíbrio mental. Joaquim se dá conta de que fora enganado, de que Maria “tinha feito pouco dele”, e jamais apareceria para encontrá-lo. Então, ele se desespera e mata-se.

Florbela Espanca, habilmente, tece uma narrativa rica em simbolismos, onde os personagens e elementos são como peças de um dominó que se encaixam para compor um quadro de dor e de sofrimento. O dominó preto, que dá título ao conto, torna-se uma imagem poderosa desse estado de espírito do protagonista, cuja vida parece ser marcada pela dor e pela submissão a uma paixão que o aprisiona. A simbologia da dor permeia cada cena, cada pensamento, cada palavra, criando uma atmosfera de melancolia e desesperança. Até mesmo a

espera noturna de Joaquim na avenida é uma representação do vazio existencial que o consome. A escuridão e o frio do banco são metáforas da solidão e do desamparo emocional que ele enfrenta. A dor da espera é intensificada pelo contraste com o carnaval, época de alegria e união social, tornando a experiência de Joaquim ainda mais dolorosa e desoladora.

Desde o início da narrativa, Joaquim já se mostra em sofrimento, não apenas pela rejeição da amada, mas por sua situação física de mãos tomadas por frieiras. Sobre a presença do sofrimento na vida do sujeito, Freud, em “Além do princípio do prazer” (1996a), fala que o aparelho psíquico humano sempre trabalha em busca de evitar o desprazer, buscando livrar-se dos acontecimentos penosos da vida que causam sofrimento. Joaquim, esse protagonista, apesar de viver na penúria, o seu maior sofrimento era causado pela paixão nutrida por Maria e a busca dele é evitar o desprazer de não a ter. Por isso, mesmo com toda a degradação física, ele mergulha em trabalhos cada vez mais intensos porque a esperança de ter o amor de Maria é maior do que qualquer acometimento físico.

Segundo Freud, o desejo muitas vezes é enraizado no inconsciente, e a paixão obsessiva de Joaquim por Maria pode ser interpretada como uma manifestação do inconsciente reprimido. Joaquim projeta seus desejos e fantasias mais profundos em Maria, tornando-a um objeto de desejo inacessível. Esse fenômeno é conhecido como “idealização” e pode ocorrer quando uma pessoa restringe suas emoções e desejos, tornando-os ainda mais intensos e incontroláveis. Portanto, o desejo ardente de Joaquim por Maria é a manifestação da pulsão de vida (Eros) e, ao mesmo tempo, um mecanismo de defesa contra a pulsão de morte (Thânatos), que também se manifesta em sua autodestruição diante da prisão e do sofrimento emocional.

Ao explorar as pulsões de vida (Eros) e de morte (Thânatos) em suas personagens, Florbela Espanca apresenta uma narrativa densa e melancólica, na qual os conflitos internos emergem de forma intensa. A pulsão de vida é representada pelo intenso desejo de Joaquim por Maria, enquanto a pulsão de morte surge como a autodestruição e os impulsos de morte despertados pela rejeição que ele enfrenta. Esses elementos simbólicos contribuem para a construção de uma narrativa rica em complexidade emocional.

Ao longo do conto, percebemos que a pulsão de morte não se limita apenas a eventos trágicos ou finais fatídicos, mas também se manifesta nos conflitos internos dos personagens. Joaquim, subjugado por sua paixão avassaladora por Maria, encontra-se mergulhado numa busca incessante pelo objeto de seu desejo. Essa paixão o conduz a agir de forma irracional e obsessiva, ignorando as consequências de suas ações e trabalhando incansavelmente para alcançar a tão almejada aceitação de Maria. O embate entre a pulsão de vida e de morte, retratado por Joaquim, revela uma dinâmica complexa de prazer e dor, com Maria assumindo o papel de *dominatrix*.

As condições sociais adversas enfrentadas por Joaquim e também por Maria, desempenham um papel fundamental no agravamento da pulsão de morte que permeia a narrativa de “O dominó preto”. Em uma sociedade marcada por preconceitos e estereótipos,

Maria, órfã e costureira, é relegada a uma posição marginalizada, onde suas perspectivas de vida são severamente limitadas. A falta de oportunidades e o desprezo social exercem uma influência direta sobre suas escolhas e sua maneira de se relacionar com Joaquim. Por outro lado, Joaquim, abdicando de seu orgulho e renunciando a si mesmo, torna-se submisso a Maria, transformando-se em uma figura superficial e carente de profundidade psicológica, o que é agravado por um trabalho alienante.

A pulsão de morte, conforme definida por Freud em “Além do princípio do prazer” (1996a), não se limita a um único aspecto da narrativa, mas permeia cada elemento do conto de Florbela Espanca. As ações dos personagens, suas interações e as consequências de suas escolhas são profundamente influenciadas por essa força psíquica, que representa a luta interna contra a autodestruição, a culpa, o desejo de morte e a repressão de emoções negativas. A presença da pulsão de morte na história não apenas reflete a finitude da vida, mas também oferece uma reflexão sobre a natureza humana e a complexidade de suas motivações, permitindo que os leitores questionem o significado da existência e a inevitabilidade da morte em meio às adversidades e aos desejos impetuosos da vida.

Diante disso, Joaquim, como forma última de suspiro, tem o Thânatos como válvula de escape e a questão que fica é: não se sabe, ao certo, sobre qual das duas carências de Joaquim recaiu a inexistência: a carência física ou a carência emocional, psíquica. Talvez seja a soma das duas. Foi o desejo da própria morte maior que o desejo de ascensão social e isso porque era do poder que Maria exercia sobre Joaquim que vinha a motivação do conflito entre as pulsões. O Deus da morte é quem poderia acabar com o sofrimento de uma vez por todas: o sofrimento por questões sociais e o sofrimento pela ausência de seu objeto de desejo, Maria. Era também a morte que acabaria com toda a memória encantadora da mulher: o riso, a esperança, os gestos, a presença. Então,

Joaquim quis levantar-se, mas não pode, quis abrir os olhos, não teve força. Um grande bem-estar invadia-lhe o corpo todo, um estranho entorpecimento tornava-lhe as pernas e os braços moles como trapos. A cabeça pendeu-lhe para as costas do banco. O sangue continuava a correr pelo braço, pela sotaina negra, num ténue fiozinho tépido. (...) O moribundo tornou a deixar cair os braços, tornou a fechar os olhos e ficou muito rígido, muito estendido no seu banco, com um sorriso nos lábios, iludido e contente. (Espanca, 2010, pp. 63-64)

Com este conto, Florbela nos traz uma percepção interpretativa profunda acerca do conflito humano em que ao mesmo tempo que se deseja algo, deseja-se somente o melhor deste algo, tentando negar o pior. Isso podemos ver em Joaquim: ele desejava ter Maria e por mais que ela lhe rejeitasse, ele não se conformava. Por mais que lhe diziam coisas negativas sobre a amada, ele não se deixava convencer e nutria cada vez mais o desejo de tê-la, negando o desprezo, os escárnios. Com essa negação, perdeu a essência do existir, perdeu a paixão pelo conflito, perdeu o desejo pela vida na qual o sadismo presente na melancolia conduziu Joaquim à autodestruição, ao suicídio.

## Considerações Finais

A prosa de Florbela Espanca continua a causar perplexidade tanto entre os críticos literários, quanto entre o público em geral. Isso pode ser atribuído ao fato de que os leitores frequentemente adentram no universo fictício narrativo de Florbela com preconceitos preexistentes, buscando mais a biografia da autora do que a força do texto literário em si.

A autora atraiu a atenção para sua vida pessoal, notadamente por ter sido uma mulher transgressiva. Ficou muito reconhecida por seus relacionamentos amorosos libertos e por expressar suas emoções por meio da poesia. Suas ações a tornaram um símbolo do movimento feminista em Portugal, mas também provocaram a ira dos defensores dos padrões morais e comportamentais da época. Em uma sociedade marcada por um sistema patriarcal com uma estrutura política que invisibilizava as mulheres, Florbela insistiu em manter sua escrita com abordagens temáticas envolvendo manifestação do desejo feminino, amor, morte, sendo este último o que buscamos explorar neste trabalho por meio de um diálogo com a psicanálise na perspectiva dialógica com as dores, as aflições e as pulsões estudadas por Sigmund Freud.

A representação da dor em “O dominó preto” oferece uma reflexão sobre as complexidades da experiência humana, abordando temas como desejo, paixão, rejeição, insanidade e autodestruição. Mas é também uma narrativa que aborda questões sociais e culturais da época, como o papel da mulher na sociedade e as expectativas impostas aos indivíduos, questões essas que podem ser exploradas em trabalhos futuros. O conto “O dominó preto” é uma poderosa expressão artística que transcende os limites do tempo, permanecendo relevante e provocador em sua análise profunda da natureza humana, evocando as dores, as angústias, os desejos, as frustrações, a melancolia, o sofrimento e as aflições, elementos esses inerentes à existência humana.

No conto “O dominó preto”, assistimos à vitória do instinto destrutivo com a manifestação da pulsão de morte, sendo, portanto, um convite que Florbela faz ao leitor para refletir sobre a natureza da dor humana e suas complexas manifestações na experiência de vida. Temos, no conto, a possibilidade de pensar a trajetória de Joaquim por meio de seus conflitos românticos e fatais dentro de um discurso simbólico que revela a dualidade entre Eros, o símbolo da vida e paixão, e Thânatos, representando a Morte.

Florbela Espanca combina poesia e prosa para criar um conto rico em lirismo, encanto e elementos psíquicos que denotam a dualidade entre vida e morte, influenciada pelas relações amorosas. A linguagem habilmente empregada por Florbela transforma a morte em símbolo da possibilidade de escapar das agruras, dos desgostos, das dores, da miséria. Ao mesmo tempo, nesse domínio de encantamento e sedução, Eros deixa sua impressão na história, simbolizando a vida, a vitalidade e a energia, ainda que em confronto com a atração exercida por Thânatos.

## Referências

AUERBACH, Erick. A meia marrom. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERLINCK, Manoel Tosta. *A dor*. São Paulo: Escuta, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudo introdutório. In: ESPANCA, Florbela. *Florbela Espanca - Afinado Desconcerto: contos, cartas, diário*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ESPANCA, Florbela. O dominó preto. In: ESPANCA, Florbela. *O Dominó Preto*. Prefácio de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Martin Claret, 2010.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

NASIO, Juan-David. *O prazer de ler Freud*. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

SILVA, Fabio Mario da. “O dominó preto: as múltiplas faces do feminino”. In: ESPANCA, Florbela. *O Dominó Preto*. Prefácio de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Martin Claret, 2010, pp. 5-9.



## REFLEXÕES ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE FLORBELA ESPANCA E O MODERNISMO PORTUGUÊS NO *LIVRO DE “SÓROR SAUDADE”*

Ariadne Ferreira Luz

Boêmios, vagabundos, e poetas,  
Como eu sou vossa Irmã, ó meus irmãos!  
(Florbela Espanca)

Apesar de ser uma autora que atuou no período em que Portugal se construía artisticamente sob a perspectiva modernista, Florbela Espanca tem em suas produções literárias aspectos que “fogem” dos elementos prototípicos do Modernismo. Não é novidade dizer que na poética de Florbela há uma forte presença de sentimentalismo, desejo amoroso, sensualidade e erotismo, bem como o anseio e busca por uma liberdade de ser/falar/sentir muito propagada na Europa do século XX. Então, a motivação deste trabalho não parte do desejo de encontrar um lar para Florbela Espanca em algum cenário canônico e escolástico da literatura, isto é, não buscaremos aqui classificá-la e encaixá-la em um dos movimentos até então existentes. Ao contrário dessas posturas, reconhecemos o espírito de anseio por liberdade da poetisa através de sua poética e sabemos que jamais devemos fazer este *anseio* habitar nas vãs tentativas de delimitação da poetisa e sua obra. O que nos propusemos é refletir sobre as possíveis influências da época literária portuguesa em que histórica e biograficamente a artista estava inserida em seu momento de produção entre o final do século XIX e início do século XX: o Modernismo; e estabelecer essas reflexões à luz da criação poética no *Livro de “Sóror Saudade”* (1923).

Contudo, antes é aceitável rememorar certas discussões travadas academicamente sobre qual seria o lugar de Florbela Espanca na literatura em relação à representação e pertencimento de um Movimento artístico-literário. Afinal, sempre foi perceptível no meio artístico, sobretudo o literário, a delimitação de aspectos estilísticos para as produções de acordo com tendências e convenções regidas pelo tempo, época, costumes, valores e temáticas predominantes do convívio social.

Logo, nossa reflexão não está norteadada pelas tentativas pelas definições conceituais outrora consagradas nos antros acadêmicos, mas é importante que apontemos aquilo que antes fora atribuído aos estudos florbelianos. Tampouco dialogamos unicamente com tais autores apontados a seguir. Pois bem. Assim sendo, nos foi dito que Florbela carrega em suas obras um aspecto decadentista típico do Simbolismo — embora tampouco pertencesse a esse movimento — de acordo com o pensamento construído por Douglas Tufano (1981). Entretanto, Benjamin Abdala Jr. (1985) a inseriu em posição de Pré-modernista, visto que, — na concepção do teórico — Florbela esteve presente no momento da transição entre o Simbolismo e Modernismo, pois a poética da autora se desenvolveu em um instante mais isolado e até individual. De posse das informações anteriores, José Rodrigues Paiva (1995) sugeriu caracterizar a sua poesia como

sendo tanto Lírica quanto Romântica, devido ao seu individualismo e os tons de subjetividade e pessimismo presentes nas suas criações. Mais tarde, já no novo século, Massaud Moisés (2009) considera a poetisa como modernista, inserindo-a no *interregno*, que ocorreu na época de transição entre as gerações Orpheu e Presença:

(...) a obra de Florbela é sensualmente desnuda e revela os sentimentos mais íntimos de um amor fanático num misto de erotismo que evita de todas as formas o eufemismo. Neste interregno, de caracteristicamente moderno temos de um lado o peso da *condição feminina*, e de outro o forte *anseio por uma libertação das regras e preconceitos sociais*. (Moisés, 2009 – grifos meus)

Ao tentar estabelecer conexões entre Florbela e o movimento modernista, Massaud Moisés apresentou duas características sociais que saltam aos olhos daqueles que admiram os estudos voltados para a literatura moderna, que são: a condição feminina e o anseio por libertação. Essas duas características em diversos momentos estamparam os versos de Florbela Espanca. A condição feminina de desvalorização por parte da sociedade, assim como os desejos e anseios das mulheres, sua consciência ante a vida e percepção de mundo estão evidentes nas máscaras poéticas (Alonso, 1997) de Florbela (a freira, a princesa, a mulher apaixonada, a mulher solitária, aquela que sofre...). O anseio por uma libertação das amarras sociais esteve presente nos versos de diversos poemas.

Deveras, Massaud Moisés não foi infeliz ao atribuir aquelas características à poetisa, contudo não foi o suficiente para “enclausurá-la” ao Movimento Moderno português. Muito antes de Moisés nos expor aqueles ideais, Renata Soares Junqueira já nos havia esclarecido o questionamento há muito estabelecido entre Florbela e o Modernismo, pois:

(...) é verdade que Florbela Espanca não pode ser considerada uma escritora *modernista*, porque, afinal, não participou da agitação órfica dos seus contemporâneos e nem sequer chegou perto das inovações formais com que eles efetivamente transformaram a linguagem poética, 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* e da qual decorre mesmo uma *artificialização da vida* que ainda hoje deixa confusos os biógrafos e os críticos literários. (Junqueira, 2001, pp. 68-69 — grifos da autora)

A ausência de Florbela Espanca na escola literária de seu tempo, entretanto, não inibe a sua genialidade e excentricidade artística. O talento e a sensibilidade da autora para a criação poética são inquestionáveis, de tal maneira que não necessitou fixar-se em uma tendência prototípica do seu presente moderno. Nas palavras de Maria Lúcia Dal Farra, Florbela Espanca foi “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 (...)” (1996, p. 18). Embora Florbela Espanca estivesse à margem do antro social dos escritores Modernos, sua poesia revela um espírito crítico e inovador, que transita de maneira consciente sobre múltiplas tendências, inclusive modernas.

Embasando-se na temática de *saudade* utilizada por Florbela Espanca na sua obra, buscamos estabelecer uma possível relação entre os aspectos do Modernismo português e a construção poética do *Livro de "Sóror Saudade"*. Para isso, refletimos sob a óptica dos conceitos modernos de oposição às normas sociais, numa atitude anárquica e transgressora, analisando tais aspectos presentes na formação do eu lírico do *Livro de "Sóror Saudade"*.

## SÓROR (SAUDADE) E INCOMPLETUDE

O *Livro de "Sóror Saudade"*, publicado em 1923, gerou tamanho descontentamento ao Clero português e à sociedade conservadora e patriarcal da época, pois contemplamos Florbela Espanca transgredindo regras de convenções sociais e religiosas ao dar vida a uma freira protagonista de vivências amorosas e "não-puritanas". À primeira vista nos deparamos com uma freira que sente saudade e justamente assim foi apelidada — "Irmã, Sóror Saudade me chamaste..." — nomenclatura essa bem sugestiva, por sinal, ao gerar conflito entre humanidade e espiritualidade. Como vimos, o eu lírico é acometido pelo sentimento de incompletude, que levou a monja a desejar entregar-se aos desejos humanos de amor, paixão e sensualidade. Assim sendo, identificamos uma clara oposição ao sentimento de plenitude buscado pelos eclesiásticos na figura Divina.

Os sentimentos de tristeza e saudade andam juntos como gêmeos nos versos da Freira. A angústia da Sóror é motivada pelo sentimento de saudade, conseqüentemente pela incompletude que reflete a sua clausura. No último verso de "Meu mal" o eu lírico declara, "Mágoa não sei de quê! Saudade louca" como uma possível resposta à sua condição de tristeza. Em outro momento, a poetisa inaugurou o poema "Saudades" refletindo "Saudades! Sim... Talvez... E por que não?...". Lembrou-se dos motivos pelos quais sente falta: "Se o sonho foi tão alto e forte / Que pensara vê-lo até a morte", demonstrando o sofrimento pela incompletude, mas logo a chegou à conclusão de que "Esquecer! Para quê?... Ah, como é vão! (...) Se ele deixou beleza que conforto / Deve-nos ser sagrado como pão.". Então continuou a lamentar-se tristemente, "Quantas vezes, Amor, já te esqueci, / Para mais doidamente me lembrar / Mais decididamente me lembrar de ti!", pois quando não se tem o deseja restou-lhe simplesmente as lembranças como fuga da angústia provocada pela saudade, descrita nos dois últimos versos: "Quanto menos quisesse recordar / Mais saudade andasse presa a mim!". Além disso, nos poemas "Noturno" e "Cinzento" o eu lírico diz a sua tristeza por amores já findos e neste ínterim o sentimento de saudade também se fez presente.

A característica de saudade atribuída à freira e a forma como Florbela Espanca inseriu na construção de Sóror Saudade, por si só, já se trata de um ato de rebeldia provocado pela poetisa ao confrontar os ideais religiosos da Igreja. Uma atitude considerada anárquica, pois entende-se que uma mulher ao tornar-se freira e adentrar em clausura, toma a decisão de entregar sua vida inteiramente a Deus e a Igreja. Desta decisão se resulta, por parte das freiras, aceitarem a condição de terem seus desejos e anseios supridos pelo amor ao Divino. Quando uma sóror

sente saudade de amores já vividos, na visão religiosa, ela se comporta de maneira a negar o amor divino. Contudo, o sentimento de saudade não é o único aspecto que molda a imagem da freira, como veremos adiante.

## UMA FREIRA QUE AMA

Por parte da Igreja Católica os sentimentos como amor e paixão eram regradados a uma perspectiva única de matrimônio, contudo, a entrega, a sensualidade e os desejos carniais de forma voluptuosa eram atos repugnados pela religiosidade católica, até mesmo para casais devidamente unidos em laço matrimonial perante a igreja. A instituição reconhecia que o ser humano estava suscetível a amores e a paixões, mas tais sentimentos eram inadmissíveis para figuras clericais, configurados como atos pecaminosos. Contudo, Florbela Espanca construiu em *Livro de "Sóror Saudade"* uma faceta erótica e sensual de uma freira que se entregou aos seus desejos e, mesmo estando em clausura, sofreu de saudade e ausência de seus amores outrora consumados.

Este eu lírico transgressor de Sóror Saudade é perceptível em alguns poemas revelando essa faceta erótica e sensual, visto que, no contexto da obra, há uma freira que em sua clausura põe-se a idealizações românticas e deseja entregar-se a suas paixões. Podemos observar a sensualidade de Sóror Saudade expressa no poema "Horas rubras", ao descrevê-las como "Horas profundas, lentas e caladas" que são "Feitas de beijos rubros e ardentes," como também "De noites de volúpia, noites quentes", desenvolvidos gradualmente nos versos do poema, até declarar ao final: "E sou, talvez, na noite voluptuosa, / Ó meu Poeta, o beijo que procuras!".

A imagem da noite pode ser atribuída como símbolo de sensualidade presente nos versos da Freira. Ao ler os versos de "A noite desce", "A noite desce... Ah! Doces mãos piedosas (...) Assim, mãos de bondade me beijassem!"; observamos a relação entre noite e erotismo, dando a ideia de um transe erótico ao dizer que "A noite põe embriagada, louca!" e continua gradativamente: "E a noite vai descendo, sempre calma...", criando movimentos de aproximação e evocando a possível presença de um outro que satisfaz os desejos do eu lírico ao declamar: "Meu doce Amor tu beijas a minh'alma / Beijando nesta hora a minha boca!". Nesses últimos versos do mesmo poema, observamos a construção imagética da sensualidade em um movimento gradativo que se inicia nas mãos piedosas e se concretiza num beijo apaixonado, enfatizando a consumação dos desejos através do toque físico. Da mesma forma, também vemos, tais aspectos já citados, nos últimos versos de "Crepúsculo", quando Sóror Saudade descreve: "E a tua boca rubra ao pé da minha / É na suavidade da tardinha / Um coração ardente palpitando...".

Além de todo o erotismo e sensualidade de Sóror Saudade, um aspecto interessante sobre a freira apaixonada é o fato de que seu deleite amoroso não se fixa num único Outro. O poema "Inconstância" nos revela que a Sóror Saudade, durante sua vida, se entregou a diversos amores, vejamos alguns trechos:

(...)  
*Passei a vida a amar e a esquecer...*  
*Um sol a apagar-se e outro a acender*  
Nas brumas dos atalhos por onde ando...

E este amor que assim me vai *fugindo*  
É igual a outro amor que vai *surgindo*,  
*Que há de partir também...* Nem eu sei quando...(Espanca, 1996, grifos meus).

Parte da tristeza da freira habita nessa inconstância de vivências amorosas. Sórora Saudade viveu entre a dualidade do amor e do esquecimento, pois passava ela a amar um alguém e a inconstância desse sentimento resultava em seu esquecimento; em outro momento a freira depositava suas paixões em outro amor, como disse: “Um sol a apagar-se e outro acender”, contudo este também seria esquecido mais tarde. Assim sendo, aquele amor que “vai fugindo” é igual a outro que “vai surgindo” e este novo amor em algum momento “(...) há de partir também...”, restando à Sórora a sua saudade, tristeza e incompletude.

## ORGULHO E EXALTAÇÃO

Mesmo estando acometida pelos seus sofrimentos, há momentos que Sórora Saudade encontra meios de supostamente superar suas dores, porém — ao contrário do que se poderia pensar sobre essa possível *superação* por parte de uma freira — ela não encontra essa regeneração na fé cristã, tampouco no auxílio divino. Ao contrário, a solução foi permitir a ascendência do seu próprio ego, conseqüentemente a freira aflorou seu orgulho. Vejamos alguns trechos do poema “O meu orgulho”:

Lembro-me do que fui dantes. Quem me dera  
Não me lembrar! Em tardes dolorosas  
*Lembro-me que fui a Primavera*  
Que em muros velhos faz nascer as rosas!

(...)

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

*Sinto que valho mais, mais pobrezinha:*  
*Que também é orgulho ser sozinha,*  
E também é nobreza não ter nada! (Espanca, 1996, grifos meus)

Podemos observar nos versos destacados o processo de uma possível regeneração em meio às dores de Sórora Saudade. O eu lírico se recorda de tempos anteriores ao seu sofrimento e gradativamente retoma sua consciência acerca do seu valor. A retomada do orgulho foi um fator crucial para a (auto)regeneração deste eu lírico que sofre. Portanto, nesses versos, encontramos uma oposição aos ideais sociais atribuídos às figuras religiosas, quando o *orgulho*

foi apresentado como uma solução de fuga para os males que acometeram Sórora Saudade. Tal oposição se dá pelo fato do orgulho ser considerado, pela igreja católica, um dos pecados capitais e a freira utilizou-se deste *pecado* para o próprio bem estar, configurando aos versos uma atitude transgressora e anárquica.

Não obstante, “Ódio?” é um outro poema presente no *Livro de “Sórora Saudade”* que utilizou o ideal de orgulho para superação de um possível sofrimento:

Ódio por Ele? Não... Se o amei tanto,  
Se tanto bem lhe quis no meu passado,  
(...)  
Que importa se menti? E se hoje o pranto  
Turva o meu triste olhar, marmorizado,  
Olhar de monja, trágico, gelado  
(...)  
*Ah! Nunca mais amá-lo é já bastante!*  
Quero senti-lo d’outra, bem distante,  
(...)  
*Ódio seria em mim saudade infinda,  
Mágoa de o ter perdido, amor ainda!*  
*Ódio por Ele? Não... Não vale a pena...* (Espanca, 1996, grifos meus)

O eu lírico chega à conclusão de que odiar no presente um amor vivido no passado “Não vale a pena...”, pois a freira relaciona o ódio a uma “saudade infinda” e mágoa da perda como predominância do sentimento amoroso a um outro. Assim sendo, para ela a ausência do ato de amar “já é bastante”. Logo, Sórora Saudade mais uma vez utiliza o seu orgulho como forma de cura para si mesma ao inibir o sentimento de ódio ao causador de seu sofrimento, atitude essa que também pode ser atrelada a oposição ao conceito religioso de completude divina aos clericais. Além disso, a ausência do ódio por parte de Sórora Saudade não foi resultado das práticas de piedade e compaixão pregadas pela igreja católica, mas como dito, foi um ato de orgulho por parte da freira. Essa reflexão abre possibilidades de pensar como as atitudes de caráter anárquico de Sórora Saudade também implica na troca e na inversão dos valores cristãos atribuídos aos clérigos. Observemos o seguinte poema:

Fanatismo

Minh’alma, de sonhar-te, anda perdida.  
Meus olhos andam cegos de te ver.  
*Não és sequer razão do meu viver  
Pois que tu és já toda a minha vida!*

Não vejo nada assim *enlouquecida*...  
*Passo no mundo, meu Amor, a ler*  
No mist’rioso livro do teu ser  
*A mesma história tantas vezes lida!...*

“Tudo no mundo é frágil, tudo passa...”  
Quando me dizem isto, toda a graça  
Duma boca divina fala em mim!

E, olhos postos em ti, digo de rastros:  
“Ah! Podem voar mundos, morrer astros,  
Que tu és como Deus: princípio e fim!...” (Espanca, 1996, grifos meus)

Ao refletir acerca dessa inversão de valores presentes em determinados contextos já analisados aqui, no poema “Fanatismo” é perceptível uma possível transferência do valor divino para um *affair* amoroso. Por causa desse Amor, Sórora Saudade está “enlouquecida” e como resultado constantemente vive a pensar na pessoa amada, pois passa a ler “A mesma história tantas vezes lida!...”, metaforizando o signo “livro” como sendo a pessoa amada. Porém, mesmo quando é advertida que “Tudo no mundo é frágil, tudo passa” em um ato de orgulho motivado pelos seus anseios amorosos, a freira desbrava: “Ah! podem voar mundos, morrer astros.”. Por isso, ela não se importa, pois o seu Amor é “(...) como Deus: princípio e fim!...”. O fanatismo descrito por Sórora Saudade nesse poema diz respeito não somente a um outro que foi amado, mas fala da intensidade dos sentimentos da freira ao entregar-se a suas paixões. Neste poema, está sintetizada a força do desejo e do orgulho de Sórora Saudade, ao ponto de transferir uma pessoa amada para a posição do Deus Soberano. Essa construção imagética culmina-se numa ação que possivelmente poderia ser interpretada como mais uma transgressão e anarquia de Florbela Espanca ao construir o eu lírico da freira, além de ser apontada como blasfêmia por parte da Igreja.

A clausura e os sofrimentos vividos por Sórora Saudade não foram suficientes para extinguir o seu orgulho, seus desejos e amores, pois mesmo em meio a tremenda solidão e angústias regadas à saudade a freira exorta a si mesma e a vida. No último poema de seu Livro, “Exaltação”, a freira em meio a sua clausura declarou “Viver! Beber o vento e o sol! (...)” e demonstrou seu anseio por liberdade, “Asas sempre perdidas a pairar! / Mais alto até estrelas desprender!” e o anseio para expressar sua voz, “A glória! A fama! Orgulho de criar!”. Finalizou seu poema e sua obra exortando a todos aqueles que, assim como ela, sofrem, amam, se entregam aos seus desejos e deleitam-se em suas transgressões. Exortou aqueles que orgulhosamente buscam expressar sua voz, apesar de toda mágoa e dor que foram acometidos. Assim, Sórora Saudade reconheceu “Da vida tenho o mel e tenho os travos” e em exaltação bradou: “Boêmios, vagabundos, e poetas, / Como eu sou vossa Irmã, ó meus irmãos!”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir sobre a poética de Florbela Espanca já é do nosso conhecimento que a poetisa dialoga com diversas tendências literárias, resultando em uma arte híbrida, rica em originalidade de excentricidade. Assim sendo, sabemos que Florbela experienciou seus sentimentos intensamente, atingindo uma expressividade poética singular através de transbordamentos

sentimentais que constituíram uma arte textual imagética singular. Nas palavras de Cláudia Pazos Alonso:

A imagem de Florbela Espanca que actualmente predomina nos manuais de história de literatura portuguesa é a de uma escritora, precursora das outras escritoras que iriam surgir ao longo do nosso século. (...) Com efeito, faz sentido reconhecer que a extraordinária poetisa que Florbela foi (e é) não poderia de forma alguma surgir num vácuo, mesmo se *a posteriori* o seu invulgar talento nos permite distingui-la das suas contemporâneas. (Alonso, 1997, p. 13)

Em percepção aos traços de originalidade da autora, Zina Bellodi disse que “A poesia de Florbela Espanca é, em primeiro lugar, algo de valor indiscutível, que se constrói sobre alguns elementos fundamentais” (2005 p. 21). Dentro do contexto de significados, por meio dos recursos empregados neste trabalho, deparamo-nos com uma poetisa que habilmente manuseia as nuances do *sentir* em sua arte. Através de seus versos, Florbela busca dar voz ao seu mundo interior e numa perspectiva bastante intimista transmite sensações por meio de imagens, como metáforas e sinestésias. Entretanto, é de suma importância compreender que não devemos atribuir os sentimentos e vivências pessoais da autora como justificativa para a expressão do eu lírico criado em sua obra.

Norteados pelo conceito de *saudade* que dá vida ao eu lírico, podemos observar no *Livro de “Sóror Saudade”* poemas que em seus versos incluem a confrontamento às normas sociais, numa atitude a ser considerada transgressora e anárquica ao pintar a imagem de uma freira que, tomada pelo sentimento de saudade, se entregou à carnalidade quando escreveu sobre aventuras amorosas e seus desejos femininos, ao mesmo tempo que reverteu símbolos divinos atrelando-os às paixões humanas.

Esta não se trata de uma obra Modernista, como bem sabemos, contudo, diversos elementos que compõem os poemas do *Livro de “Sóror Saudade”* possuem índices de modernidade que se manifestam no desejo de um eu lírico que expõe seus desejos e se consolida na ação de uma poetisa audaciosa ao ponto de criar uma máscara tão intimista quanto Sóror Saudade.

As engenhosas construções imagéticas de Florbela Espanca, ao descrever de maneira precisa e suave os desejos do eu lírico, colaboraram para criação complexa e original que é Sóror Saudade. A poetisa uniu em sua obra o desejo feminino de paixão e sensualidade ao sentimento de saudade, quase como uma simbiose, deixando clara a sua genialidade e excentricidade artísticas. Mais do que isso, atribuiu toda essa junção de ideais ao eu lírico de uma freira em clausura. Um tremendo ato de rebeldia e afronta a uma tradição consolidada na sociedade portuguesa e pela religiosidade. Precisamos levar em consideração que Florbela Espanca criou uma freira que não logrou em seu espírito a plenitude divina e por isso foi tomada de sentimentos de angústia através da saudade. Essa saudade, por sua vez, foi motivada pelas memórias românticas de vivências amorosas e eróticas. A criação de Sóror Saudade por parte de Florbela Espanca nos traz a ideia moderna de ruptura de tradições e ainda nos indica o desejo por liberdade de

expressão artística por parte da poetisa através do eu lírico da freira portuguesa.

Embora seja-nos perceptível que o *Livro de “Sóror Saudade”*, com toda sua extensão poética, estabelece uma relação entre diversas tendências, é inegável a presença de índices de modernidade atrelados à construção de Sóror Saudade. Pois mesmo estando mediante a uma clausura voluntária, a freira de Florbela Espanca permanece livre, mediante ao seu orgulho. No Modernismo português contemplamos diversos artistas “quebrando o silêncio” através da arte, bem como confrontando os costumes patriarcais da época por meio de obras — como exemplo, podemos nos lembrar de Judith Teixeira e sua poética — que em algumas ocasiões geraram estranhamento.

Há poetas que habitam em escolas literárias. Alguns outros mergulham em tendências de seus tempos. Florbela Espanca não é Modernista, de fato, pois seu fazer poético está além daquilo que chamamos “modernidade”. Florbela Espanca é livre e arriscamo-nos a dizer que ela aprendeu com Sóror Saudade.

## Referências

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Tempos da Literatura Brasileira*. 5 ed. São Paulo: Editora Ática. 1985.
- ALONSO, Cláudia Pazos. *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa. Imprensa Nacional. 1997.
- BELLODI, Zina. Introdução. In: ESPANCA, Florbela. *Melhores Poemas*. São Paulo: Global, 2005.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudos introdutórios. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela. *Poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. Florbela Espanca e os Modernistas Portugueses. In: *Estudos Portugueses e Africanos*. pp. 67-77, Campinas. 2001.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. *Sob os sortilégios de Circe*. Ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca. 1 ed. São Paulo: Todas as Musas, 2022.
- LOPES, Óscar; SARAIVA, Antônio José. *História da Literatura Portuguesa*. São Paulo. Porto Editora. 1958.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 36 ed. São Paulo. Cultrix. 2009.
- PAIVA, José Rodrigues de (Org.). *Estudos sobre Florbela Espanca*. 1. ed. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano. 1995. v. 1.
- TUFANO, Douglas. *Joaquim Manuel de Macedo - Literatura Comentada*. 1 ed. São Paulo. Editora Abril Cultural. 1981.

## SÓROR SAUDADE: COMO O AMOR, NA PERSPECTIVA FILOSÓFICA, É EXPLORADO NO POEMA “FANATISMO” DE FLORBELA ESPANCA

Rayana Rezende Gomes Demétrio de Vasconcelos Barros

A perspectiva poética traçada por Florbela Espanca pode ser entendida através do movimento literário em que a autora estava inserida. Florbela, conforme Hortas (1995), foi capaz de modificar a perspectiva filosófica feminina Portuguesa do século XIX. Isso ocorre devido a quebra da tônica crítica, visto que a poesia deixa de ser mera prenda doméstica sem finalidade artística e passa a ser vista enquanto um discurso desafiador e transgressor:

De modo geral, na lírica feminina portuguesa desse momento, não se encontram entrechoques: discurso monocórdico, centrado na temática do amor e da passagem, onde o feminino não ultrapassa o confessional. Embora se pressinta o despertar da consciência para os dramas da feminilidade, poucas são as poetisas que se permitem a ousadia de se rebelar contra a passividade de sua condição imposta pelo machismo. (Hortas, 1995, p. 86)

Nessa perspectiva, Florbela, nas palavras de Silva (2010), constrói um jogo de sedução, onde seu olhar ingênuo será capaz de envolver o Outro, não apenas como outrem, mas enquanto parte deslocada de si mesma, como será apontado mais à frente. Dessa forma, corrobora-se com Marli Hazan (1995) que não é possível falar da poeta sem apontar seu narcisismo, visto que esse é um ponto central em sua personalidade pessoal e literária. Assim, é possível explicitar que na construção de cada um de seus eu-líricos reverbera essa retomada ao seu próprio eu. Ainda que a poetisa trabalhe a todo tempo esse outro, ele nunca se expressa como uma entidade com valores e sentimentos, mas sim, como um eterno reflexo da idealização passional da mesma.

Nessa seara passional, seu amor narcisista também é encarado através da sensualidade, pois, como será debatido a seguir, os ímpetos eróticos se entrelaçam, parte enquanto excitação e parte perturbação. De acordo com a pensadora Evola (1976), o amor sensual faz com que se destrua a dualidade dos homens, que passam a ultrapassar a relação do Eu com o não eu, a fim de se obter uma união mais profunda entre os seres. Esse pensamento corrobora com Silva (2010), quando essa aponta que a escritora transgrida através do erótico o seu eu, para obter tal completude, ainda que acabe provocando debates acirrados aos seus contemporâneos sobre sua posição de feminilidade frente à sociedade.

Ademais, ainda que o tema do saudosismo não seja tão explicitado na obra, não é possível compreender o soneto “Fanatismo”, sem abordá-lo. Isso porque a própria obra literária em que o poema se encontra, *Livro de “Sóror Saudade”*, é carregado de elementos de uma tradição saudosista. A poetisa, embora sempre trazendo elementos modernos, explora nos demais poemas um amor que vai retomar a perspectiva medieval, retratando a importância de Camões e os antigos reinados portugueses.

## O conceito de Amor: Pathos e Eros

O verbete “Amor”, do *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano, possui uma entrada de vinte e quatro páginas. Iniciado por uma discussão sobre os usos mais banais e cotidianos da palavra, o verbete transita entre significações da Grécia Antiga à contemporaneidade.

A segunda teoria recorrente sobre o Amor é a que vê nele uma unidade absoluta ou infinita, ou seja, consciência, desejo ou projeto de tal unidade. Desse ponto de vista, o Amor deixa de ser um fenômeno humano para tornar-se um fenômeno cósmico ou, melhor ainda, a natureza do Princípio ou da Realidade Suprema. O êxito ou o malogro do Amor humano passa a ser indiferente; aliás, o Amor humano, como aspiração à identidade absoluta e como tentativa por parte do finito de identificar-se com o Infinito, está previamente condenado ao insucesso e reduzido a uma aspiração unilateral, pela qual a reciprocidade é decepcionante, que se contenta em imaginar a vaga forma de um ideal fugaz. São duas as consequências desse conceito de Amor. A primeira é a infinitização das vicissitudes amorosas que, consideradas como formas ou manifestações do Infinito, assumem um significado e um alcance desproporcional e grotesco, sem relação com a importância real que têm para a personalidade humana e para as suas relações com os outros. A segunda é que todo tipo ou forma de Amor humano destinado ao fracasso; e o próprio êxito de tal Amor, verificável na reciprocidade, na possibilidade da comparticipação, é assumido como sinal desse fracasso. Essas duas atitudes podem ser facilmente encontradas na literatura romântica sobre o Amor. É a noção defendida por Spinoza, Hegel, Feuerbach, Bergson, Sartre. (Abbagnano 2007, p. 50)

Do montante proporcionado por Abbagnano, essa definição parece ser a que melhor dialoga com a ideia a ser trabalhada no presente artigo, visto que será proposto um diálogo entre o conceito filosófico de amor e o poema “Fanatismo” de Florbela Espanca. Isso ocorre, pois o autor, no trecho, trabalha o amor como algo incorpóreo e infinito, tramado através não apenas do sensível, mas também do desconhecido. Essa linguagem é recorrente na obra da autora, devido a exposição do amor enquanto elemento imaterial na sua obra.

Ainda que o debate acerca do que é paixão seja inconclusivo, é possível observar os esforços, muitas vezes vãos, dos pensadores e escritores para capturar tal sentimento e dissecá-lo, entregando uma reflexão *in vitro* do mesmo. Porém, talvez seja a poesia a que melhor cativa tal significado transpondo, através dos versos, a melodia silenciosa da alma apaixonada. Ademais, a perspectiva trabalhada por Florbela dialoga com o próprio conceito platônico sobre o que é o amor, visto que ambos exploram o esfacelamento de um ser que busca por uma unidade, ainda que essa unidade só possa ser encontrada através do outro: “Cada um de nós, portanto, é uma meia senha humana, um ser fendido, como os olhos, um feito em dois, cada qual sempre em demanda da meia senha correspondente” (Platão, 1999, p. 75).

Durante o banquete, diversas personas são convidadas a traçar um elogio a respeito de Eros, sendo duas de extrema relevância para a compreensão de Florbela: A fala de Diotima a Sócrates de Aristóteles:

Quando nasceu Afrodite, banquetavam-se os deuses, e entre os demais se encontrava também o filho de Prudência, Recurso. Depois que acabaram de jantar, veio para esmolar do festim a Pobreza, e ficou pela porta. Ora, Recurso, embriagado com o néctar - pois vinho ainda não havia - penetrou o jardim de Zeus e, pesado, adormeceu. Pobreza então, tramando em sua falta de recurso engendrar um filho de Recurso, deita-se ao seu lado e pronto concebe o Amor. Eis por que ficou companheiro e servo de Afrodite o Amor, gerado em seu natalício, ao mesmo tempo que por natureza amante do belo, porque também Afrodite é bela. E por ser filho o Amor de Recurso e de Pobreza foi esta a condição em que ele ficou. Primeiramente ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio ele recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista: e nem imortal é a sua natureza nem mortal, e no mesmo dia ora ele germina e vive, quando enriquece; ora morre e de novo ressuscita, graças à natureza do pai; e o que consegue sempre lhe escapa, de modo que nem empobrece o Amor nem enriquece, assim como também está no meio da sabedoria e da ignorância. Eis com efeito o que se dá. Nenhum deus filosofa ou deseja ser sábio - pois já é -, assim como se alguém mais é sábio, não filosofa. (Platão, 1999, p. 78)

Assim, o amor não é visto como algo fácil, ou que possa ser encontrado sem o contato com o outro, existe um desejo, na versão Platônica, de completude. Possuir, ou tentar possuir, o que se falta. Nesse sentido, não se procura aquilo que se tem, mas sim, aquilo que gostaria de ter, pois o amor descende dos lados opostos de uma mesma moeda: riqueza e pobreza. Florbela, através da sexualidade, retoma esses pontos, fragmentando seu ser em busca de seu amado.

Essa perspectiva também se reverbera no elogio construído por Aristófanes, quando decide contar a respeito do mito do andrógino:

Na verdade, Erixímaco, disse Aristófanes, é de outro modo que tenho a intenção de falar, diferente do teu e do de Pausânias. Com efeito, parece-me os homens absolutamente não terem percebido o poder do amor, que se o percebessem, os maiores templos e altares lhe preparariam, e os maiores sacrifícios lhe fariam, não como agora que nada disso há em sua honra, quando mais que tudo deve haver. É ele com efeito o deus mais amigo do homem, protetor e médico desses males, de cuja cura dependeria sem dúvida a maior felicidade para o gênero humano. Tentarei eu portanto iniciar-vos em seu poder, e vós o ensinareis aos outros. Mas é preciso primeiro aprenderdes a natureza humana e as suas vicissitudes. Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra. Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos

se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse; mas quando se lançavam a uma rápida corrida, como os que cambalhotando e virando as pernas para cima fazem uma roda, do mesmo modo, apoiando-se nos seus oito membros de então, rapidamente eles se locomoviam em círculo. Eis por que eram três os gêneros, e tal a sua constituição, porque o masculino de início era descendente do sol, o feminino da terra, e o que tinha de ambos era da lua, pois também a lua tem de ambos; e eram assim circulares, tanto eles próprios como a sua locomoção, por terem semelhantes genitores. (Platão, 1999, p. 76)

Nas palavras da poetisa, seu amado é um conhecido, ele é o deus que nela habita, ser incomparável que a torna quem ela é. Ele é aquele que ela tanto espera e busca, ainda que seja preciso uma longa caminhada, extremamente densa, para apreendê-lo.

Seguindo um conceito mais moderno sobre o amor, os preceitos expostos debatem acerca da construção Freudiana e Lacaniana sobre o que passa a ser considerado desejo. Na concepção de Freud (1900), os sonhos são um local seguro para a realização dos desejos, talvez por essa razão, o eu lírico do poema inicie seus versos expondo seus sonhos, afinal: “Minh’alma, de sonhar-te, anda perdida”, pois para além do sonho, tudo no poema será desejo:

Existe a prevalência de um desejo inconsciente nos sonhos. Desse modo, uma moção de desejo da vida de vigília pode apenas contribuir secundariamente para a formação de um sonho, tendo em vista ser necessário que tal moção esteja ligada a um desejo inconsciente. Tais desejos ficam em alerta, à espera de excitações psíquicas vindas da vida diurna, como preocupações e reflexões dolorosas. (Freud, 1900)

No entanto, conforme Lacan, o desejo, independentemente do sonho, explicita-se através de outra perspectiva, pois:

Todo desejo humano é conflituoso ou, ao menos, está fadado à insatisfação na medida em que é desejo de outra coisa, segundo a fórmula de Lacan (1999, p. 418), ou seja, é sempre o desejo por algo substitutivo ao objeto proibido. Mais do que isso, objeto impossível, na medida em que, enquanto seres, falantes, nunca alcançamos aquilo que demandamos, ou seja, o que alimenta o desejo é justamente a falta daquilo, daquela última palavra que diria o que desejamos. (Lacan *apud* Scotti, 2020)

Dessa forma, Lacan nos indaga, nas palavras de Scotti, uma questão ética, pois será que somos donos de nossas próprias motivações? Ou será possível enganar os sentidos e as ações? Ou será que nosso juízo é valorado através do desejo? Com essas indagações, é possível iniciar as reflexões acerca do poema

## Análise da obra:

Fanatismo

Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida  
Meus olhos andam cegos de te ver!  
Não és sequer razão de meu viver,  
Pois que tu és já toda a minha vida!

Não vejo nada assim enlouquecida...  
Passo no mundo, meu Amor, a ler  
No misterioso livro do teu ser  
A mesma história tantas vezes lida!

“Tudo no mundo é frágil, tudo passa...”  
Quando me dizem isto, toda a graça  
Duma boca divina fala em mim!

E, olhos postos em ti, vivo de rastros:  
“Ah! Podem voar mundos, morrer astros,  
Que tu és como Deus: princípio e fim!...” (Espanca, 2020 p. 22)

Na primeira estrofe, a poetisa constrói quatro versos que retomam a dualidade mundo *versus* espírito para explicitar o caráter de seu amor. No primeiro verso do poema, existe três núcleos semânticos, sendo eles: Alma, sonhar e perdida. Nesse primeiro instante, o eu lírico desassocia do amor a perspectiva corpórea, elevando-o ao nível de alma, ademais, indica que seu amor pertence a categoria dos sonhos, pois nele, conforme Freud, será possível realizar os desejos. Nele, o eu poético torna-se capaz de realizar a fantasia de amar e ser esse outro que tanto deseja. Bem verdade, é como se o amor o consumisse em uma espécie de *mimese in abysme*, onde a visão do outro a tomou por inteiro, sua existência é real a partir da ligação com o outro.

Ademais, essa visão de amor apontada irá dialogar com Descartes (2016) ao explicitar que as paixões da alma precisam ser distinguidas daquelas que servem apenas para cumprir as funções do corpo. Nesse sentido, o amor para Florbela é novamente desassociado do corpóreo, quando o próprio ato da visão é a grande causa de sua cegueira, ou melhor dizendo, da perda do bom senso e razão social, na qual o amor é desassociado, uma vez que o apaixonado é incapaz de agir dentro dos consensos morais e éticos da sociedade. Como dito previamente, a palavra *Pathos* remete a sofrimento ou a descontrole, a paixão cega o eu lírico, que perde a razão. Esse significado, ao ser retomado por Descartes (2006), é exposto enquanto subsídio dos homens fracos, afinal, para o autor, ainda que o amor seja um elemento não corpóreo, é preciso que aquele que o detém não se perca na própria loucura, mas faça com que essa seja funcional. Essa relação construída a respeito do amor em Descartes, retoma a dualidade com que é construído o amor em seu livro, ou dentro do próprio verbete em que se encontra a palavra amor. No entanto, ao contrário das perspectivas teóricas, a autora cede a cegueira involuntária de seus sentimentos, tornando assim, em seus dois últimos versos, seu amado como um Deus.

Florbela constrói através de oxímoros, seus desejos mais intrínsecos. Para Lacan, essa é uma das maiores problemáticas dos desejos, a incapacidade do ser humano em apenas possuir, mas sua necessidade de ser o objeto amado. É isso que ocorre no primeiro verso, pois o eu lírico deseja, antes de tudo, que seu amado e ela sejam um só. Essa relação aponta para as especificações do “mal-estar da civilização” de Freud, quando este traça que o amor é a força Eros, que aponta para a unificação. Essa situação ocorre devido a um deslocamento da libido dividido em narcisista e analítica, ligando esse sentimento do ser para o próprio ser, representado por um outro. Assim, pode-se dizer que esse amor do eu lírico, é capaz de alimentar a si mesmo através da sua própria existência:

Não vejo nada assim enlouquecida...  
Passo no mundo, meu Amor, a ler  
No misterioso livro do teu ser  
A mesma história tantas vezes lida! (Espanca, 2020, p. 22)

Para explicar sua condição apaixonada, sua *persona* inicia a segunda estrofe com um verso que reafirma o caráter irracional e louco da sua forma de amar, reiterando a primeira estrofe. No entanto, a relação aqui construída, coloca ainda mais em evidência a relação eu *versus* outro, pois ao explicitar a criatura amada como um livro, a autora aponta conhecer o seu amante, como uma história amada, revisitada inúmeras vezes, e sempre compreendida e adorada. O caráter metapoético/textual dos versos, retrata uma perspectiva sensual. O livro é o corpo revisitado, mas também a alma conhecida. No entanto, a poética carrega uma outra indagação: são todos os livros de romance inteiramente iguais? Todos os romances verdadeiramente espirituosos quanto ao significado do amor? O amor, no poema, não passa de um sentimento revisitado por muitos previamente, lido e relido, como uma dor ou alegria que, ao seu modo, é inerente ao ser humano. Mas nada disso importa, pois o amor, no que apresenta de mais particular, se constrói enquanto universo, e mesmo quando não se é nada, ou ainda, muito pouco, esse pouco se transforma em um todo para aquele que ama. Pois cada parte do amado é, antes de tudo, uma representação da parte de um todo, conforme se vislumbra na última estrofe do soneto: “Ah! Podem voar mundos, morrer astros,/ Que tu és como Deus: princípio e fim!...”. O sentimento por seu amado é continuamente reconhecido e revisitado, para o eu lírico o uso da palavra misterioso carrega a perspectiva do futuro, que é desconhecida, mas ao mesmo tempo resguarda todos os sonhos para o futuro.

O visitar e reencontrar seu amado, também representa reconectar a si mesma, visitar seus outros amores e sua concepção do que é amar. O eu lírico visualiza em seu amado todos os outros que não deram certo e constrói novas expectativas para esse relacionamento. Mas são esses outros que empoderam a voz lírica a ter certeza de sua atual escolha, pois ela escolhe viver essa vida ao lado de seu amado “Passo no mundo, meu Amor, a ler...”.

Ademais, existe uma modificação em como o eu lírico caracteriza seu amado. Inicialmente, os dois são apenas um, apenas criaturas mortais, mas passam ao caráter sobrenatural sendo comparado a uma divindade. Assim sendo, o elemento corpóreo se desfaz, sendo esse apenas

um objeto de manifestação do sagrado. É possível observar que a autora modifica a tendência de Descartes, voltando ao mito Grego de *Eros e Psique*, quando o deus se casa com uma humana e sua forma sobrenatural não pode ser descrita, no entanto, ainda que domine os reinos celestes, Eros é acordado após ser queimado com uma única gota de cera para vela. O amor sentido pelo eu poético, retoma tal fragilidade, pois ainda que *ad aeternum*, permanece no limite do sentir.

No entanto, voltando à perspectiva dual, a partir da segunda estrofe, o eu lírico no processo de glorificação do outro, passa por desassociação. Os indícios do que é corpóreo e do que é ela, lentamente somem e tudo passa a ser sagrado. Nessa construção, Florbela Espanca adiciona um processo sinestésico bastante interessante. Seu corpo não é um corpo, mas apenas sensações múltiplas. Ela é uma boca usada por outro para falar dele, e olhos cegos, cegos para si, pois são usados em nome e glória de seu amado.

Ademais, a terceira e quarta estrofes podem ser lidas juntas, pois carregam sentidos contrários e complementares:

Tudo no mundo é frágil, tudo passa...  
Quando me dizem isto, toda a graça  
Duma boca divina fala em mim!

E, olhos postos em ti, vivo de rastros:  
“Ah! Podem voar mundos, morrer astros,  
Que tu és como Deus: princípio e fim!...” (Espanca, 2020, p. 22)

A terceira estrofe é iniciada com o eu lírico ironizando a temporalidade do amor. Ela aponta que a fugacidade dos sentimentos é algo explicitado por todos em sua vida, que acreditam que seu amor será passageiro. Conforme Bauman (2009), a ideia social de amor é associada a inconstância social. O tempo passa e, devido a impermanência dos seres, os amores não evoluem. Afinal, para o autor, a segurança inspirada pela condição da mudança é capaz de gerar desejos conflitantes, o que faz com que um casal estremeça os laços, mas sempre os deixe frouxos. Embora a sociedade aponte o inevitável fim da história, o eu lírico passa a usar seu corpo como um instrumento do outro quando diz: “(...) toda graça/ Duma boca divina fala em mim”; assim, ele transluz o seu eu como parte do seu amado. Para Bauman (2009), era esse um caminho possível para construir o que é o amor, pois apenas com coragem e humildade em contínuas e enormes quantidades é possível enfrentar o cotidiano a dois e explorar o outro. O sujeito lírico confia no seu amor, e na possibilidade de amar, por essa razão, ele conclui reiterando o seu sentimento e o colocando enquanto divindade, responsável por toda a sua vida.

Assim, no que diz respeito à constituição do amor em “Fanatismo” é possível corroborar com Zina Bellodi Silva (1987) quando essa afirma que o amor em Espanca se constrói através de gradações sutis, podendo, inicialmente, ser encarada como um sentimento quase fraterno, até o desejo de consumação e posse de um outro. Dessa forma, para a autora, a intensidade de amar também mostra uma impossibilidade de praticar o amor, pois, nos escritos de Florbela, tal sentimento passa a ser um reflexo da necessidade da consumação e não uma parceria.

Em suma, Coelho (1994) aponta que o amor na poética de Florbela apresenta-se enquanto uma fonte geradora, possibilitando a autora transfigurar a realidade em arte transformando sensações em imagens. Nesse sentido, Florbela captura o lirismo encontrado em si mesma e devolve em forma de texto. Essa perspectiva, é muito presente no poema “Fanatismo”, visto que o soneto consegue transpor ao leitor diversas imagens sobre o que seria o amor. Em síntese, o sentimento amoroso em Florbela é erótico, mas também lírico e sentimental. Ele perpassa o corpóreo, mas não se encerra nele. Ela visualiza o outro, mas o constrói como uma parte de si

## Referências

ABBAGNO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

DESCARTES, René. *As paixões da alma*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. (Coleção Os Pensadores) 2ª. ed. São Paulo: Abril Cultural, 2016.

ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. São Paulo: Martin Claret, 2020.

EVOLA, Julius. *A metafísica do sexo*. Lisboa: Editora Afrodite, 1976.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

HORTAS, Lourdes. Florbela Espanca e a poesia feminina no pré-modernismo português. In: PAIVA, José Rodrigues (Org.). *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: João Emerciano, 1995.

LACAN, Jacques. *Livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LADÁNYI-TURÓCZY, Csilla. *Lirismo feminino e lirismo em feminino na poesia*

*de Florbela Espanca e António Nobre*. Nképek az irodalomban (tematikusszám) Szerkesztette: Tóth Tünde, 2002. december. Disponível em: <[http://magyarirodalom.elte.hu/palimpszeszt/19\\_szam/02.html](http://magyarirodalom.elte.hu/palimpszeszt/19_szam/02.html)>. Acesso em: 20 de junho de 2023.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1999.

SILVA, Lygia Michelle. *O retrato de Eros em Florbela Espanca: um estudo sobre a escrita erótica em Charneca em Flor*. Natal: UFRN, 2010.

SOARES, Marly. *Florbela Espanca: seus desejos, seus temores, seu passado, seu presente*. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/17070/12278>. Acesso em: 20 de junho de 2023.-



## ANÁLISE COMPARATIVA DO AMOR ERÓTICO RETRATADO POR SAFO DE LESBOS E FLORBELA ESPANCA

Ana Carla Cipriano Pereira

Camila Justino de Seixas

Ao longo da história, inúmeras mulheres foram privadas de ocupar determinados espaços que, anteriormente, seriam direcionados apenas ao patriarcado. No entanto, sempre houve vozes femininas dispostas a manifestar-se e quebrar padrões estabelecidos para subjugar e oprimir a expressão feminina na sociedade. Dois grandes exemplos disso estão presentes nas obras de Safo de Lesbos e Florbela Espanca. Ambas, apesar de terem vivido em séculos distintos, exploram questões semelhantes em suas obras. A temática recorrente do amor, mais especificamente, o definido pelos gregos antigos como Eros, refere-se ao desejo, à atração física e ao prazer, nestes casos, destaca-se principalmente o prazer feminino.

Safo, como cidadã da Ilha de Lesbos, lugar onde as mulheres vivem em condição de igualdade com os homens, subverte a prática da homossexualidade entre homens, tão incentivada em Atenas e dá lugar ao amor entre mulheres. O Eros estabelecido pela poesia de Safo revela seus desejos ao atender às próprias necessidades naturais, fugindo do amor socrático. Tudo isso demonstra o impacto revolucionário que as obras de Safo apresentam ainda agora na contemporaneidade. Com tônica afim, a poetisa portuguesa Florbela Espanca apresenta-nos a perspectiva erótica através da manifestação da sensualidade do sujeito enamorado (Barthes, 1977), por meio de afirmações para o seu objeto amado, dentro de um contexto histórico de censura entre o final da República e o início da ditadura portuguesa. Florbela mostra-se à frente de seu tempo ao exibir-se e contemplar-se na personalidade de seu eu feminino. (Dal Farra, 2012).

Safo nasceu em Éresos, uma das cinco ilhas de Lesbos, entre 630 e 609 a. C. Tal ilha ficou historicamente conhecida por ser uma região em que as mulheres possuíam maior liberdade comparada às demais regiões da Grécia Antiga, onde elas ainda ocupavam papel subalterno comparado aos homens, detentores do direito de exercer a cidadania e do livre acesso ao conhecimento. Foi em tais condições que Safo tornou-se responsável por fundar uma instituição dedicada à educação feminina, espaço onde as mulheres eram ensinadas sobre música, canto lírico, além de receberem instrução, não somente para o casamento, mas para todas as áreas da vida (Oliveira, 2023). Além disso, afirma-se que, além de ser professora, Safo também mantinha relações sexuais com suas alunas, semelhante a relação que Sócrates mantinha com seus alunos.

Ou seja, Safo subverte a prática da homossexualidade masculina tão incentivada em Atenas e dá lugar a homossexualidade feminina, onde o amor socrático é substituído pelo amor sáfico. Ambos os amores se diferem porque, o amor socrático apresenta-se como uma forma de ascender a um estado mais elevado, no qual o intelecto e as potencialidades do

sujeito são priorizadas ao passo que despreza a paixão puramente carnal (Oliveira, 2023). Em contrapartida, o amor sáfico prioriza os instintos sexuais, as paixões e o físico em detrimento do transcendente. Uma forma de se observar isso nas obras de Safo é através da presença constante de Eros, na medida em que sua poesia revela seus desejos carnis ao atender às próprias necessidades naturais. Uma de seus versos que revela bem esse caráter erótico de suas obras está no Fragmento 31:

Num deslumbre ofusca-me igual aos deuses  
Esse cara que hoje na tua frente  
Se sentou bem perto e à tua fala  
doce degusta

e ao teu lindo brilho do riso – juro  
que corrói o meu coração no peito  
porque quando vejo-te minha fala  
logo se cala

toda a língua ali se lacera um leve  
fogo surge súbito sob a pele  
nada vê meu olho mas ruge mais ru-  
ido no ouvido

gela-me a água e inunda-me o arrepio  
me arrebatada e resto na cor da relva  
logo me parece que assim pereço  
nesse deslumbre (Safo *apud* Flores, 2022)

A primeira característica que se observa no poema é a tensão erótica apresentada. Há um tom de ciúme por parte da voz poética, potencialmente feminina, que verifica na presença masculina um rival com quem precisa disputar a atenção de sua amada. O eu lírico sente ciúmes da jovem que troca carícias com um homem. Também é possível reconhecer a posição em que o eu lírico se encontra por não conseguir manter a mesma postura que o homem, considerado “semelhante aos deuses”. Desse modo, é a sua humanidade que o faz sucumbir e desejar tais sentimentos.

Os versos: “Se sentou bem perto e à tua fala / doce degusta”, ao destacar a fala da amada, a voz poética revela o princípio do desejo representado pelo corpo, associando-se a teoria de Barthes, que representa no discurso amoroso “todo pensamento, toda emoção, todo interesse suscitado no sujeito apaixonado pelo corpo amado” (Barthes, 2018). Tal teoria também pode ser aplicada no primeiro verso da segunda estrofe que referencia o “lindo brilho do riso”, mais uma vez expondo o corpo físico como alvo de desejo e admiração.

Já na terceira estrofe, percebe-se um aumento da carga erótica do poema diante do segundo verso: “fogo surge súbito sob a pele”. Tal verso evoca o elemento fogo, utilizado frequentemente para representar a paixão e o desejo. Dessa forma, associado ao primeiro verso da estrofe seguinte que diz: “gela-me a água e inunda-me o arrepio”; a antítese criada

entre a imagem do fogo e da água revela a intensidade de tal desejo que ora arde e ferve, ora gela e arrepia, explorando bastante as sensações físicas despertadas no eu lírico e, mais uma vez, acrescentando ao teor erótico do poema.

Já no terceiro e quarto versos da última estrofe que exprimem: “logo me parece que assim pereço / nesse deslumbre”, é possível observar um entrelaçamento entre os impulsos de Eros e Tãatos desenvolvido por Freud. O primeiro refere-se aos instintos sexuais e ao prazer em si, tópicos bem observados ao longo de todo o poema. No entanto, ao chegar nos últimos versos, apresenta o impulso de morte (Tãatos), representado pelo eu lírico que se sente falecer com a intensidade de sua paixão, fazendo com que ambos os impulsos se entrelacem e se complementem.

A seguir, o poema “Volúpia”, de Florbela Espanca, pertencente ao livro *Charneca em Flor* (1931), título que sugere uma metáfora à genitália feminina, sendo este um dos livros de maior carga erótica da escritora:

No divino impudor da mocidade,  
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,  
Num frêmito vibrante de ansiedade,  
Dou-te o meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...  
A nuvem que arrastou o vento norte...  
– Meu corpo! Trago nele um vinho forte:  
Meus beijos de volúpia e de maldade!

Trago dalias vermelhas no regaço...  
São os dedos do sol quando te abraço,  
Cravados no teu peito como lanças!

E do meu corpo os leves arabescos  
Vão-te envolvendo em círculos dantescos  
Felinamente, em voluptuosas danças... (Espanca, 1996)

O poema em análise é um soneto petrarquiano e exemplifica bem a maturidade poética da poetisa no livro em questão. Nesse sentido, a primeira estrofe apresenta-nos um eu lírico em estado de excitação e ansiedade, com predominância de fanopeia (Pound, 2006), através do conjunto de imagens que tecem a liberdade do prazer feminino. Para isso, a poetisa dispõe de metáforas para a associação do amor erótico e o corpo feminino, a exemplo da cor do vinho, associada à paixão.

Na poesia erótica florbeliana, o eu lírico feminino doa o seu corpo, e este é cultuado enquanto artifício de sedução, citado no primeiro terceto, na qual as “dalias vermelhas” no regaço trazem uma carga sensual ao relacionar à magia da flor a esta zona extremamente erógena do corpo feminino. Já no último terceto, há a fusão dos elementos imagéticos do poema, o que propõe a entrega dos corpos do sujeito enamorado para o objeto amado, sendo os

arabescos uma armadilha erótica para o seu entrelaçamento, e as voluptuosas danças metáfora da realização do ato sexual.

Portanto, em ambos os poemas reafirmam a voz feminina através de eu líricos que não receiam em tomar a iniciativa na relação amorosa, não silenciam as suas vontades, gritam seus desejos e permitem-se aflorar seus instintos sensuais e feminilidade.

## Referências

OLIVEIRA, Hudson. *O Erotismo na Grécia Antiga: Da atração carnal ao amor ascético de Sócrates e Platão*. 1ª edição. Editora Viseu: Paraná, 2023.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Sempre Tua*. 1ª edição. Editora Iluminuras LTDA: São Paulo, 2012.

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

FLORES, Guilherme. *Fragmentos Completos de Safo*. 2ª edição. Editora 34: São Paulo, 2022.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Tradução: Hortência dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

POUND, Ezra. *O ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.



**OUTRAS MANEIRAS DE CONVIVER COM A MORTE:  
A POESIA DE FLORBELA ESPANCA E SOPHIA DE MELLO BREYNER  
ANDRESEN**

Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos

## **Introdução**

Florbela Espanca e Sophia de Mello Breyner Andresen ocupam lugares singulares na poesia portuguesa. No manual quase onipresente nos cursos de Letras do Brasil, *A literatura portuguesa*, de Massaud Moisés, afirma, na seção dedicada a Florbela que, “em matéria poética expressa em vernáculo, outra voz feminina igual não se ergueu até hoje” (2006, p. 255). Sobre Sophia, a mesma obra pondera: “tudo indica que estejamos perante a voz feminina mais sonora da moderna poesia portuguesa” (2006, p. 292). Algo em comum nas duas referências, a princípio elogiosas, incomoda o olhar atento e mais recente: as duas poetisas são mencionadas em uma subcategoria, a de “voz feminina”. Isso ocorre, pois, na poesia do século XX porque havia ainda um misto de “não lugar” para a autoria feminina com o “mito da escritora excepcional”. Segundo Alonso (2023, p. 8), mesmo o fato das duas escritoras serem, com frequência, referenciadas pelo primeiro nome, revela a ambivalência de serem retratadas como figuras lendárias, porém, por isso mesmo, exceções únicas entre as mulheres: “escritoras excepcionais só podem ser ‘canonizadas’ na proporção de uma, ou duas, se muito, por geração” (Alonso; Owen, 2011, p. 208).<sup>1</sup>

É certo que as vivências próprias femininas afetam a obra das mulheres na medida em que contribuem para uma percepção de si, do outro e das coletividades. Mais evidente ainda é o fato de a expressão poética poder ser um veículo de manifesto e denúncia dos pesares impostos às mulheres. A análise da literatura de autoria feminina, no entanto, deve levar em conta o apagamento da mulher da história, do conhecimento e da autoria artística, no sentido de compreender as etapas pelas quais os grupos postos à margem invariavelmente passam até que sua voz abafada possa ecoar de forma livre, não como um conjunto posto à parte de maneira aleatória ou mera expressão de gosto. Para isso, é preciso também ater-se à crítica feita por mulheres, a qual contribui para uma visão histórica baseada na alteridade e na diferença.

As duas poetisas, inicialmente, de estilos tão opostos, na forma poética e na maneira como convocam as sensações em sua poesia, são, no entanto, reconhecidas por imprimirem uma voz que parece percorrer toda sua obra. Neste trabalho, identificamos também como essas vozes de Florbela e Sophia dão indícios de uma convivência com a morte, a qual se dilui por toda a obra das duas autoras, em versos que ora reivindicam a morte como parte de si, ora reconhecem uma deterioração na vida que a torna mais lúgubre e sombria que a própria morte.

---

<sup>1</sup> “exceptional women writers can only be ‘canonized’ at the rate of one, or two at a pinch, per generation”, originalmente.

Por fim, relacionamos essa maneira de “viver diante da morte” às reflexões de Octávio Paz (2014) sobre a relação do poeta com a vida, que remetem a uma consciência do estado maior da poesia diante da frágil condição mortal do ser humano. Para o teórico, “a frase poética é tempo vivo, concreto: é ritmo, tempo original, recriando-se perpetuamente. Contínuo renascer e remorrer e de novo renascer” (Paz, 2014, p. 73). Daí que os poetas sejam capacitados a compreender a morte de maneira tão lúcida e serena: a essência da poesia é semelhante à vida que termina para então retornar a si em verso e ritmo.

Assim, ainda que as dores de ser mulher estejam presentes na obra das duas autoras, não se justifica o rótulo de “poesia feminina”, a qual limita as análises e chaves de interpretação desses textos literários, sem que se detenha de fato no que aponta, nesses poemas, ao que é ou ao que foi ser mulher nesses tempos e espaços propalados pela poesia. Existe na literatura das poetas um olhar sensível para a envergadura do ser que está muito mais próximo da plenitude do fazer poético do que do particular olhar feminino. Em nossa análise, selecionamos alguns poemas, os quais, ao enfocarem a constatação da vida para a morte do ser humano, demonstram projetos poéticos para além dos estigmas e mitos impostos às duas poetas.

### **Florbela e uma vida entre mortes**

Florbela d’Alma da Conceição Espanca nasceu em Vila Viçosa, Alentejo, Portugal, em 1894, e faleceu aos 36 anos. Segundo Massaud Moisés (2006), o fato de ter sido casada por três vezes e ter vivido uma vida de sofrimentos emocionais constantes não se desvincula da análise de sua literatura, uma vez que sua obra é intensamente afetada por tais acontecimentos: “Deprimida, desiludida e doente, retira-se do convívio social e entra a cultivar os raros amigos que lhe restam; mal colabora em jornais ou revistas, com breves composições” (Moisés, 2006, p. 253).

Maria Lúcia Dal Farra (1996) e Cláudia Pazos Alonso (1997) trazem mais entendimento, em suas pesquisas, sobre como se deram tais acontecimentos. Segundo Dal Farra, “pode-se dizer de Florbela Espanca o mesmo que de Inês, já que aquela se tornou, tanto quanto esta, rainha – e apenas depois de morta” (Dal Farra, 1996, p. IX). Alonso elucida tal comparação:

Ao morrer, Florbela ainda era uma poetisa praticamente desconhecida. Hoje em dia, está fora de dúvida que ocupa um lugar de relevo na história da literatura portuguesa, sendo geralmente tida como precursora das mulheres escritoras do século XX. Mas apesar da sua posição de destaque como mulher escritora, até agora, pouca atenção tem sido dedicada às particularidades da sua situação de mulher, firme no seu propósito de deixar a sua marca como poeta. (Alonso, 1997, p. 233)

Em vida, portanto, Florbela foi ignorada pelo público leitor e pela crítica. Sua morte, induzida pela ingestão excessiva de barbitúricos, tornou-se um trunfo editorial, que permitiu construir “uma imagem dramática da poetisa como artista romântica, lutando por alcançar

um ideal inefável, ignorada pelo público e fiel a si própria até o fim, morrendo pela sua arte” (Alonso, 1997, p. 200).

Sua dor em vida é extravasada em uma “poesia-confissão”. Com frequência, considera-se o *Livro de “Sóror Saudade”*, de 1923, o amadurecimento lírico da poeta, com o cultivo do soneto: “o veículo que melhor lhe permitia confessar o drama íntimo, num estilo cada vez mais límpido” (Moisés, 2006, p. 254). Tal drama irradia-se do sentimento de incompreensão social: “erótica e emocionalmente insatisfeita, sofre porque a sociedade não lhe compreende o conflito íntimo e a escorraça por querer a realização de apetências que catalogam de imorais, sem lhes compreender o alcance e a altitude” (Moisés, 2006, p. 254).

A imagem mítica de Florbela, portanto, consagra-a poeta, porém recusa-a como mulher:

Depois da sua morte, então, a má reputação tomará foros de pecha abominável com que a moral salazarista, em vigor, tentará subordinar a sua memória a um processo de costumes, que culminou nas acusações mais aberrantes acerca do seu comportamento, considerado insólito e duvidoso aos pudícios reacionários de então (Dal Farra, 1998, p. 212).

Segundo Moisés, é por estar “exausta de suplicar um amor integral” que clama o “repouso no solo de onde ela recebeu toda a demoníaca força que lhe vai nas entranhas” (Moisés, 2006, p. 254). A escolha de palavras, como o adjetivo “demoníaca”, revela que não apenas a sociedade da época não lhe compreendia o conflito íntimo, mas também a crítica contemporânea tem dificuldade de lidar com a franqueza com que a voz de Florbela expõe suas dores e desejos.

Ao comentar o amor sensual na poesia de Florbela, Moisés diz-lhe “fadada a uma espécie de donjuanismo feminino” (2006, p. 253), porém Marly Catarina Soares rechaça tal descrição, classificando-a como a de críticos que são

incapazes de reconhecer a sexualidade feminina. A partir do século XIX, surge uma perspectiva feminina do erótico, erradamente classificada pelos críticos homens de donjuanismo feminino, todavia não é nada mais do que a revolta da mulher contra o ideal que a desfigura, o que caracteriza a poetisa como precursora da emancipação feminina, segundo Alonso. A sensualidade da poesia de Florbela, reconhecida pelos críticos mais conceituados, na década de 60, como a maior novidade de sua poesia, reflete, de acordo com Alonso, de forma implícita, uma mudança de horizontes de expectativas da crítica. Essa mudança “ajuda a explicar a passagem duma visão de Florbela como poetisa romântica para mulher poeta sensual e precursora da emancipação feminina”. (2008, p. 38-39)

Dessa forma, talvez Florbela estivesse, em realidade, “fadada”, em vida e após sua morte, a ser criticada por expressar desejos e impulsos intensos e contraditórios, por meio de uma voz que se esforçou por ser ouvida. Incompreendida e conscientemente em desagrado com o que a vida lhe oferecia à época, em meio a essa sociedade afeita a convenções, convoca nos últimos versos do *Livro de “Sóror Saudade”* aqueles que também estão à margem: “Boêmios, vagabundos, e poetas”. Segundo Alonso, essa escolha faz parte da identidade de “uma mulher

poeta que, longe de se cingir aos temas convencionais glosados pela maioria das poetisas, se automarginalizou ao escrever sobre o tema tabu da sexualidade feminina” (Alonso, 1997, p. 149).

Percebe-se, portanto, que um dos aspectos “femininos” que poderiam ser destacados na obra de Florbela é o fato de muitas vezes a poeta preferir morrer a participar de um mundo em que seus impulsos são considerados “demoníacos”. De fato, a morte acompanhou a poeta desde a infância até os últimos dias, com o falecimento prematuro da mãe:

ela se remete a essa mãe, precocemente morta, em 1908, aos 29 anos, e, com muita ênfase, num dos seus últimos poemas: justo naquele em que suplica a intronização definitiva no reino da Morte, entidade que ela clama para curar-lhe a dor de existir, desenlace que de fato ocorre por sua livre e espontânea vontade no mesmo dia em que nasceu, no ano de 1930. (Dal Farra, 1998, p. 212)

Dessa forma, em seu suicídio, Florbela “transmuta ritualisticamente a data do seu nascimento em data da sua morte” (Dal Farra, 1998, p. 212), convertendo sua vida em “verso”, que se vira sobre si mesmo: nascer é morrer.

Para os fins desta análise, entre os diversos poemas nos quais o sujeito poético de Florbela menciona a morte ou com ela dialoga, foram escolhidos dois textos que demonstram a visão da morte como parte da existência e a concepção de que a realidade despida do gozo da vida pode ser pior do que a morte: “Deixai entrar a Morte”, de *Reliquiae* e “A um moribundo”, de *Charneca em Flor*. Nos dois sonetos, a morte é invocada como parte de um desejo sereno, ora para si, ora para um moribundo. Por exemplo, o elogio à morte surge já no verso inicial do primeiro quarteto, do poema citado de *Reliquiae*, que além de ser personificada, recebe um epíteto:

Deixai entrar a Morte, a Iluminada,  
A que vem para mim, pra me levar.  
Abri todas as portas par em par  
Com asas a bater em revoada. (Espanca, 2020, p. 177)

Nesses poucos versos, a “Morte” é inteiramente ressignificada pelo olhar de poeta: não mais o reino da escuridão, mas a “Iluminada”, cuja chegada não deve ser detida, como naturalmente buscado pela humanidade. Em seu refúgio pessoal, o sujeito poético encarrega-se de apresentar esta personagem desconhecida pelos demais, porém familiar a si em nome, atributo, função e destino. Para essa voz, a Morte não é um mistério, mas uma ilustre e bem-vinda visitante, e a ênfase de vocábulos como “mim” e “me” reitera tal proximidade. Dessa forma, a entidade é construída sobre antíteses bem delineadas entre a ideia sinistra e medonha da morte, tal como o leitor geralmente está acostumado, e a maneira como o eu lírico a idealiza. Preterido o cerrar de olhos do instante final, nada se apaga com a chegada da Morte, pois ela é a própria iluminação; com isso, a noite eterna converte-se em manhã auroral. Em vez de rechaçada, torna-se ilustre companhia esperada, a quem nada deve deter. De representação da inércia, torna-se próprio movimento, que “vem” para “levar” e move-se como ventania.

Antes associada ao confinamento ao esquife, agora ela vem contornada de amplitude, pois converte as portas que enclausuram e tudo separam em asas que remetem ao voo da liberdade. A “Iluminada”, por fim, rima em interpolação com “revoada”: termo que carrega no bojo a comunhão, o desejo e a alegria do retorno.

A análise da metamorfose da morte operada pela poeta nessa primeira estrofe faz lembrar o poder de libertação da palavra pela poesia, por isso, segundo Paz:

No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõem. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento em que explodem no céu. O poeta põe sua matéria em liberdade. (Paz, 2014, p. 30)

Já nesses versos iniciais, Florbela manifesta a grandiosidade de sua poesia ao subverter a carga cotidiana de uma palavra de profunda gravidade para o vernáculo de qualquer língua, contornando-a com a luminescência que confirma o nascer de um novo dia e a graciosidade das aves que conhecem o seu caminho desde sempre.

Introduzida a “Morte”, na segunda estrofe, o sujeito poético passa a apresentar-se como o par dessa relação. Ao iniciar o quarteto com uma pergunta, revela o sentimento de pequenez e invalidação diante do que lhe é externo:

Que sou eu neste mundo? A deserdada,  
A que prendeu nas mãos todo o luar,  
A vida inteira, o sonho, a terra, o mar  
E que, ao abri-las, não encontrou nada! (Espanca, 2020, p. 177).

Tão logo se conclui a pergunta, no mesmo verso surge o desalento, como que antevendo a obviedade das respostas: não é preciso muito espaço ou tempo para definir sua identidade, pelo menos não perante o mundo. Dividida em duas partes principais, a indagação revela um desconcerto existencial (“Que sou eu?”) em relação a um contexto social (“neste mundo?”). A pergunta não se utiliza do pronome “quem”, logo, não se detém a uma indagação de autodescoberta, uma vez que o pronome “que” enfatiza uma representação, isto, é, o papel que lhe cabe nesse mundo, enfim, qual parte dessa composição lhe é relegada ou como ela é vista nesse conjunto. Ao mencionar-se como “deserdada”, percebe-se como essa voz ressoa a de Florbela, órfã de mãe, que seria perfilhada pelo pai apenas dezenove anos depois de falecida, tendo-se agora em mente todos os desafios sociais que esses acontecimentos acarretariam a uma jovem portuguesa no início do século XX. A palavra, plena de significados, dentro e fora do poema, diz daquela que é indesejada e apartada de qualquer direito natural. Não lhe são reservadas concessões e nenhuma porção do que ela desejasse buscar e manter em suas mãos poderia sobreviver: da concretude da terra à inconsistência dos sonhos. “Luar” e “mar” combinam-se na rima que alude aos ciclos que inspiram os poetas, mas nela nada se retém. Enfim, há um intenso

desequilíbrio entre as antíteses que se veem na “vida inteira” em oposição ao “nada”, fortalecido pelo ponto de exclamação. O que ela busca “prender” escorre e, assim, tudo o que sabe sobre o mundo em que vive é que lhe nega o pertencimento. É natural, portanto, que, diante das imensas privações que a vida lhe oferece, a morte surja como opção libertadora.

A dúvida sobre si desdobra-se na indagação sobre a própria mãe, morta: “Ó Mãe! Ó minha Mãe, pra que nasceste?/ Entre agonias e em dores tamanhas” (Espanca, 2020, p. 177), em um canto que ecoa o padecimento das mulheres, mas também o “parto como um arrancar doloroso das entranhas” (Dal Farra, 1998, p. 215), como explicado pela pesquisadora brasileira:

Fundindo-se implicitamente à Mãe nessa hora crucial, Florbela parece querer estancar, desde a origem, e graças aos serviços da Morte, toda a sua linhagem feminina. Mas não só: na medida em que se faz atrair pelo abraço da Mãe mítica e ancestral que ela reconhece na imagem da Morte, tanto a mãe quanto a filha, por meio da mesma ambiguidade, parecem encontrar nesse reduto o indiferenciado primordial, do qual foram desentranhadas através do parto, e ao qual, agora se entregam, graças ao concurso da Morte. É como se regressassem ao útero primeiro, não mais agora em estado de trevas, escuridão ou dor, mas como se, por meio dele, penetrassem a luz, já que a Morte, como o sublinha Florbela logo no primeiro verso, é então a “Iluminada”, claridade que ela quer receber e à qual abre as suas portas e se doa inteira. (Dal Farra, 1998, p. 215)

Dal Farra complementa o mesmo poema, ao afirmar que, “para Florbela, é como se tivesse morrido para a vida no dia em que nasceu, e regressado à existência primordial no dia em que morria para o mundo”. Por esse motivo, a morte é proteção, como uma luz que finalmente iluminasse o longo dia amargo e inútil, retorno de revoada para quem jamais deveria ter se projetado ao ar da vida que a exclui de todo gozo. No jogo de antíteses da poeta, ser lançado à vida é padecer, sem que nada seja proveitoso ou perene, logo, ser levado à morte é caminhar em direção à iluminação. Dessa forma, nesse poema, Florbela, por meio de seu sujeito poético, responde novamente à questão que carregava desde a infância, quando questionou, aos oito anos de idade “O que é a vida e a morte”, para em seguida identificar, ainda tão jovem, a morte como “guarida” (Espanca *apud* Dal Farra, 1998, p. 217).

Tal guarida, ou amparo, fica ainda mais explícito em “A um moribundo”. O título do soneto declara a dedicatória dos versos a um ser desvanecido, que se separa da vida por um tênue fio, e recebe do sujeito poético os seguintes conselhos:

Não tenhas medo, não! Tranquilamente,  
Como adormece a noite pelo Outono,  
Fecha os teus olhos, simples, docemente,  
Como, à tarde, uma pomba que tem sono...

A cabeça reclina levemente  
E os braços deixa-os ir ao abandono,  
Como tombam, arfando, ao sol poente,  
As asas de uma pomba que tem sono... (Espanca, 2020, p. 98)

O primeiro verso, dividido em duas partes, caracteriza o enfrentamento da morte. Na primeira sequência, o pedido para que o desfalecido não tema é envolto por uma dupla negação e multiplicado por um sinal de exclamação, o que amplia a urgência do clamor. No mesmo verso, ainda, o advérbio de modo surge para privilegiar o outro lado da dicotomia e, apagando qualquer resquício de temor, “Tranquilamente”, palavra em sua inteireza de forma e sentido, revela qual deve ser o real estado da alma nesse instante de usual desalento.

Diante da morte, tal presença deve ser recebida, segundo essa voz, com a naturalidade de um animal que dorme e tomba as asas no momento exato do sono, em rendição. O trio de advérbios de modo enfatiza a placidez recomendada pelo sujeito poético: “tranquilamente”, “docemente”, “levemente”, sempre ao fim dos versos, reiterando um coro de paz que acompanha o total abandono e entrega ao destino carnal.

Em seguida, o sujeito poético afirma que pouco importam as contradições sobre o que com efeito existe após a morte: “Um outro mundo? O eterno nada? Deus?/ Um abismo? Um castigo? Uma guarida?”, afinal, “— Seja o que for, será melhor que o mundo!/ Tudo será melhor do que esta vida!... (Espanca, 2020, p. 98). O uso do travessão enfatiza a relevância da fala e a pessoalidade com que é emitida. Entre estar e não estar, o entregar-se é mais relevante do que aquilo que se pretende agarrar, visto que, como enfatizado no outro poema, não se pode prender nas mãos o que há de belo no mundo; a natureza da existência humana é volátil. Dessa forma, entre o que não se pode ter devido à negação expressa pela convenção, seja devido ao fato de ser mulher ou ao olhar verdadeiro para o mundo, e o que não se tem porque não se deixa prender, como o luar, o sonho, a terra e o mar, nada permanece que justifique agarrar-se a essa vida que já se começa a desprender em direção ao outono final.

Nos dois poemas, o eu lírico lida com as antíteses referentes à morte não como ambiguidades, mas como contradições entre o olhar do poeta e o que o leitor, instância metonímica de uma sociedade que compartilha medos, estereótipos e convenções sócio-histórico-culturais, pensa saber da morte ou até julga importante indagar sobre ela. A retomada da “guarida” da vida, imagem do perecimento a que a voz poética de Florbela alude ainda criança, reitera a maneira como a poeta afasta-se do olhar comum para a morte, tomando-a em sua multiplicidade de sentidos, o que faz lembrar Paz:

A morte não é uma falta na vida humana; ao contrário, ela a completa. Viver é ir para a frente, avançar em direção ao estranho, e este avançar é ir ao encontro de nós mesmos. Portanto, viver é encarar a morte. Nada mais afirmativo que esse encarar, esse contínuo sair de nós mesmos ao encontro do estranho. A morte é o vazio, o espaço aberto, que permite o passo à frente (Paz, 2014, p. 156).

O ser humano, portanto, tem tudo diante de si porque a morte também o aguarda. Talvez, a poesia de Florbela encarne o exato momento em que as antíteses se olham a partir da distância que as separa e caminham para a fusão dos sentidos. A poeta sente-se tão apartada da própria vida a circundá-la em sufocamento, que julga, no outro extremo dessa linha fina da existência, já

ter a morte diante de si, a ponto de apresentá-la, saber o momento e a intenção de sua chegada e tranquilizar os demais sobre a sua vinda luminosa e serena, como parte de todo existir.

## **Sophia e o equilíbrio além da vida**

Sophia de Mello Breyner Andresen nasce em 1919 na cidade do Porto. A riqueza de sua poesia é reconhecida desde os primeiros volumes publicados, no entanto, assim como Florbela, sua fortuna crítica tende a separá-la no grupo feminino: seu lirismo é “fruto duma invulgar sensibilidade feminina”, sua intuição jamais “se desfeminiza” e sua obra é “hipersensivelmente feminina” (Moisés, 2006, pp. 291-292). Nota-se que, em menos de uma página, há tantas alusões ao fato de essa poeta ser mulher, sem que se explique o que de fato diferenciaria a sensibilidade da poeta mulher à do poeta homem. O olhar atento que Sophia confere ao mundo natural, à vida política e ao passado da Antiguidade Grega, no entanto, mais do que “feminino”, configura-se como uma sensibilidade arguta, fruto de uma inteligência pura na contemplação do mundo.

Na obra de Sophia, as evidências desse modo de olhar fazem lembrar que “o homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural” (Paz, 2014, p. 42). Para Paz, o ser humano tem duas maneiras de dissolver tal distância da realidade exterior, ou “regressando ao mundo natural”, por meio da morte, ou “transcendendo as limitações que sua condição lhe impõe” (Paz, 2014, pp. 43-44), com o uso da palavra. Por isso, a consciência da finitude da vida e a poesia compartilham essências: são meios de aproximar o ser humano de sua origem e de sua forma mais verdadeira, como certamente o deseja Sophia e já foi exemplificado em Florbela.

No ensaio “Poesia e Realidade”, Sophia identifica também que, sem poesia, a vida é “apenas acidente marginal e cinza morta” (Andresen, 1960, p. 53). O poema é produto da visão “original, limpa de intermediários, pura, viva e descobridora” do poeta, em contraponto à dos demais homens, cuja visão “é preconcebida e morta” (Andresen, 1960, p. 54). Dessa forma, fica evidente que, assim como para Florbela, para Sophia, é possível haver vida sem vida, o que seria pior que qualquer morte. Da mesma maneira, caminhar diante da morte parece ser o signo dos poetas.

Sobre a presença perene da morte na vida de Sophia, Maria Andresen Sousa Tavares, filha da poeta e responsável pelas edições de sua obra, expõe de forma breve os rastros da morte em “apontamentos, esboços de poemas, notas. Por exemplo, na folha de guarda de um dos cadernos, lê-se: ‘Porto, 6 de Novembro de 1939’ (dia em que fez 20 anos); e logo abaixo [...]: ‘mas sem fim morremos destroçados.’” (Tavares *apud* Andresen, 2015, p. 10). Na poesia de Sophia, também é possível notar a aparente oposição

entre um lado sombrio do mundo, a presença da degradação e da morte, e a luminosidade que acompanha as coisas, apesar, ou devido, ao seu carácter mortal. Como se a luz de assombro, por vezes doce, por vezes de faca, se precipitasse no abismo ou o resgatasse, rodeando-o de um halo alucinado”. (Tavares *apud* Andresen, 2015, p. 13)

A fim de perceber como tal “luz de assombro” se manifesta em Sophia, segue-se o mesmo lastro da análise dos poemas de Florbela, isto é, a busca pela evidenciação, nos versos, de que uma vida degradante ou limitada constitui privação similar à própria morte. Na obra da autora, isso é reiterado em poemas de diferentes temáticas, sobretudo sociais, como diante das perturbações urbanas em “Cidade”: “Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta”, “tomas em ti a minha vida” (Andresen, 2015, p. 72). No *Livro Sexto* (1962), em meio ao “tempo de injustiça e de vileza”, o sujeito poético manifesta o horror às mortes engendradas pelos poderosos e o gosto pela “podridão” do “velho abutre”, em alusão a Salazar. No conjunto desses poemas, evidencia-se que o esvaziamento da existência natural e livre do ser humano é uma profanação à vida, como as “violências morte crueldade” sofridas pelos timorenses entoadas em “Tão grande dor”, presente em *Musa* (1994).

A fim de analisar como o olhar atento para a vida torna a ideia da morte uma presença natural, ainda que não banalizada, escolhemos o poema “Sinto os mortos no frio das violetas”, do primeiro livro de Sophia, *Poesia* (1944):

Sinto os mortos no frio das violetas  
E nesse grande vago que há na lua.

A terra fatalmente é um fantasma,  
Ela que toda a morte em si embala.

Sei que canto à beira de um silêncio,  
Sei que bailo em redor da suspensão,  
E possuo em redor da impossessão.

Sei que passo em redor dos mortos mudos  
E sei que trago em mim a minha morte.

Mas perdi o meu ser em tantos seres,  
Tantas vezes morri a minha vida,  
Tantas vezes beijei os meus fantasmas,  
Tantas vezes não soube dos meus actos,  
Que a morte será simples como ir  
Do interior da casa para a rua. (Andresen, 2015, p. 111)

Este poema é dividido em duas partes: a primeira, composta de três dísticos e um terceto, os quais ralentam a leitura e evidenciam a individualidade dos conjuntos, e a segunda, em uma sextilha integral, cujos versos unidos por uma anáfora que remete a uma quantidade indiscutível distanciam-se do grupo inicial pela conjunção opositiva “mas”. Para analisar o texto de Sophia, é preciso identificar o sentido dessa oposição. Afinal, o que há de contraposto entre esses dois grupos? Como evidência para responder a tal pergunta, percebe-se que o tempo verbal prevalente dos primeiros nove versos é o presente, já o da última estrofe, o passado. Isso ocorre, pois as afirmações iniciais do sujeito poético surgem em sensações (“sinto os mortos”), definições (“a terra fatalmente é”) e certezas (“sei que canto”) que, ao passo que corroboram a

imagem tétrica da morte, entrelaçam-na a sinais de vida.

Os versos iniciais parecem atestar o conhecimento da morte como destino do ser humano, em uma sabedoria disponível aos demais, não parte de uma experiência exclusiva do sujeito poético. Mesmo que esses versos estejam escritos em primeira pessoa, eles dizem da experiência de habitar o planeta Terra como um ser finito, à espera do desaparecimento. Dessa forma, o que esta voz diz saber e sentir é a condição do ser vivo na sua predisposição para a morte. Contudo, uma vivência que se presentifica nas sensações, de modo que a vida sentida em sua inteireza, com os olhos atentos desde à pequenez íntima das flores à grandeza distante da lua proporciona o aprendizado da vida, que em si inclui a morte.

Essa sabedoria sobre a mortalidade dos seres vivos começa a se desnudar na esfera das sensações. O “frio das violetas” e o “vago que há na lua” combinam a frieza sepulcral e a ausência às porções de vida das flores e à dominação lunar, que influencia as marés e a natureza terrena. Quando deixa de mostrar sua inteireza, o satélite remete ao vazio dos fins. Assim, a morte é sentida em instâncias da vida natural, pois, no dístico inicial, o sujeito poético já conjuga as imagens opostas, provando que símbolos da pureza da vida, como as flores, e dos ciclos dos seres humanos, como a lua, têm em si também uma representação da morte.

A “terra”, grafada em inicial minúscula, símbolo do germinar, de onde tudo brota e cresce, é ela própria um “fantasma”, imagem de assombro e temor. Ainda que o solo simbolize a possibilidade do nascimento, é sob o seu refúgio que se assentam os cadáveres. Mesmo que dê ritmo e movimento aos dias dos vivos, o caminhar pelo solo sustentado faz convergir para o momento da morte. Assim, enquanto os primeiros versos denotam sensações ligadas a imagens subjetivas, esta estrofe abaliza um aprendizado incontestado, ratificado pelo advérbio “fatalmente” e pelo adjetivo “todo”: se a terra alimenta a vida, em sua superfície também se decreta a morte. O ser humano se ancora em um mundo dual em que a terra suporta o seu peso em vida e assenta o seu vazio em morte.

A aprendizagem enfim converte-se em sabedoria quando o sujeito poético declara saber que canta à beira de um silêncio, baila em redor da suspensão e possui em redor da impossessão. A partir dessa estrofe, a anáfora de “sei” corrobora um conhecimento compartilhado com o leitor. Mas uma vez os opostos do canto e silêncio, bailado e suspensão, posse e impossessão designam o que é viver: estar diante da morte e envolto por esse suspiro das sibilantes em “sei”, “silêncio”, “suspensão”, “posso” e “impossessão”. A vida está a um passo da morte e com ela divide dualidades que servem aos dois estados. Assim como no poema de Florbela, as constatações atestam a inviabilidade de retenção de tudo o que se julgue ser, saber ou possuir.

Na estrofe seguinte, tal ideia é aprofundada e a repetição anafórica de “sei”, “sei”, “e sei” insinua o reconhecimento da obviedade desses saberes e o fato de que tal entendimento não altera o que vem adiante. A morte está por todas as partes, até mesmo dentro dos seres, prontos a sucumbir. Eis a culminância dessa lição tomada sobre a morte: o ser é feito para morrer e esse conhecimento vem em um murmúrio propalado pela constância do som “m”

em “mim” e “minha morte”. De fato, no som do verso, “minha morte” parece ser uma extensão ou desdobramento de “mim”, o qual novamente atesta a convergência dos contrários, com o desenrolar de “mim”, ou do eu, em “mi/nha morte”, a consequência natural de existir.

Diante de tantas certezas sobre a morte, a poeta inicia a estrofe final com uma oposição sistematizada, a partir de “Mas”. Como já mencionado, há também uma quebra ocasionada pela mudança nos tempos verbais, o que atesta o relato de uma vivência pessoal. A consciência da mortalidade, característica própria do ser humano, surge serena, também, pelo reconhecimento de que a vida repete muitas mortes antes do decesso final: para esse sujeito poético, “morrer a vida” aconteceu por tantas vezes que o despojo da carne e dos ossos é comparado à corriqueira saída das paredes da casa.

A morte física não é o único nem o primeiro decesso. A lista de perdas vem chancelada e quantificada por “tantos”. Os quatro versos têm, além do verbo em primeira pessoa, os pronomes possessivos “meu”, “minha”, “meus”: o encontro entre vida e morte é muito pessoal. O trajeto individual de cada ser é composto pelas suas “tantas” mortes, enfim, a vida se emaranha de ausências. No verso inicial da estrofe, “Mas perdi o meu ser em tantos seres”, há um lamento que colabora para a perda do “ser” nos “seres”. O indivíduo perde-se em uma coletividade que o alheia de si mesmo. O próximo verso, ao atestar “Tantas vezes morri a minha vida”, é um testemunho pessoal de que a vida pode ser morrida amiúde. Em um tom confessional, o que o sujeito poético faz é testificar que dentro da vida há muitas mortes, mas também faz entrever que a intensidade de existir (“tantas”, “tantas”, “tantas”) demanda os ciclos de início e fim.

Os “fantasmas” enunciados na segunda estrofe retornam nessa última, sob o mesmo lexema, porém dessa vez transmutando-se o fantasma da terra, comum a todos vivos, em um espectro individual, em mais um afunilamento à pessoa que canta. Não apenas o sujeito poético conhece seus fantasmas particulares, como tem com eles uma relação de intimidade. A morte é uma antiga conhecida, visita frequente e particular.

A segurança dos saberes enfáticos das estrofes anteriores dilui-se à incontestável certeza do desconhecimento de si mesmo: “Tantas vezes não soube dos meus actos”. A perda de si e das razões de ser e agir tornam-se uma morte experimentada em vida, uma desconexão com o eu. Diante de tantos desencontros de si, a morte perde a sua magnificência: o clímax foi previamente dissolvido em porções diversas de ausência. O sujeito poético sente, nessa pequena historiografia do mundo e de si, como o seu corpo já se despojou da alma inúmeras vezes, de forma que a partida não se estabelece inteiramente ao suspiro final, mas se elabora na vivência sobre a terra-fantasma: viver é morrer. Perante presente e passado, finalmente se conjuga o futuro e ele não é amedrontador, apesar de toda a presença da morte: a partida do espírito do corpo físico será então como sair do “interior da casa para a rua”, isto é, comum e corriqueiro, do interior de si e do lar, para a rua. A “casa” que já carrega o símbolo da privacidade é intensificada pelo “interior”. Quantas vezes as suas vontades íntimas podem ter sido sufocadas por aquilo que a espera à frente da fachada banal e exposta ao convívio social.

O lar, símbolo de intimidade e refúgio, é também o que a aparta da liberdade da vastidão exterior. Também o que se vê de dentro para fora é o que sai da entranha para o exterior; do isolamento para as possibilidades; da reclusão para a amplitude; do isolamento para a libertação. A paralisção do corpo físico não será a primeira divisão entre o espírito e a carne. Assim como nos poemas de Florbela, nos versos de Sophia, o morto não é trancafiado no sepulcro, mas convidado a libertar-se de um espaço social e pessoal restritivo.

A poesia serve de selo ao aprendizado da vida, que contém a morte. Nesse sentido, ao analisar a obra de Sophia, Silvina Rodrigues Lopes identifica que “escrever mostra-se assim um movimento de despedida que não termina, porque se desdobra” (Lopes, 2022, p. 160). Isso, devido ao caráter dialógico da poesia, como a própria Sophia escreveria: “O poema me levará no tempo/ Quando eu não for a habitação do tempo/ E passarei sozinha/ Entre as mãos de quem lê (Andresen, 2015, p. 457). Dessa forma, ainda que naturalizem a morte, em sua poesia, Sophia e Florbela testemunham que “fazer imagens em palavras é um modo de fazer persistir o viver, um modo de ser tempo, sempre em parte secreto, no quase-silêncio da composição poética” (LOPES, 2022, p. 149). A intensidade conjugada em versos atesta que mortas as vidas, ainda se vive e morre continuamente, como no poema, que se dilata para além do espaço-tempo do escritor. Assim, poema e poeta vivem e morrem aos olhos de cada leitor.

## Considerações finais

As duas poetas, por meio da voz que percorre seus poemas, testemunham da relação próxima do poeta com a morte: saber a hora de sua chegada, confiar nos seus caminhos, continuamente beijar sua face, a ponto de tê-la como um parceiro comum. Isso ocorre porque, ao olhar sem entraves a vida, descobrem-se os infinitos contornos entre nascer e morrer.

As poetas em estudo parecem compreender a cada sílaba de seu canto que o poema é a sua única via de experimentação plena e verdadeira; é por meio da poesia que o ser humano toca a sua própria existência e dá a mão à morte. É esse olhar atento e desperto que as caracteriza como detentoras, para além de uma “sensibilidade feminina”, de uma “sensibilidade poética”, desprendida de convenções, que se manifesta em distinção até mesmo quanto ao caráter usualmente sinistro associado à gravidade da morte. Sophia e Florbela não tratam a morte como luminosa e íntima devido a um olhar feminino que embeleza caminhos impuros, mas por uma visão poética que contempla a vida limpidamente sem a despertalar.

Estas são as maneiras como as duas poetas escolhem conviver com a morte: ponderando-a sem retenções, enxergando-a como parte de si. Ao observarem a vida, descobrem que viver nem sempre é estar vivo e morrer se conjuga em muitos tempos verbais, por “tantas” vezes. Ao resgatarem símbolos comuns aos poetas, como as flores e o luar, veem nessas imagens o que lhes é inédito, percebem que o todo abarca as ausências e nem todo vazio é desprovido de existência.

Florbela escolhe morrer, e Sophia mantém a morte como companhia em todo seu percurso poético. As duas, no entanto, prendem-se eternamente à poesia e, em uma convivência para além de qualquer vida, tal como prenunciado por Paz (2014), prolongam existências no retorno versificado da palavra.

## Referências:

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

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poesia e Realidade. Colóquio – Revista de Artes e Letras*, v. 8, pp. 53-54, 1960. Disponível em: <<https://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?169&169>>. Acesso em 26 jul. 2022.

DAL FARRA, Maria Lucia. A dor de existir em Florbela Espanca. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, [S. l.], n. 1, pp. 211–225, 1998. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/51>. Acesso em: 14 ago. 2023.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: Um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela, *Poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. IX.

ESPANCA, Florbela. *Antologia Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2020.

LOPES, Silvina Rodrigues. Breve, preciso, indefinido – o apelo. In: MARTINS, Fernando Cabral; TAVARES, Maria Andresen de Sousa (orgs.). *Sobre Sophia: novas leituras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

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

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## RECOMEÇO COM FLORBELA NO PALCO E NA VIDA

Lorena Mesquita

Toca o telefone. Era o professor Jonas Leite do outro lado da linha. Ele tinha visto a minha inscrição para participar do *Congresso 100 Anos do Livro de “Sóror Saudade”, de Florbela Espanca – Homenagem a Cláudia Pazos Alonso*, e me perguntou se eu aceitaria o convite para apresentar no evento o meu monólogo *Florbela Espanca*. Fiquei radiante e, ao mesmo tempo, respirei fundo. Fazia sete anos que eu não pisava em um palco e não sabia se voltaria a pisar novamente. Depois da chegada do meu filho Diogo, eu havia ficado “apenas” nos bastidores como produtora de espetáculos e, mais recentemente, como autora e editora de livros.

Enquanto conversava com o professor, paralelamente ficava pensando se eu deveria mesmo aceitar o convite. Não apenas pelo tempo que eu estava sem atuar, mas por achar que eu já tinha cumprido a “minha missão” com Florbela. Havia viajado por diversas cidades de Portugal, em duas temporadas, além de apresentar o espetáculo na cidade da Praia e do Mindelo, em Cabo Verde, e em Tucson, nos Estados Unidos, para a comunidade brasileira que morava lá. E foi nesse telefonema que decidi voltar para os palcos e produzir uma nova montagem do espetáculo, desta vez assinando totalmente a dramaturgia e a direção.

Apresentar meu monólogo para a comunidade florbeliana era parte de um sonho antigo. Cheguei a fazer o espetáculo até os oito meses de gestação. Na época, enquanto estava em cartaz em São Paulo, recebi o convite do professor Fabio Mario – que havia me assistido em 2014 em Lisboa – para me apresentar num congresso sobre Florbela Espanca que teria como homenageada a professora Maria Lúcia Dal Farra. O que seria uma grande felicidade, naquele momento se transformou em frustração. Pois o congresso ocorreria em setembro. E meu filho nasceria em meados de agosto. Eu tive que recusar o convite. Pós-parida, eu não poderia viajar... Só me restou a esperança de que uma nova oportunidade surgisse.

Os anos se passaram. Eu e Fabio Mario perdemos o contato, exceto pelas redes sociais, onde eu não era muito ativa. Fato é que encontrei em 2023, uma mensagem com o convite do professor para que eu me apresentasse num congresso em Vila Viçosa, em Portugal, em 2021! Isso mesmo, só vi a mensagem dois anos depois do Fabio Mario tê-la enviado a mim. Com tamanho desencontro, só pude lamentar. E lhe dei meu número do celular para que não nos perdêssemos mais. Foi nesse número que o professor Jonas Leite me ligou. Fabio Mario o havia dado o meu contato. Que bom.

Por Jonas, soube que Maria Lúcia estaria presente. Uma forte emoção tomou conta de mim. Finalmente eu conheceria a maior estudiosa de Florbela Espanca, aquela que eu conhecia pelos livros e tanto admirava desde 2011. Foi naquele ano que conheci por suas mãos a obra e a biografia daquela que considero a maior poeta portuguesa. Finalmente eu teria o prazer e a

honra de apresentar meu espetáculo para Maria Lúcia! Foram anos e anos imaginando esse dia, vê-la do palco na plateia e sentir sua emoção. Pois, a Vida me proporcionou um encontro mais forte do que eu imaginava. Tenho gravado na minha mente os seus olhos marejados durante a encenação, além do nosso primeiro abraço.

Jonas e Fabio Mario até hoje acham que eu dei um presente a eles, apresentando o espetáculo no referido Congresso. Mas eu que fui presenteada. Apresentar esse monólogo no universo florbeliano para os especialistas que compartilham comigo do mesmo sentimento por Florbela é o meu melhor presente como artista. Sem dúvida, a minha melhor plateia. Nela, também estava presente a professora Renata Junqueira que eu conhecia pelos estudos de Florbela; e Cláudia Pazos Alonso, professora da Universidade de Oxford, que se encantou com o espetáculo e me convidou para apresentá-lo naquela universidade, na Inglaterra. Foi assim, que nem nos meus melhores sonhos, novos caminhos estavam se abrindo para uma nova temporada de Florbela pelo mundo. Eu que achava que não iria mais atuar como Florbela Espanca, já estava mais uma vez envolvida em suas garras, com a certeza de que não nos soltaremos mais.

No Congresso, vivi momentos de forte emoção também estando na plateia. Pude me deliciar com as falas dessas sumidades! Ficaria ali, por horas e horas incessantes se fosse possível. Foram poucos e intensos dias, com possibilidade de conversas e estreito convívio nos intervalos. Uma conexão que jamais senti em outro evento. Justamente porque não era qualquer evento. Era “o” evento. Estávamos falando da vida e obra de Florbela Espanca que provoca e desperta os mais diversos sentimentos em quem a lê e, sobretudo, em quem a estuda.

Florbela entrou na minha vida em 2011, quando eu estava procurando o texto de um monólogo para apresentar como atriz. Mas eu não queria qualquer coisa. Precisava de uma obra que fizesse sentido para mim e despertasse algo no público e se possível o levasse à catarse. Foi então que decidi estudar a respeito de Florbela e levá-la para cena. Enquanto estou no palco, eu me sinto nela. E a sinto em mim, vibrando para que a plateia a escute com o coração. Foi esse o relato que tive a oportunidade de apresentar na mesa-redonda “Um palco para Florbela”, que participei com Jonas Leite e que contou com a sensível mediação da professora Natasha Centenaro – figura importante no meu ensaio geral no dia anterior à apresentação, quando trocamos ideias para a adaptação da peça ao espaço físico do evento.

Já no início da mesa, uma surpresa: Natasha lê um trecho da carta poética que escrevi para o meu filho ainda na barriga e que integra as páginas do meu primeiro romance, *Leite Seco*. Pega totalmente de surpresa, não consegui conter as lágrimas. E é assim que me recordo do Congresso. A cada momento, uma emoção. Foram dias tão especiais que levarei para sempre na minha memória. Não apenas os dias, mas as pessoas que se transformaram em amigos e em família. Ganhei da Vida a minha mãezinha florbeliana Maria Lúcia Dal Farra e meus irmãos Fabio Mario e Jonas Leite!... Sou só gratidão por me fazerem sentir pertencente ao mundo florbeliano e literário, mesmo (ainda) não sendo da Academia. Amo vocês!

**PARTE II: TRIBUTOS A  
CLÁUDIA PAZOS ALONSO**



## CLARICE LISPECTOR INTERVIEWS THREE WOMEN WRITERS

Claire Williams

Although she is most famous for her works of psychologically complex fiction, Clarice Lispector was also an experienced, hard-working and prolific journalist. In the late 1960s, alongside her Saturday crônicas in the Caderno B supplement of the *Jornal do Brasil*, she contributed a weekly interview to the magazine *Manchete*. In 1976, she reprised the format for another publication, *Fatos e Fotos: Gente*, and continued to contribute interviews right up until her death in 1977. In her role as interviewer, Lispector wrote up encounters with acquaintances from the worlds of literature and the arts, as well as famous figures who, nowadays, we would probably call celebrities: scientists, businessmen, sports personalities, politicians (and their wives) and socialites. The experience of being interviewed by the enigmatic author, must have been a novelty for some and intimidating to others.

When interviewing other women writers, Lispector deploys questions often posed to her in similar circumstances, as well as offering the reader a glimpse of her own experiences and concerns. For example, she asks each author about the creative process, but she is also highly conscious of the practical and professional pressures on working mothers. The three interviews I have selected here were published at different points in the author's journalistic career and she takes slightly different approaches in each. With Dinah Silveira de Queiroz she shows a certain deference, whereas she is completely at ease with Lygia Fagundes Telles and Marly de Oliveira, both of whom were personal friends. The second two interviews are more formulaic, suggesting that Lispector asked her friends to write the answers to her questions themselves, rather than recording a spontaneous exchange of ideas. This was not unusual: Lispector did not use a tape recorder, by the end of her life she found it harder to take notes and type, and the interviews were a useful source of income, but not as carefully crafted as her literature.

Some of Lispector's interviews with famous people, including two of the ones translated here, are gathered in the collection *Entrevistas* (Rocco, 2007), which is being revised and expanded. I translated these three in honour of Cláudia Pazos Alonso because they link closely with one of the main aims of her research: to celebrate the lives and works of women writers and poets, despite the restrictions imposed on them by patriarchal society. I have always found Cláudia's dedication to recognising and rescuing women writers inspirational and extremely important in changing the skewed literary history of lusophone countries.

In the translations below, I have maintained the original punctuation where possible, while using inverted commas rather than dashes to indicate speech. Lispector's questions appear in italics to distinguish them from the words of her interviewees, although I have kept the italics she used to highlight key phrases within their answers, and to indicate the titles of books.

I am grateful to Paulo Gurgel Valente for granting copyright to reproduce these interviews.

“I WAS BORN LAZY, BUT I’VE BEEN WRITING NON-STOP FOR THIRTY YEARS”

Dinah is what you might call a success story. No matter what hardships she has undergone – and who hasn’t? – today, this woman holds her head high, and radiates calm and serenity.

“Dinah, what is the secret to your serenity? Why do you seem to float above people and things in an almost physical way?”

A pause, contemplation:

“Firstly, let me think about whether I really am serene. What occurs to me is that my normal psychic state is, indeed, one of serenity. But an attack of rage of biblical proportions can come over me, just like that. In fact, on such occasions, which are short-lived but turbulent, it’s because a drop of the Spanish blood in me, rises to my head. I calm down straight afterwards. I think I can say, copying and with apologies to Nietzsche: ‘Oh my soul, I give you the right to say no like the storm and to say yes as the open sky says yes.’”<sup>1</sup>

*“It feels to me that you are very sure of yourself. How did you become so confident?”*

“Clarice, there have been times when I’ve cried, but I’ve never expected my friends to join in. We all feel a greater need to complain to our friends than we do to share our joys with them. I can safely say that I have tried to carry my suffering within me, as much as possible. Only my closest friends are aware of it.”

“We all struggle for the courage to exist, to believe in ourselves and other people. Do you possess that belief?”

“It’s almost thirty years since I wrote *Floradas na serra*.<sup>2</sup> I haven’t stopped writing since. Just in terms of *crônicas*, I’ve written *more than nine thousand*. (A volume of them is about to come out, about my experiences here, in Rome and in Moscow, with the same title as when I presented them on Rádio Nacional: *Café da manhã*.<sup>3</sup> This form of communication, which is not exactly my *literature* (*Margarida La Rocque*, *Verão dos Infiéis*, etc.), gives me a great amount of support, the support of lots of people, which gives me a great deal of self-belief.”

“You are, undoubtedly, one of Brazil’s most prolific writers. How do you organise yourself in order to achieve that? Is it a question of discipline?”

“Well, first of all, I had to overcome a terrible laziness. I was born lazy, you see. When I started writing, I would go to bed, lie back and set to *work* in the greatest indolence (which in most

---

1 She is adapting a quote from Nietzsche’s *Thus Spoke Zarathustra*, Part Three, ‘On Great Longing’.

2 This was Dinah’s first novel, published in 1939. It was hugely successful and adapted for cinema (1954) and TV (1981 and 1990).

3 *Café da Manhã* (1969).

people would be a contradiction in terms). Now that I've started dictating (I've been doing that since *A Muralha*),<sup>4</sup> I find time to write eight *crônicas* a week and usually one book every two years, as well as fulfilling my social obligations, as the wife of a diplomat.”

She is married to *Ministro* Dario Castro Alves.

“The question of artistic creation has always fascinated me and I still have not lost hope of one day dismantling this complicated mechanism. Could you tell me how your creative process works?”

“Every writer is trying to send out a message, like the classic story of the shipwrecked sailor who puts a note in a bottle and tosses it into the waves. Very often, that message gets lost. But I think there should always be, at the very least, respect for this act of long-distance communication. I have never laughed at, or joked about a failed writer, because, to put it simply, we are not the ones who decide the moment we reach *the place* where *others* will find us. Is it luck, is it the hand of God the Father, is it the humility of making and remaking? The truth is that if the message arrives—we are saved, we are *writers*. But any one of us could generously offer everything they have in their spirit and still be rejected, simply because they didn't find the right place to encounter their fellow man; in other words, the message did not reach its target. The creative process used to compose novels, short stories, etc., is a method that demands a lot of time living with one's *subject*. Usually, I lie down, stretch out; everybody thinks I'm resting. I'm simply studying a certain character or a situation. But, when the whole narrative is *ready* inside me, I start writing, almost without stopping. *If I stop writing a book, that book becomes impossible for me to come back to.* We are constantly changing on the inside, just as, alas, our portraits are.”

“Which of your books do you like best? And why?”

“You know very well that it is *Margarida La Rocque*.<sup>5</sup> Perhaps I like it best because I wrote it during a very difficult time. Perhaps I owe to *Margarida La Rocque* a kind of expiation which at least underpins the apparent serenity that you mentioned.”

“You are married to a diplomat. How do you deal with the inevitable move from one country to another?”

“I have had some unbelievable experiences. I have slept in Guinea, lunched in Morocco (with the writer Rubem Braga), I've been to the Kremlin, chatted to Krushchev, and then met Pope Paul VI, who broadcasts once a week on Vatican Radio. That was when Dario was Consul-General in Rome. Now I am heading for beautiful Buenos Aires, to *gastar* the Spanish I learned when I was Cultural Attaché in Madrid. But the call of our house, our home, makes me anxious. I suffer from nostalgia and I feel more and more like a gypsy who doesn't even have a caravan. None-

---

4 *A Muralha* (1954) is a historical novel which was written to commemorate 400 years since the founding of the city of São Paulo. It has been adapted for TV four times (1958, 1963, 1968 and 2000).

5 *Margarida La Rocque: A Ilha dos Demônios* (1949) is a historical novel with elements of fantasy, based on a sixteenth-century French noblewoman marooned for several years on an island off the coast of Quebec, then rescued.

theless, my husband has made up for all the yearning I feel, through his understanding nature.

“Is there a clash between diplomacy and your literary career? Can you write in any part of the world?”

“Obviously, we often have to stick just to people (human subjects) and avoid politics. Wives are part and parcel of the diplomat’s role in representing his country. This is so obvious that a diplomat’s marriage has to be approved by the government. So, in our own way, we wives also represent Brazil in the circuit of diplomatic relations. However, when one stays within sensible limits, one can say a great deal. I have never stopped writing my *crônicas*, which I’ve posted from Madrid, Moscow, Paris, Helsinki, New York. There is so much humanity in the things we discover that we don’t ever get frustrated about not being able to write a proper political critique.

“I’m addressing this question to the pioneer of science fiction in Brazil. We have just witnessed the epic journey of Apollo II. Will you be able to reach as far, in your science fiction?”

“Thank you for the ‘pioneer’. I will interpret it as referring to the latest phase of SF. Science fiction is more concerned with the reactions of mankind in the future than discoveries in the cosmos. These adventures in space that we map out are usually a kind of fable. It’s as Fausto Cunha says: the Martians are us. We should investigate and we will investigate many things. In the future, what will children born in laboratories be like? Sex, the longed-for equality between classes. How will we manage to harness our technical capacity, of which today’s humanity is already showing proof, to dizzying progress for which mankind is not yet prepared? We are tempted by undiscovered worlds, but human beings and their new philosophy, morality, sense of justice, their understanding of sex in the ages that will follow ours, all of this is extremely important and our curiosity won’t come to an end just because three men have walked on the moon.

“I know that you have first-hand experience of life in the Soviet Union. Considering this, and your very fertile imagination, I’d like to ask you what you think life will be like in Russia in the year 2000.”

“Progressively closer to life in the West.”

“What is your opinion on the legitimacy, convenience or advantage of such a large expenditure of resources in the space race, when our problems on Earth have not yet been solved, when we need money to feed the hungry?”

“Progress is irreversible and ruthless. Would we have asked Columbus if, back in his time, the money for his exploration venture should have been given to his starving fellow countrymen? Progress pays back interest very late, sadly for us: we don’t receive it straight away. But there *will* be interest, we can be sure of that.”

Then Dinah said:

“Clarice, I think you are the writer who loves and serves her language best. Brazilians have an incompatible relationship with the language they speak. We see this in the mass of translations

which are something completely different, and not at all our written or spoken language. How do you manage to love it so deeply and know it down to the tiniest details and pleasures, this language which is not as Portuguese as it could be, but, at the end of the day is *our* language?”

“The word is my means of communication. I can’t help but love it.”

This interview first appeared in *Manchete* 904 (16 August 1969), pp. 116-117. It was included in the collection *De corpo inteiro* (1975) (Rio de Janeiro: Rocco, 1999), pp. 59-63 © 1975, Paulo Gurgel Valente.

DO YOU KNOW WHAT ONE FAMOUS AUTHOR SAID TO THE OTHER? IF YOU DON’T, TAKE A LOOK AT CLARICE LISPECTOR’S QUESTIONS AND LYGIA FAGUNDES TELLES’ ANSWERS. ALTHOUGH, THIS CONVERSATION MIGHT END UP IN THE BRAZILIAN ACADEMY OF LETTERS...<sup>6</sup>

I was planning to visit São Paulo to interview Lygia Fagundes Telles, because the trip would have been worth it. But, as it turned out, she came to Rio to launch her new book, *Seminário dos Ratos*.<sup>7</sup> In brackets: I’ve already started reading it and I think it is top quality. The fact that she was coming to Rio, which made things easier for me, is typical of Lygia: she never complicates things. I’ve known Lygia for absolutely ages. In fact, I can’t remember when we were introduced. We love each other. Our conversations are frank, and cover all sorts of topics. One minute we’re talking about books, the next about make-up and fashion, we have no preconceived ideas. Sometimes we talk about men.

Lygia is a best-seller in the best sense of the word. It’s very simple: everybody buys her books. The way she writes is genuine, because it resembles the way she leads her life. Her style and Lygia are both very sensitive, good at capturing what’s in the air, very feminine and extremely refined. Before we start the interview, I’d like to remind you that in Portuguese, unlike lots of other languages, we have the [gendered] nouns ‘poeta’ and ‘poetisa’, ‘autor’ and ‘autora’, to describe our writers. ‘Poetisa’, for example, is an insult to women poets. In Lygia’s case, people tend to write about her being one of Brazil’s best short-story writers. But the way they do it makes it seem as though she is only good among other women writers. Big mistake. Lygia is also one of the best writers among men writers. She has also won a French prize (for one of her short stories, in a competition in which lots of European writers took part). So, we can safely say that she is an excellent writer [without feeling the need to make her gender explicit].

---

6 The reference to the Brazilian Academy of Letters (ABL) is a barbed allusion to the august institution’s refusal to elect women members, mentioned wryly by Lispector in other interviews. The first woman (Rachel de Queiroz) was elected to the elite group of 40 ‘immortals’ on 4 November 1977. Dinah Silveira de Queiroz was elected on her second attempt, in 1980, and Lygia Fagundes Telles took her place in 1985. The first female president was Nélida Piñon, in 1996. At the time of writing (January 2023), there are four female ‘Imortais’, including actor Fernanda Montenegro and, the most recently elected, feminist cultural critic Heloisa Teixeira.

7 Published in 1977, this collection of 14 stories contains some of the author’s best-known texts.

What's more, Lygia is beautiful.

Right, let's get going:

“Where does a short story come from? Or a novel? What is the root of your texts?”

“I get asked these questions a lot. So I try to simplify a process which is by no means simple. Let's say that some ideas come from a single image. Or a phrase you overhear. The idea for the plot might even originate from a dream. That's a vain attempt to explain the inexplicable, to clarify what cannot be clarified in the creative act itself. We exaggerate, invent a transparency which doesn't exist because – and, deep down, we know this perfectly well – everything is shadow. Mystery. The artist is a visionary. A seer. They have a free pass to go through time, which they do, from one end to the other, on their flying trapeze, which advances and recedes through space: so much effort, so much care, and that includes discipline. Patience. The writer's desire to communicate with their fellows, to seduce a readership which watches and judges. The desire to be loved. To last. In this game he ends up risking everything. Is it worth the risk? It's worth it if one's vocation is accomplished with love, you have to fall in love with the job, be happy doing the job. If in other ways things fail (so many things do fail), at least the joy of creating should remain.

“For me, art is a quest. Do you agree?”

“Yes, life is a quest and the constant proof of this quest is dissatisfaction. The moment the artist puts a crown of laurels on their head and says, “I'm satisfied”, at that very moment they died as an artist. Or they were already dead. One has to research, venture along new paths, be suspicious of the *ease* with which words offer themselves up. To young writers who are disdainful towards style, who don't work on their texts because they think that from the first scribble it is good to go, fine – to them I recommend the vital lesson which is neatly summarised in these lines from Carlos Drummond de Andrade:

Chega mais perto e contempla as palavras	Move closer and consider the words
Cada uma	Each one
tem mil faces secretas sob a face neutra	hides a thousand secret faces under its [poker face
e te pergunta, sem interesse pela resposta	and asks you, without caring how poor
pobre ou terrível que lhe deres	or formidable your answer might be:
Trouxeste a chave? <sup>8</sup>	Did you bring the key? <sup>9</sup>

---

8 These lines appear towards the end of the poem ‘Procura da poesia’, which was first published in his collection *A Rosa do povo* (1945).

9 Translated by Richard Zenith as ‘In Search of Poetry’, in Carlos Drummond de Andrade, *Multitudinous Heart*:

“Clarice, your writing style is one of the most beautiful in our language, you know perfectly well that taking hold of that key is by no means simple. Or easy, there are so many false keys. And the lock is full of secrets. Of ambiguities.

“*Tell us about Seminário dos Ratos.*”

“I’ve tried to renew language in each of the stories in my book. I wanted to treat each idea in the most appropriate way – that’s why one story might appear to be merely a portrait, one that you see and immediately forget. But nobody is going to forget that story-portrait if, within it, there is something that goes beyond the static image. A portrait of a tree is a portrait of a tree. However, if we sense that there is someone behind that tree, that behind it something is happening or is about to happen, if we sense or intuit that, although it looks motionless, life is there palpating on the ground, insects, grass – well, that will be an unforgettable portrait. Writers – unfortunately for us – want to be remembered through our texts. And readers’ memories are so unreliable. And as for Brazilian readers, well, they have extremely fragile, fickle memories. Father Luís (a holy priest who took my first communion, it was he who introduced me to God), told me that one day he was in Rio, leading a procession. The procession set out from a church at one end of Copacabana, went through the neighbourhood and then back to the start. There were lots of people, everybody singing, lighted candles. But as the procession moved forward, the faithful began to stop at street corners, so many little bars, so many cafés. Not to mention the sea!

When they finally got back to the church, he turned round and saw that all that remained were half a dozen elderly parishioners. And the ones carrying the sacred statue. “People are very erratic”, concluded Father Luís. In other words, just what the footballer Garrincha was to say when, a month after having been lifted up on the shoulders of a delighted crowd, in the same stadium and with the same energy, he was booed loudly. So erratic..”

“Isn’t that rather pessimistic?”

“I’m not a pessimist. Pessimists are bad-tempered. And, thank God, I still have a sense of humour; I know how to laugh at myself. And (more discreetly), at my fellow men who preen and puff themselves up with pride, display their peacock tails and strut around. Full of certainty, so many medals, so much pomp and glory, *I will remain!* Oh no they won’t. Or maybe they will, but the number of people who have left nothing behind them, not even dust, is so remarkable that it would be disingenuous not to be suspicious. I’m from São Paulo, and we’re like the people from Minas Gerais, we’re quite distrustful. So, I’d rather be like Millôr Fernandes, and say “I want to be loved in Ipanema, right here, right now”. It’s in Ipanema that I’m launching the book. And that’s already something...

“*How did you come up with the title?*”

“There was a Seminar in São Paulo, against rodents. Every day there are dozens of seminars on so many different themes; this one was against rats. “From now on they’ll be under control”,

announced one of the organisers, and the audience burst out laughing, because at that very moment a rat crossed the stage. So many fabulous projects, so many promises. Speeches and more speeches with short intervals for cocktails. Words, words. And suddenly I thought about reversing the roles, in other words: the rats expelling everybody and setting themselves up in charge of the seminar. “What a century, my God”, they would exclaim, poetically. And they would continue gnawing away at the building. That’s how that story came about.

“What are the themes of the book?”

“There are fourteen texts that deal with subjects that have interested me since I began to write: loneliness, love and falling out of love. Fear. Madness. Death – all these things going on around us. And inside us. When I get depressed I think hard about these three species in danger of extinction: Indigenous people, trees and writers. But I react: I don’t know how to work without hope in my heart. I’m Aries, I receive energy from the sun. And from God, which comes down to the same thing. I’m passionate about God.

“*Are there many mad people in Seminário dos Ratos?*”

“Yes, there are a reasonable number of mad people in this book of mine, and my other books too. But isn’t madness running rife anyway? Pascal said: “Men are so necessarily mad, that not to be mad would amount to another form of madness”.<sup>10</sup>

“What else do people ask you?”

“Something I’m always asked is: is writing worth it? Not economically, no. But it *is* worth it, so much so. Another reason is that through my work I’ve made true friends. And writing for the reader? What about it? (Marília’s) Dircéu wrote: “As glórias que vêm tarde, já vêm frias” [Splendours that comes late, come cold].<sup>11</sup> Better read me while I’m hot.

This interview first appeared in *Fatos e Fotos: Gente* 836 (29 August 1977), pp. 36-37. It can also be found in *Entrevistas* (Rio de Janeiro: Rocco, 2007), pp. 13-17, © 2007, Paulo Gurgel Valente.

## A WOMAN POET

Even I don’t know how I managed to break through the shyness Marly de Oliveira feels about appearing in public. And perhaps not everybody knows who she is. I’m going to introduce her to you with great pleasure: she’s one of the best of the current generation of Brazilian poets, and it’s a generation that’s rich in poetry. She is very young, but when she was even younger she was a lecturer in Italian Language and Literature, and Hispanic-American Literature, at PUC University in Rio, at the Faculdade Católica in Petrópolis, and in the Faculdade Católica in Friburgo, which obliged her to make several exhausting journeys every week. With her third

---

10 Blaise Pascal, *Pensées*, translated by W.F. Trotter (New York: Dover, 2018) p. 110.

11 Tomás António Gonzaga, ‘Lira XIV’, *Marília de Dirceu*, Part I (1792), accessible online: (<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000301.pdf>).

collection *A Suave Pantera* [The Suave Panther, 1962], she won the Brazilian Academy of Letters poetry prize. With her first collection, *Cerco da Primavera* [The Siege of Spring, 1957], she won the Instituto Nacional do Livro [National Book Institute] prize. Critics like Alceu Amoroso Lima, Valmir Ayala, José Guilherme Merquior, Antônio Houaiss, and many more, have written about Marly. And in Rome, one of the major Italian poets, Ungaretti, wrote about her. Why doesn't the great Brazilian public know much about her? Because not many people buy poetry? Marly is so modest that I'm quite shocked that she even allows her work to be published. Writers, however, go through a fatal cycle: after the gestation, like a child that has to be born, the work is published. There is a series of different phases, but that's how it happens, even with people who the least amount of "self-promotion". Once one reads Marly de Oliveira, however, one starts to admire her, respect her and, most importantly, love her. In person she is very beautiful, with a full head of black hair and brown eyes, and a voice made to love adults and soothe children. Marly is married to the diplomat Lauro Moreira and they have a little girl called Mônica.

As if I didn't already know, I asked her: "*How many books have you published?*"

"Five, so far. The first was called *Cerco da Primavera* and it was written when I was still a student at the Faculdade de Letras. The second, *Explicação de Narciso* [Explanation of Narcissus, 1960], I finished in Rome, where I went with a student grant. The third, *A Suave Pantera* [The Suave Panther], was inspired by you, Clarice, because you possess the charm of a panther, and its potential for violence. The fourth and fifth were published in one volume: *O Sangue na Veia* [Blood in the Vein, 1967] and *A Vida Natural* [The Natural Life, 1967]."

"What does your generation want to achieve through writing?"

"In general terms, I think that, more and more, people want to be more aware of things, perhaps the very reality that surrounds us. That's what I've been able to observe around me: people committed to writing, to discovering, to inventing, to awakening. Above all, I see a desire to shake up the reader, to invite them to participate."

"When I write, I find that deep down poetry is the same thing as prose, although they use different forms. What do you think, Marly?"

"I think so too, because they both denote a form of creation 'by' the word, 'with' the word and, 'despite' the word."

"Do you feel an affinity with your generation of writers, or is it just a question of chronology?"

"Well, if we use a broad understanding of 'generation', which covers all the people who are writing now, leaving aside just the ones whose work is really done, I feel like I don't have much in common with those who are deliberately avant-garde, who advocate for a kind of collectivisation and industrialisation of poetry. I feel that I identify more with those who achieve renewal simply because they are able to see the ancient in a new way."

"*Marly, what is the most important thing in the world, for you?*"

“It has to be living, and dying, without being afraid.”

“*And what is the most important thing for a person, as an individual?*”

“In my opinion, that question has an answer that seems definitive to me, and you answered it yourself, in your novel *A Paixão Segundo G.H.*, when the reflections on de-personalisation start.”

“And what is love?”

“Do you know, I’ve written 47 poems to try to define it and I haven’t managed yet. That was in *O Sangue na Veia*. What I can do is quote one of them:”

Uma gema que fosse toda fria,	A yolk that is quite cold,
mas na aparência, e toda quente por dentro	but apparently, and quite hot inside
e que tivesse a lisa superfície	and has the smooth surface
do que se usa com grande atrevimento,	of something used with great daring,
mas no íntimo; uma gema toda calma,	but intimately; a yolk quite calm,
quase uma água esse fogo nos doendo,	almost water this fire hurting us,
um silêncio que fosse uma cascata,	a silence that is a waterfall,
mas do que o próprio fogo fosse o centro	but with fire itself at its centre
e de que o próprio fogo fosse a água.	and fire itself as the water.
Assim o amor, assim o que se espalha	Thus is love, thus it spreads
e não se entorna, e vive do que vive,	and does not spill, and lives off what lives,
e é móvel e capaz de ter limite;	and is mobile and able to have limits;
assim o que se adestra e se dilata	thus what trains itself and expands
como o sangue na veia, e é todo livre.	like blood in the vein, and it is quite free.

“You’re married, to a diplomat, and you have a daughter. How do you plan to be a wife, a diplomat’s wife, a mother and a poet all at the same time?”

“Well, I’d like to know how *you*, who were all those things, managed to write, seeing as, because you got married so young, almost all your work was written afterwards.”

“Do you think that one day you might write fiction, as well as criticism and poetry?”

“I don’t think so. I’m almost certain that I won’t, because if I had any talent for fiction, I would have tried it before, somehow. I don’t really believe that one day one decides to do a specific thing. It’s almost as if what one is going to do already existed beforehand, don’t you think? In the form of, an impulse, maybe, or an inclination, something indefinable, but that one registers, in some way.”

NB This undated interview, presumably conducted in 1977, was never published in *Fatos e Fotos*. The typewritten manuscript can be found in the Clarice Lispector Archive of the Fundação-Casa Rui Barbosa, in Rio de Janeiro: CL/pi 63. It can also be found in *Entrevistas* (Rio de Janeiro: Rocco, 2007), pp. 76-78 © 2007, Paulo Gurgel Valente.



## REWRITING THE CANON: A SONNET BY THE MARQUESA DE ALORNA

Simon Park

Central to Cláudia Pazos Alonso's work has been the recuperation and amplification of women's voices in Portuguese literary culture. Her articles, monographs, and editions, to say nothing of her wonderful teaching, have amply demonstrated how Portuguese women writers in the nineteenth, twentieth, and twenty-first centuries have made space for themselves within and against a predominantly male-authored canon. The poem translated and commented below shares this preoccupation with poets finding their place. Written by Dona Leonor de Almeida Portugal, better known as the Marquesa de Alorna, this sonnet rejects sweetness and pleasure, as thematic and stylistic concerns, in order to foreground sadness as the privileged affective space of her poetry. It does so through bold literary *imitatio*, rewriting its more positive and male-authored intertexts in a minor key. While the Marquesa reaches back to the past for her inspiration, I suggest at the end of this essay some ways in which her work might echo across time into her literary future, finding reverberations with another writer at the beginning of the twentieth century:

Eu cantarei um dia da tristeza  
Por uns termos tão ternos e saudosos,  
Que deixem aos alegres invejosos  
De chorarem o mal, que lhes não pesa.

Abrandarei das penhas a dureza,  
Exalando suspiros tão queixosos,  
Que jamais os rochedos cavernosos  
Os repitam da mesma natureza.

Serras, penhascos, troncos, arvoredos,  
Ave, fonte, montanha, flor, corrente,  
Comigo hão-de chorar de amor enredos:

Mas ah! Que adoro uma alma que não sente!  
Guarde, Amor, os teus pérfidos secretos,  
Que eu derramo os meus ais inutilmente. (Alorna, 2008, p. 108)

I will sing one day of sadness  
in such tender, wistful words,  
that they'll leave the joyful wanting  
to weep woes that aren't their own.

The hard crags I will soften,  
exhaling such doleful sighs:  
n'er will the cavernous rocks  
resound like that again.

Mountains, cliffs, trunks, grove,  
bird, hill, flower, spring, and streams  
shall join me sobbing over Cupid's schemes.

But ah! I adore an unfeeling soul!  
Love, keep your treachery a mystery  
for in vain I pour out my misery.

As Vanda Anastácio has noted, although reading poetry was considered potentially corrupting for women in the eighteenth century, its intense passions a powerful force on supposedly susceptible minds, the Marquesa read widely across languages including both poetry itself and works about poetry. The traces of this reading can be found everywhere in her writing and she even translated works of poetic theory (Alorna, 2008, pp. 47–56; Anastácio, 2018, pp. 85–98). Far from encumbering her writing with the heavy weight of erudition, though, *imitatio* as a literary practice provided the Marquesa with the imaginative possibility of finding her own place within the (predominantly male) canon. As Thomas M. Greene once memorably put it, “creative imitation enacts [...] a happy fall from the primary to the secondary, a civilized violence, a loving sacrilege” (Greene, 1982, p. 39). *Imitatio* consolidates the place of earlier writers as well as simultaneously displacing them. In this sonnet, the recognition and rewriting of the past is double as the Marquesa de Alorna takes on not one but two of the most canonical writers of the European poetic tradition: Francesco Petrarca and Luís de Camões. She achieves this twin rewriting through what is known as a “window” reference: the sonnet imitates a poem by Camões which is itself an imitation of Petrarch. As the editors of a recent volume on clusters of allusions have suggested, through such layering of intertextual references “the later author implicitly asserts their own set of values over those of their predecessors, while allowing all three points of view to be simultaneously present” (Burrow et al., 2020, p. 4). The end result is a palimpsest of sorts, where the sedimented layers of literary history remain visible, but where the freshest layer is most vibrant.

Here are the poems by Petrarch and Camões for comparison:

Io canterei d'amor sí novamente  
ch'al duro fiancho il dí mille sospiri  
trarrei per forza, et mille alti desiri  
raccenderei ne la gelata mente;

e 'l bel viso vedrei cangiar sovente,  
et bagnar gli occhi, et piú pietosi giri  
far, come suol chi de gli altrui martiri  
et del suo error quando non val si pente;

et le rose vermiglie in fra le neve  
mover da l'òra, et descobrir l'avorio  
che fa di marmo chi da presso 'l guarda;

e tutto quel per che nel viver breve  
non rinresco a me stesso, anzi mi glorio  
d'esser servato a la stagion piú tarda. (Petrarca, 1976, p. 268)

Eu cantarei de amor tão docemente,  
Por uns termos em si tão concertados,  
Que dois mil acidentes namorados  
Faça sentir ao peito que não sente.

Farei que amor a todos avivente,  
Pintando mil segredos delicados,  
Brandas iras, suspiros magoados,  
Temerosa ousadia e pena ausente.

Também, Senhora, do desprezo honesto  
De vossa vista branda e rigorosa,  
Contentar-me-ei dizendo a menor parte.

Porém, pera cantar de vosso gesto  
A composição alta e milagrosa  
Aqui falta saber, engenho e arte. (Camões, 1980, Vol. 2, p. 15)

As has been noted, Camões's, and consequently the Marquesa's, imitation of Petrarch centres on his first stanza (Moreira, 1988, pp. 51–3). By Camões's time (let alone the Marquesa's), the style of Petrarch's verse was well established as a model, so the claim to newness in Petrarch's original sonnet is replaced with one about sweetness (“docemente”) by Camões. The style may not have been new, but the poem is nonetheless claimed to be more powerful than its predecessor's. Throughout the quatrains, Camões engages in a game of one-upmanship with his literary forebear to assert the intense impact of his song: Petrarch's thousand sighs, become two thousand in Camões's poem; Petrarch's conditional tense becomes the more definite future tense; the singular “gelata mente” [frozen mind] that Petrarch seeks to thaw becomes “todos” [everyone] in Camões's rewriting. In short, his poem will make more people feel more than Petrarch's.

The Marquesa makes, perhaps, an even bolder claim. She substitutes newness and sweetness for sadness; the power of her verse is such that it brings about a surprising response in readers: the happy become envious of her dreadful lot and wish to feel the intensity of her emotions, even if one might not ordinarily choose melancholy over joy. It is not just people whom she claims to sway with her voice, though. In the second quatrain, her song softens the harsh landscape around her with sighs that resound amid the rocks (a competitive allusion to Camões's “suspiros magoados” and Petrarch's “mille sospiri”). Here, the claims to special *brandura* equally resonate with echoes of other poets of the sixteenth century, such as Diogo Bernardes, who, while largely forgotten today, were praised in the eighteenth century particularly for the sweetness of their verse, including by Pedro António Correia Garção, himself a frequent refe-

rence point in the Marquesa's oeuvre.<sup>1</sup> As an example of this conventional language of *brandura's* power, take, for instance, these lines from an eclogue by Bernardes:

Quem há que se não renda  
Ao riso doce e grave?  
Ao brando som suave  
Da tua doce fala, que dureza  
Se não abrandará? (Bernardes, 2009, p. 64)

In the first tercet of the Marquesa's poem, the landscape becomes her choir, as each of its elements joins her in relating love's webs of intrigue. The style here subtly speaks of the Marquesa's reading too, as it was a favourite technique of sixteenth- and seventeenth-century poets to string together substantives without conjunctions like this in an emphatic accumulation (see Aguiar e Silva, 1971, pp. 371 ff.). Here the effect is to build a crescendo of gathering voices from the landscape. We are taken to this climax of her power to have it dashed in the *volta* or turn. She interrupts the momentum of the poem as we cross into the final stanza: Ah! It is all in vain! Here the Marquesa once more picks up a reference to Camões and Petrarch to emphasise the intensity of her own suffering in comparison to her precursors' misfortune. The "peito que não sente" (an allusion to Petrarch's lover and her unfeeling, "gelada mente") has been transposed from the first stanza in Camões's poem to the last in the Marquesa's rewriting ("uma alma que não sente"). Where Petrarch and Camões were able to convey their feelings to others, the Marquesa underlines that the one person she wants to feel something, does not feel anything at all. She might be able to soften and sway the inanimate, but she cannot charm the one she loves.

Camões also ends his poem with frustration—he fails to capture the beauty of the lady he loves in his verse—but we can sense his modesty is false: consider, for instance, how the final rhyme word "arte" captures with skill a small bit of "parte", as though the poem itself were performing in the rhyme exactly the partial replication discussed in lines 11-14. He has the "arte" to rhyme this word with "parte", of which it is of course a part, its last four letters. Camões thereby reveals, even as it denies it, his very "engenho e arte". The Marquesa chooses, instead, to remain in her frustrations, rejecting any revelation of love's treacherous secrets. Her claim to greatness over the literary tradition she reworks is predicated then on a well-worn trope of lyric verse: the poet's exceptional suffering.<sup>2</sup>

Fabio Mario Silva has highlighted the preponderance of melancholia in the Marquesa's work, noting the way in which different experiences of this negative affect "embora se revelem destrutivos para o ser humano se mostram construtivos para a inspiração poética" (Silva, 2014, p. 23). Whilst we should not forget entirely the potential biographical dimension to her work—the sonnet above was written during the Marquesa's imprisonment in the Chelas convent—the

---

1 Vanda Anastácio notes the importance of Garção in Alorna, 2008, p. 52. For the question of *brandura* and Garção as favourably disposed to writers such as Bernardes who exemplified this ideal, see Park, 2017.

2 On the topic of exceptional suffering in Camões, see, for instance, Earle, 1987.

fabricated blurring of borders between the literary and lived experience as well as the emphasis on the singularity of the individual's experience are integral to the history of lyric poetry in Europe, particularly in the line of Renaissance writers the Marquesa alludes to here.<sup>3</sup> The Marquesa de Alorna plays with this in many places. One instance that I particularly like is the sonnet which is preceded by the following rubric: “*Arguindo-me várias pessoas de fazer sempre versos tristes*” (Alorna, 2008, p. 103). The poem responds with a *recusatio*: an archetypal mode for staking one's own claim to greatness by making a show of refusing to write in a particular way, which, in its most classic formulation, involves turning away from epic to write in a supposedly lesser genre.<sup>4</sup> In that sonnet, the Marquesa casts herself as the stooge of melancholy (“sirvo sempre a cruel melancholia”), a victim of terrible misfortune (“vítima da negra desventura”) and thus unable to write lighter, more cheerful verse. Her hyperbolic rhetoric goes toe to toe with any of her male precedents who declared their own unequalled misfortune: she claims that the vast universe has entombed her in grief (“Que em luto, isto que choro amargamente, / Me sepulta o vastíssimo Universo”). Hers is an exceptionally cruel fate. Her poetry, by extension, is exceptional too.

By way of conclusion, I want to suggest some striking parallels that we can see between these two poems and the work of Florbela Espanca, whose favoured form was, of course, the sonnet. These echoes may not belong to a strict genealogy of influence, but they nonetheless resonate compelling across time. Espanca, just as the Marquesa before her, answered back to those who sought to define herself for her: her response to the label “soror saudade” attributed to her by Américo Durão is a case in point (Owen and Pazos Alonso, 2011, p. 47). As in the Marquesa's reimagining of Camões and Petrarch, the natural world is often in sympathy with Espanca's moods and desires in her poetry, culminating in the eruption of sexuality and joy in “Charneca em Flor” that explodes as the landscape bursts into flower. We can see this too in “Sou eu!”, a poem where Espanca finds kinship in nature and claims herself as exceptional:

“Sou eu!”

Pelos campos em fora, pelos combros,  
 Pelos montes que embalam a manhã,  
 Largo os meus rubros sonhos de pagã,  
 Enquanto as aves poisam nos meus ombros...

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

Ecos longínquos de ondas... de universos...  
 Ecos de um mundo... de um distante Além,

---

3 See: Langer, 2015, and Marnoto, 2015.

4 On the figure of *recusatio*, see: Lyne, 1995, pp. 31–9.

De onde eu trouxe a magia dos meus versos!

Sou eu! Sou eu! A que nas mãos ansiosas

Predeu da vida, assim como ninguém,

Os maus espinhos sem tocar nas rosas! (Espanca, 2022, p. 130)

There are “ecos longínquos” of the Marquesa, not just of a mystical beyond. Espanca might reject the idea of being buried, but shares the sense of enormous scale with her predecessor’s poem and how she fits, exceptionally, within a vast universe. As Cláudia Pazos Alonso and Hilary Owen put it in *Antigone’s Daughters*, Espanca “provocatively claims supremacy for herself in terms of the magnitude of her suffering owing to what [...] turns out to be her female lineage and gender” (Owen and Pazos Alonso, 2011, 41). The same could certainly be said of the Marquesa de Alorna, a female forebear of Espanca’s, and, perhaps, given the convent she was trapped in was real, an earlier, and no less assertive, “soror saudade”.

## Bibliography

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel Pires de. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1971.

ALORNA, Marquesa de. *Sonetos*. Org. Vanda Anastácio. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ALORNA, *Sonetos*, pp. 47–56; see also ANASTÁCIO, Vanda. “Perigos do Livro. (Apontamentos acerca do papel atribuído ao livro e à leitura na correspondência da Marquesa de Alorna durante o período de encerramento em Chelas.” In: *Românica*, Lisboa, 13, 2004, 125–141.

BERNARDES, Diogo. *O Lima*. Ed. J. Cândido Martins. Braga: Caixotim, 2009.

BURROW, Colin, et al. “Introduction: Seeing Through Texts.” In *Imitative Series and Clusters from Classical to Early Modern Literature*. Ed. Colin Burrow, Stephen J. Harrison, Martin McLaughlin, and Elisabetta Tarantino. Berlin: De Gruyter, 2020. pp. 1–25.

CAMÕES, Luís de. *Lírica complete*. Ed. Maria Lurdes de Saraiva. Lisbon: INCM, 1980.

CHAUVIN, Jean Pierre. “Quadras de Alcipe.” *Revista de Estudos de Cultura*, 4.12, 2018, pp. 85–98.

EARLE, T. F. “Autobiografia e retórica numa canção de Camões.” In: *Arquivos do Centro Cultural Português*, 23, 1987, pp. 507–21.

ESPANCA, Florbela. *This Sorrow that Lifts Me Up*. Ed. Cláudia Pazos-Alonso. Trans. Simon Park. Lisbon: Shantarin, 2022.

GREENE, Thomas M. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1982.

LANGER, Ullrich. *Lyric in the Renaissance: From Petrarch to Montaigne*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

LYNE, R. O. A. M. *Horace: Behind the Public Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1995.

MARNOTO, Rita. *O Petrarquismo português do Cancioneiro geral a Camões*. Lisboa: INCM, 2015.

MOREIRA, Maria Michaela Dias Pereira Ramon. *Os sonetos amorosos de Camões: Estudo Tipológico*. Braga: Universidade do Minho — Centro de Estudos Humanísticos, 1998.

OWEN, Hilary, and PAZOS ALONSO, Cláudia. *Antigone’s Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20<sup>th</sup>-Century Portuguese Women’s Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.

PARK, Simon. "Diogo Bernardes's *Brandura*." *Modern Language Quarterly*. 78.4, 2017, pp. 465-89.

PETRARCA, Francesco. *Petrarch's Lyric Poems: The Rime sparse and Other Lyrics*. Ed. and Trans. Robert M. Durling. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976. pp. 268.

SILVA, Fabio Mario da. "Os 'estados melancólicos' na poesia da Marquesa de Alorna." In: *Veredas*, 22, 2014, pp. 17-24.

## O LIVRO DE “SOROR SAUDADE” E A MATERIALIDADE DO CORPO DA MULHER

Regina Zilberman

Dorme, dorme, alma sonhadora,  
Irmã gêmea da minha!  
Tua alma, assim como a minha,  
Rasgando as nuvens pairava  
Por cima dos outros,  
À procura de mundos novos,  
Mais belos, mais perfeitos, mais felizes.

“Fernando Pessoa”

O poema atribuído a Fernando Pessoa, “À memória de Florbela Espanca”, sugere que o grupo de *Orfeu* conhecia a obra e a personalidade da autora. Ou, se quisermos, que ao menos o criador de *Mensagem* estava familiarizado com os textos e a biografia de Florbela, como cogita Maria Lucia Dal Farra, já que o texto pertencia a “Elieser Kamenezky e figure no seu livro *Alma Errante* (que é de 1932)” (Dal Farra, 2016, p. 13). Segundo aquela pesquisadora, “a peça prova que o nosso poeta órfico tomou contato com Florbela, pelo menos por meio desse poema, uma vez que foi Pessoa quem prefaciou a dita obra de Kamenezky.” (Dal Farra, 2016, p. 13).

Da sua parte, porém, o próprio Fernando Pessoa não tinha ainda o prestígio que alcançou na segunda metade do século XX. Florbela, por sua vez, ficou na lista de espera por mais tempo. Pesquisas e reflexões sobre seus poemas e narrativas biográficas aparecem nos anos 1930, mas o que poderíamos chamar de “culto” a seus versos esperou os anos 1980, crescendo exponencialmente a partir de década seguinte. Entre muitas razões, podem-se citar a reedição ou publicação póstuma de seus livros, tornados acessíveis ao grande público de língua portuguesa, e a emergência da chamada crítica de gênero, vertente dos Estudos Literários que privilegia a produção literária de escritoras, muitas delas até então bastante apagadas nos relatos da História da Literatura.

Na *História da literatura portuguesa* (1965), de Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, Florbela ganha um parágrafo, em que, embora considerada “uma das mais notáveis personalidades líricas isoladas”, é classificada como “sonetista com laivos parnasianos esteticistas”, o que a separa do projeto modernista, ainda que sua produção date do período áureo daquele movimento. Por outro lado, Saraiva e Lopes não deixam de reconhecer as virtudes dos versos da poeta: destacam o “transcendido erotismo feminino, sem precedentes entre nós [portugueses], com tonalidades ora egotistas ora de uma sublimada abnegação reminiscente da de Sórora Mariana [de Alcoforado], ora de uma expansão panteísta que se vai casar com a ardência da charneca natal.” (Saraiva; Lopes, 1965, pp. 987-988). Os autores destacam outra qualidade de

Florbela: ela “precede [...] e estimula um muito recente movimento de emancipação literária da mulher, exprimindo nos seus cantos mais patéticos a imensa frustração, não só feminina como masculina, das nossas opressivas tradições patriarcais.” (Saraiva; Lopes, 1965, p. 988).

A afinidade com as pautas do movimento feminista e da crítica de gênero provavelmente explica, ao mesmo tempo, por que, em seu tempo, Florbela alcançou pouca visibilidade e, depois, foi elevada ao antes referido patamar de culto. Mas a autora foi bastante lida a seu tempo, sem que, todavia, alcançasse lugar de destaque nos estudos acadêmicos dedicados à literatura portuguesa do século XX.

Enquanto viveu, a autora publicou apenas dois livros em edições presumivelmente patrocinadas por ela mesma – *Livro de Mágoas*, com sonetos, de 1919, e *Livro de “Sóror Saudade”*, de 1923. Deixou obras prontas, mas não só, que foram lançadas postumamente, algumas nos anos 1930, outras na década de 1980. A difusão de sua obra fez-se de modo esparso, predominando muitas vezes as coletâneas, que, se tomadas como únicas representantes da produção de determinado autor, prejudicam o entendimento dos processos que acompanham a criatividade de um artista ao longo do tempo.

Obras completas da autora foram lançadas por empresas lusitanas nos anos 1980 e 1990. A partir de 2012, a editora Estampa propôs-se a lançar os livros individualizados, abrigados sob o projeto das *Obras completas*. Em 2012, o *Livro de Mágoas* abriu a coleção, seguido pelo *Livro de “Sóror Saudade”* (2012), *Charneca em Flor* (2013) e *As Máscaras do Destino* (2015). A organização de cada um dos livros foi delegada a Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, responsáveis também pela fixação crítica dos textos e notas. Em 2019, com organização, notas e fixação de textos por Fabio Mario da Silva, foi lançado *Diário e O Dominó preto*. Está prevista ainda a produção de *Esparsos e Correspondência*, completando a série de sete volumes.

Formam o *Livro de “Sóror Saudade”*, segundo da coleção, que acompanha a cronologia de publicações em vida por Florbela Espanca, três estudos introdutórios, elaborados respectivamente por Cláudia Pazos Alonso, Derivaldo dos Santos e Antônio Cândido Franco, estudos antecipados por uma Nota Prévia e Agradecimentos, e sucedidos pelo esclarecimento dos Critérios da Edição e da Transcrição dos Textos, pela reprodução dos poemas que compunham a obra original e por Notas.

Na exposição dos critérios, os organizadores, Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, esclarecem que não se trata de uma edição crítica:

Apesar de a presente edição anotada conter aparatos críticos, não pretendemos fazer aqui uma edição crítica, com listagem exaustiva de todas as variantes dos manuscritos dos cadernos e das versões avulsas, o que implicaria, na maioria dos casos, cotejar três ou mais versões de cada soneto. (Alonso; Silva, 2012, p. 81).

Também não constitui uma edição diplomática, porque o texto original é atualizado para a ortografia vigente, além de serem procedidas correções em gralhas e erros similares.

Por outro lado, os organizadores preocuparam-se em preservar a ordem dos poemas tal como aparecem na versão primeira do livro: “seguiremos, como critério de fixação de texto, a primeira edição de *Livro de “Sóror Saudade”* (1923), por ter sido impressa em vida a escritora e por ela ter tido, portanto, conhecimento de tal edição.” (Alonso; Silva, 2012, p. 79). Complementam os organizadores: “O nosso intuito fundamental é respeitar o mais fielmente possível a forma final dos poemas, que foram revistos com o envolvimento de Florbela.” (Alonso; Silva, 2012, p. 79).

Ao lado do *Livro de Mágoas*, de 1919, o *Livro de “Sóror Saudade”* forma o conjunto conhecido e disponível de obras publicadas por Florbela. São, pois, essas duas obras que materializam com maior solidez seu projeto, uma vez que os demais, tenham sido ou não preparados pela autora, foram lançados postumamente. Uma edição que leve em conta a vontade editorial da poeta é o que, com mais proximidade e convicção, coloca o leitor diante da voz da autora.

É essa voz que Cláudia Pazos Alonso busca identificar no capítulo dedicado ao livro e à autora na edição aqui referida. Seu estudo parte da hipótese enunciada por Virginia Woolf em seu prestigiado ensaio, *A Room of One’s Own*, em que a escritora inglesa se pergunta o que aconteceria a Judith Shakespeare, se William Shakespeare tivesse uma irmã tão talentosa quanto ele. Provavelmente seria levada à frustração, porque as condições experimentadas pela mulher à época impediriam o pleno desenvolvimento de sua vocação. Ficaria como que condenada ao desprezo e à insignificância, porque “presa num corpo de mulher”. (Alonso, 2012, p. 18). Essa é a situação compartilhada por Florbela com seus, por iniciativa própria, poucos livros publicados.

Ainda com o propósito de definir os limites associados à condição feminina que cercavam Florbela, Cláudia Pazos Alonso observa que a concepção de “gênio” era “predominantemente construíd[a] como masculino” (Alonso, 2012, p. 18),<sup>1</sup> tema que a pesquisadora desenvolve de modo mais amplo no estudo “Florbela Espanca and Female Genius: Alone of All Her Sex?”. É desde esse prisma que a artista portuguesa se sobressai:

In fact, at the time of her impressive overview, several female poets were already beginning to engage on a practical level with the struggle to fit into man-made categories of genius, but none more extensively than Florbela Espanca (1894–1930). (Alonso, 2011, p. 37).<sup>2</sup>

Florbela depara-se, portanto, com esse desafio: “ultrapassar” o “paradoxo difícil”

---

1 Sintomática dessa percepção de Cláudia Pazos Alonso é a qualificação conferida a ela por António Ferro, em resenha de 24 de fevereiro de 1931, assim registrada por Maria Lúcia Dal Farra: “Em 24 de fevereiro de 1931, no *Diário de Notícias* que dirigia então, Ferro consagrara à desconhecida e recém-desaparecida Florbela (e, portanto, sua ex-colega de Direito), um elogioso editorial, denominando-a de uma (sic) “poetisa-poeta” - o masculino era necessário para provar a superioridade de Florbela...” (Dal Farra, 2016, p. 21).

2 Na verdade, na altura da sua notável visão geral, várias poetisas já estavam a começar a envolver-se, a nível prático, na luta para se enquadrarem em categorias de gênio criadas pelo homem, mas nenhuma de forma mais extensiva do que Florbela Espanca (1894-1930).

decorrente da “dupla identidade de mulher e escritora” (Alonso, 2012, p. 18), o que pode ser acompanhado no perturbado e perturbador confessionalismo de seus versos.

Pazos Alonso identifica as distintas facetas com que esse processo se dá ao longo dos poemas de “*Sóror Saudade*”: destaca, primeiramente, que “a posse de uma masculinidade simbólica pode ser entendida como o resultado de ter entrado no domínio masculino por excelência da poesia.” (Alonso, 2012, p. 20). Mas que também se disfarça quando “Florbela parece inicialmente aceitar a sua apresentação como uma mulher submissa e silenciosa.” (Alonso, 2012, p. 21): “Ao longo do *Livro de “Sóror Saudade”*, Florbela continua a desenvolver a estratégia de usar a feminilidade como um disfarce” (Alonso, 2012, p. 22). Por fim, ela alcança o que Pazos Alonso designa como “explosiva autoconfiança” que “permite à poetisa reformular até a própria transcendência poética”:

Com efeito, ao invés da sublimação artística de um amor não-concretizado, Florbela reivindica justamente a sua experiência corporal como passaporte para a sua tão almejada igualdade poética, uma característica que passará a ser a sua imagem de marca, mormente em *Charneca em Flor*. (Alonso, 2012, p. 31).

A conclusão do estudo define o que Pazos Alonso entende como o projeto ao mesmo tempo poético e político de Florbela Espanca: valendo-se da feminilidade enquanto “uma máscara”, evidencia-se “a necessidade de re-visão cultural” que se manifesta crescentemente ao longo do *Livro de “Sóror Saudade”*:

Pondo em cena, com vários disfarces (a princesa do conto de fadas, a monja, a musa, a charneca), um corpo feminino que afinal se nega a ser dócil, Florbela D’alma da Conceição Espanca procurou obstinadamente outorgar uma legitimidade simbólica à criatividade feminina. (Alonso, 2012, pp. 31-32).

Colocado em outros termos, o que Alonso identifica nos versos de Florbela, e particularmente no *Livro de “Sóror Saudade”*, seu objeto neste estudo introdutório, é a busca de “paridade poética”, diante de seus *irmãos* poetas. Dessa maneira, a escritora não constitui apenas uma expressão lírica notável, mas uma personalidade criadora para quem a condição feminina não é circunstancial, mas a razão mesma de sua produção literária.

A edição do *Livro de “Sóror Saudade”* converte-se, assim, não apenas em uma publicação de alta qualidade por buscar a autenticidade da poesia de Florbela, respeitando a idoneidade de suas estrofes quando divulgadas pela primeira vez, mas também em modelo de exercício de crítica de gênero. Ao buscar na materialidade dos versos a explosão de uma voz feminina em busca da liberdade de criação e da genialidade, a obra resultante alia seriedade científica e inovação interpretativa conforme uma aliança coerente e inspiradora.

## Referências:

ALONSO, Cláudia Pazos. Florbela Espanca and the Female Genius: Alone of All Her Sex? In: OWEN, Hilary; ALONSO, Cláudia Pazos (Org.). *Antigone's Daughters?: Gender, Genealogy and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg, Pa: Bucknell University Press, 2011. pp. 36-69.

ALONSO, Cláudia Pazos. “Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!...”: Florbela, irmã simbólica de Camões. In: ESPANCA, Florbela. *Livro de “Sóror Saudade”*. Org. de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Estampa, 2012. (Obras completas de Florbela Espanca). pp. 17-34.

ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario. Critérios da edição e da transcrição dos textos. In: ESPANCA, Florbela. *Livro de “Sóror Saudade”*. Org. de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Estampa, 2012. (Obras completas de Florbela Espanca). pp. 78-93.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O vazio feminino do *Orpheu*: Violante, Cecília, Maria José, Judith, Florbela e Ophélia. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, n. 11, pp. 13-34, dez. 2016. <https://www.dialogosmediterrânicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/226>. <https://doi.org/10.24858/226>. Acesso em: 24 jan. 2024.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. 4. ed. corrigida. Porto: Porto Editora, s. d. [1965].



# “AH! QUEM ME DERA, IRMÃ, AMAR ASSIM! ...”: UM ENSAIO SOBRE A MATRÍSTICA LITERÁRIA DE AFETOS NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA E NA ESCRITA DE MULHERES, EM HOMENAGEM A CLÁUDIA PAZOS-ALONSO

Claudiana Nogueira de Alencar

No poema “Frieza” do *Livro de “Sóror Saudade”*, de Florbela Espanca, os afetos do sentir e do emocionar, intensificados pela palavra “amar”, ainda que digam respeito à dor de existir, que é “um dos ingredientes mais íntimos, uma recorrência muito poderosa” nos versos (e na prosa) de Florbela (Dal Farra, 1997, p. 33), constituem o movimento da poeta em relação ao viver e ao existir, sua marca profunda. Nesse sentido, Cláudia Pazos Alonso, na conferência de encerramento do evento em homenagem aos 100 anos do *Livro de “Sóror Saudade”*<sup>1</sup>, também ela própria homenageada por seu importante trabalho para a fortuna crítica de Florbela Espanca e da autoria feminina em Portugal, enuncia com Hélène Cixous que “a mulher deve se colocar no texto, assim como no mundo e na história, através do seu próprio movimento” (Cixous, 2022, p. 41). Por essa perspectiva, Florbela se movimenta pela potencialização de afetos em sua poética. Não me refiro aos afetos alegres, que, como indicava Spinoza<sup>2</sup>, seriam os responsáveis pela potência do nosso agir, trazendo uma perfeição maior. Na poética de Florbela, os afetos são potencializados pelo emocionar, por sentir o amor, ainda que esse amor seja fonte de sucessivas tristezas e decepções.

Para entender a intensidade de afetos que atravessa a poética florbeliana, trago o poema “Frieza”, cujo verso final intitula este trabalho:

Os teus olhos são frios como as espadas,  
E claros como os trágicos punhais,  
Têm brilhos cortantes de metais  
E fulgores de lâminas geladas.  
Vejo neles imagens retratadas  
De abandonos cruéis e desleais,  
Fantásticos desejos irrealis,  
E todo o oiro e o sol das madrugadas!  
Mas não te invejo, Amor, essa indiferença,

---

1 Congresso Internacional 100 Anos de “Sóror Saudade”, de Florbela Espanca. O evento ocorreu de 16 a 18 de agosto de 2023, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e na Academia Pernambucana de Letras (APL), no Recife, no estado de Pernambuco, nordeste do Brasil. Conforme o portal da UFPE, o congresso teve como objetivo “revisitar a obra da poetisa portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), bem como repensar a importância dos estudos pioneiros e as edições da professora Cláudia Pazos-Alonso, da Universidade de Oxford, no Reino Unido, para a fortuna crítica da autora e da autoria feminina em Portugal.”

2 Conforme a ética de Spinoza (tradução de 2007), os afetos de alegria nos conduzem para melhores e maiores formas de ser mais, de agir mais.

Que viver neste mundo sem amar  
É pior que ser cego de nascença!  
Tu invejas a dor que vive em mim!  
E quanta vez dirás a soluçar:  
“Ah, quem me dera, Irmã, amar assim!...” (Espanca, 1996, p. 177)

Os afetos do eu poético referidos no verso do seu interlocutor “Ah! Quem me dera, Irmã, amar assim! ...” são posicionados como uma contrapalavra à frieza e à indiferença apresentadas pela analogia dos olhos como espadas frias, pelo uso de lexias de uma semântica de guerra: “trágicos punhais”, “brilhos cortantes de metais”, “lâminas geladas”. Vê-se que a oposição ao amar, não é apresentada como o odiar, mas sim como a frieza, a indiferença. Afinal, no mesmo *Livro de “Sóror Saudade”*, Florbela traz o soneto “Ódio” em que o eu poético situa esse afeto muito próximo do amor:

Ódio seria em mim saudade infinda,  
Mágoa de o ter perdido, amor ainda!  
Ódio por Ele? Não... não vale a pena... (Espanca, 1996, p. 193)

Pode-se transpor a defesa de Florbela pelo emocionar, em contraposição à frieza e à indiferença, a partir de seus esforços para publicar a sua obra literária, como pode-se atestar em suas cartas trocadas com Madame Carvalho, diretora de *Modas e Bordados* e mais tarde com a subdiretora Júlia Alves, que se tornará sua amiga e confidente por meio da troca de cartas (Dal Farra, 2002 pp. 195-198).

A luta pelo reconhecimento como poeta torna-se também uma luta contra a opressão histórica das mulheres. Se as tradições seculares na sociedade portuguesa naturalizavam um lugar social restrito ao lar para as mulheres, cujas atividades também estariam restritas ao doméstico, Florbela contestou essas tradições sexistas não apenas em sua trajetória de vida, sendo, por exemplo, uma das poucas mulheres a matricular-se na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa<sup>3</sup>, mas também por sua escrita, ao tratar dos afetos de forma não dicotômica, perturbando a clássica divisão mente/corpo.

Os afetos nos poemas de Florbela são corporificados, encarnados, gemem, choram, gozam. Uma Florbela erótica (Dal Farra, 2003) é pouco a pouco constituída em uma dinâmica em que o amar se torna uma potência de vida, um ponto nodal que costura uma multiplicidade de subjetividades femininas, produzida na poética florbeliana – ou uma multiplicidade de máscaras no dizer Renata Junqueira (2003) que focaliza a teatralidade da poeta. Desse modo, Maria Lúcia Dal Farra afirma que “a condição feminina jamais é esquecida dentro da dinâmica erótica” (Dal Farra, 2000, p. 06) da poesia de Florbela.

Essa Florbela que, por meio de sua poética, contesta a imagem tradicional e estereotipada da mulher moldada pelo patriarcado em plena sociedade portuguesa conservadora do final do

---

3 Em 1919, Florbela matricula-se na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, sendo uma das 14 mulheres entre os 347 alunos inscritos.

século XIX e início do século XX, é colocada em destaque pelo trabalho pioneiro de Cláudia Pazos Alonso, uma das primeiras estudiosas a destacar a importância da voz dissonante de Florbela, por meio da sua poesia tão transbordante de afetos ardentes, para a libertação das mulheres.

Em sua primeira monografia, elaborada durante o seu doutoramento concluído em 1994 e publicada em formato de livro em 1997, Cláudia Pazos Alonso analisa como Florbela produz suas subjetividades como mulher e como escritora, ao projetar diversas imagens de si em sua poética contra-hegemônica. Como escritora e como mulher, a poeta subverte os estereótipos tradicionais de gênero, desempenhando um papel importante na história da emancipação das mulheres em Portugal. Para Alonso a poética de Florbela promove a libertação “da imagem disseminada pela sociedade da mulher como ser recatado, manso e mudo” (Alonso, 1997, p. 196).

Uma mulher ativa, talentosa e decidida a não se deixar moldar pelos preconceitos e ideologias sexistas de sua época, uma escritora para além do seu tempo, Florbela foi muito incompreendida e por isso sofreu o desprezo, a frieza e a indiferença que tanto combateu, com a sua poética fabulosa. Contemporânea de escritores modernistas como Fernando Pessoa, Florbela não foi por eles reconhecida (Dal Farra, 2017). Esquecida em vida e vilipendiada em sua morte, foram numerosos os ataques que receberam sua imagem e sua obra por detratores e aproveitadores (Dal Farra, 2003; Leite, 2019; Silva, 2019) que apontavam para o seu nome e para a sua poesia como amoral, um risco para a sociedade portuguesa de contornos fascistas, dominada pela ditadura de Salazar até o ano de 1974. Como nos diz Dal Farra:

Saiba-se, portanto, o que foi Florbela para o salazarismo: o anti-modelo do feminino, da concepção de mulher – e nisto reside, sem dúvida, a força mais primária da sua obra, cuja lucidez indomável questiona, insurrectamente, a condição feminina e os históricos papéis sociais conferidos à mulher. (Dal Farra, 2003, p. 93)

É contra a indiferença, o esquecimento e a má compreensão da obra de Florbela Espanca (e, posteriormente, de outras escritoras portuguesas) que Cláudia Pazos Alonso se movimenta como intelectual, pesquisadora e professora da Universidade de Oxford, na área de Estudos Portugueses e de Gênero. Ela relata: “Quando, no final dos anos 1980, me interessei em pesquisar Florbela, ela estava praticamente esquecida nas universidades portuguesas” (Alonso, 2022, p. 89). A fenomenal Florbela, como a caracterizou Cláudia Alonso, afetou a pesquisadora como mulher, como leitora e como uma investigadora. Como afirma Luciana di Leone em sua obra *Poesia e escolhas afetivas*:

Poderíamos então dizer que, afinal de contas, a palavra poética implica uma transitividade (...). Portanto, o leitor não pode se subtrair, ignorar a própria presença frente ao texto; deve, pelo contrário, tomar posse, possuir o poema, incorporá-lo, sabendo que, nesse movimento, ao mesmo tempo que abre (revive) o corpo (morto) do poema, se abre à subjetividade que o enfrenta (Leone, 2014, p. 11)

Essa troca de afetos com a poeta, tanto transforma a pesquisadora Cláudia Pazos Alonso que passa a realizar um trabalho primoroso como divulgadora, crítica e editora da obra de Florbela Espanca, quanto a vida da própria Florbela que tem o corpo de sua obra recuperado - por meio de um trabalho de edição<sup>4</sup> acurada, rigorosa e científica-, e revivido através dos estudos e das críticas de Cláudia Alonso que trazem à tona diversas nuances ainda não conhecidas da poética florbeliana (Espanca, 2012a; 2012b, 2022). Se a pesquisadora afirma que Florbela Espanca tornou-se uma escritora incontornável da Literatura Portuguesa (Alonso, 2022), o próprio trabalho de Cláudia Pazos Alonso tornou-se também incontornável nos estudos portugueses por sua escrita crítica e aprofundada sobre as escritoras portuguesas pioneiras, defensoras de ideias progressistas transformadoras, que sofreram um injusto silenciamento histórico, justamente por contestarem os padrões da tradição social conservadora e machista (Alonso, 2021, 2022, 2023).

Cláudia Pazos Alonso, por meio do trabalho no campo literário, se inscreve em uma “luta por reconhecimento” de mulheres escritoras que sofreram injustiças históricas, tais como Florbela Espanca, Judith Teixeira e Francisca Wood, e faz disso um projeto de vida, como ela declara no seu texto em homenagem a Maria Velho da Costa (Alonso, 2022, p. 182). A coragem, a paixão, a ousadia dessas mulheres em sua crítica e formas de vida revolucionárias são afetos que inauguram com a pesquisadora, no campo literário, e de modo específico na temática sobre a autoria feminina, uma política por reconhecimento. Porém, Cláudia não está sozinha nessa luta: afetos, amizade, companheirismo, acolhida e o apoio mútuo de outras mulheres marcam o trabalho, muitas vezes árduo, de investigação, revisão, de crítica literária e de reconstituição rigorosa de textos de mulheres, a partir manuscritos históricos e literários, que contribuem para a retomada do pensamento e da literatura feita por mulheres.

Quero destacar, nesse sentido, a amizade de Cláudia Pazos Alonso com Maria Lúcia Dal Farra, amizade desenvolvida através da “cumplicidade florbeliana”, usando o termo de Fabio Mario da Silva (2019). Em idos de 1991, Cláudia escreveu para Maria Lúcia com a recomendação do professor Helder Macedo, amigo de Maria Lúcia e orientador de Cláudia durante o mestrado. Àquela altura de seu doutoramento, Cláudia Alonso já lera diversos artigos que Maria Lúcia Dal Farra publicara sobre Florbela Espanca na *Colóquio Letras*. As duas estudiosas iniciaram então uma troca de correspondência amistosa e solidária por meio de cartas, transbordando em interações afetuosas e trocas de informações e materiais, resultantes da dedicação mútua à pesquisa sobre a musa em comum: Florbela. Uma confiança e amizade entre as duas se desenvolveu, de modo que, em entrevista recente de Cláudia Pazos Alonso (2023), a entrevistadora, Maria Lúcia Dal Farra, exclamou: “a gente se conheceu parece que há

---

4 De acordo com Iracema Goor, no verbete acerca da pesquisadora, contido no *Dicionário de Florbela Espanca* (2023), “a partir de 2012, Cláudia Alonso está determinada continuar a provocar uma mudança substancial na obra de Florbela Espanca unindo-se ao pesquisador em Literatura Fábio Mário da Silva para juntos editarem edições anotadas das obras de Florbela Espanca com a intenção de ser o mais fiel possível às obras” (Goor, 2023, p. 42).

séculos!” (Alonso; Dal Farra, 2023, p. 205) e na sequência Maria Lúcia continua com expressões afetuosas que demonstram carinho e respeito mútuo, fruto de uma amizade de mais de 30 anos; “...a propósito de Florbela, nos aproximou para sempre”. (...) “A partir de então, passamos a nos cartear com a maior assiduidade e nunca mais nos deixamos” (Alonso; Dal Farra, 2023, p. 205).

Esse entrelaçamento de afetos nos faz lembrar a visão de Spinoza (2007), segunda a qual a relação do corpo com o mundo é uma relação primordialmente afetiva. Para a pensadora chilena Ximena Dávila (2005) as emoções modelam nosso sentir, a nossa sensibilidade e criatividade. Maturana (1998) defende que como seres vivos, somos originalmente amorosos. Por esse viés, a nossa cognição, o nosso pensamento e a nossa criatividade acontecem ao mesmo tempo por meio dos nossos afetos, da nossa disposição corporal para o amar.

Trabalhando com as poetisas da periferia de Fortaleza, tenho percebido cada vez mais como práticas de amorosidade, de solidariedade e de cuidado mútuo são importantes para a prática literária das poetisas em seus coletivos culturais. Como prática literária, entendo a produção, edição, publicação, circulação, interpretação e comunidade de textos literários. Tenho analisado essas práticas literárias por mulheres a partir da síntese criativa que pensa a mulher como uma poema-corpo-comunidade, inspirada na poeta Nina Rizzi (2017; 2020), quando em seu verso enuncia “toda mulher é uma poema” e no feminismo comunitário, como pensado pela liderança indígena Julieta Paredes (2010) para a qual do mesmo modo como a violência contra as mulheres incide sobre os seus corpos e sobre a sua comunidade, a libertação também deve ser pensada a partir de suas comunidades e de seus corpos. E acrescento, é a partir de seus corpos-poemas que os afetos se movimentam entrelaçando as mulheres em comunidades. Como poderemos pensar em “comunidade” ao analisar escritoras que se movimentam em localizações geográficas diferentes e em tempos históricos diferentes, tais como Florbela, Maria Lúcia, Cláudia?

A resposta vem de Maria Lúcia Dal Farra que tem contribuído para pensar o feminino, a partir do poético. Em seu artigo de 2005, intitulado “Cecília Meireles: imagens femininas”, ela nos diz:

A imagem primordial do universo é a do útero primevo, onde todas as coisas se encontravam interligadas em perfeita consonância e aliança. Esta é a acepção da ânima primordial: a de espaço comunitário que acolhe, ligando, a imensa variedade das coisas, maternidade bojuda e visceral- útero, coisa de mulher. É a força maternal que empreende a reunificação e que transforma o corpo em espaço coletivo e pleno. (Dal Farra, 2005, p. 350)

Quero chamar a atenção para essa imagem da mulher como espaço comunitário que acolhe, da força maternal como aquela que transforma o corpo em espaço coletivo e pleno. Essa perspectiva mítica apresentada por Dal Farra nos ajuda a pensar na maternidade como coletiva e não individual, como ação política, e não como uma passividade. Šimić e Underwood-Lee (2022) têm discutido sobre como o sistema capitalista patriarcal condena a maternagem e as práticas de cuidado. Transformar essas práticas em ativismo, em ação coletiva é uma meta para

a sobrevivência das mulheres.

Desse modo, penso no trabalho carinhoso, meticuloso e cuidadoso com que pesquisadoras como Cláudia Pazos Alonso e Maria Lúcia Dal Farra realizam sobre a escrita de mulheres de séculos passados, como uma prática necessária para a sobrevivência feminina em uma sociedade cruel para com as mulheres, como afirmou Cláudia Alonso (2013, p 19), citando Adrienne Rich (1972), que destaca a importância da re-visão textual literária para a sobrevivência feminina. Essa Re-visão deve promover a desnaturalização dos estereótipos femininos, subvertendo visões preconceituosas e sexistas criadas pela tradição literária ocidental.

Pode-se dizer que a amizade, o acolhimento, a solidariedade são mais do que sentimentos, são ações que nos constituem como uma irmandade, um comadrismo, uma comunidade entre as mulheres. Como nos diz a cientista política e intelectual feminista Sara Motta: “somos ao mesmo tempo mãe e filha, amante e irmã, comadre e guardiã da sabedoria” (Motta, 2022, p. 185). O coletivo é a chave para pensarmos a maternagem como ação: “realizando o trabalho de cuidar, em todas as suas formas conflituosas, exigentes, esperançosas e ambivalentes, além disso, tornar o ato de cuidar como algo público, relacional e afetivo” (Šimić; Underwood-Lee, 2022, p. 19). Pode-se destacar a literatura como cuidado, afeto e amizade, como uma das práticas da escrita de mulheres, mesmo de escritoras que já partiram antes de nós? A esse respeito, Leone (2014) afirma que a estética tem sido vista recentemente a partir da “preocupação com o relacional, que se evidencia na centralidade que adquirem as noções de comunidade e amizade e, de forma contundente, a de afetividade” (Leone, 2014, p. 30).

Sobre a literatura como cuidado, gostaria de trazer à tona, um relato de Maria Lúcia Dal Farra (2023), durante a sua conferência, realizada no Congresso Internacional que celebrou os 100 anos do *Livro de “Sóror Saudade”* e homenageou Cláudia Pazos Alonso no Recife. Maria Lúcia Dal Farra nos contou que empreendera uma pesquisa em Portugal entre 1984 a 1985, debruçando sobre os manuscritos de Florbela e entrevistando pessoas amigas, o que lhe permitiu perceber uma série de lacunas, erros e descuidos na edição de Rui Guedes das obras completas de Florbela. Tocou-me ao coração, quando Maria Lúcia narrou que, ao sair da casa da grande amiga de Florbela, Milburges Ferreira, a Buja, esta lhe chamou de longe, deu-lhe um forte abraço e fez um pedido: “cuide da minha amiga”. Nesse momento, Maria Lúcia disse que entendeu que de fato deveria realmente fazer o seu trabalho de retomada da obra de Florbela, com todo o rigor científico, mas também com todo o coração. Maria Lúcia se deixa afetar e afeta a obra de Florbela.

Conforme Fabio Mario da Silva (2019), como uma das poucas estudiosas no mundo que pesquisava a obra de Florbela, Dal Farra pode realizar uma avaliação aprofundada sobre a edição de Rui Guedes da Obra Completa de Florbela. A pesquisadora “observou todas os problemas da referida edição de Guedes - e isso porque conhecia e se debruçara sobre o espólio tal como fora depositado na Biblioteca Nacional” (Silva, 2019, p. 284).

Na década de 1980, Maria Lúcia por meio de diversas recensões críticas na *Colóquio*

*Letras*, denuncia o sensacionalismo (e a ganância) em torno da edição completa das obras de Florbela Espanca lançada por Rui Guedes, que fez uma edição “a partir de informações subtraídas, deslocadas ou mal interpretadas, datas infundadas, e de equívocos vários de Guedes” (Silva, 2019, p. 284). Em 1994, a pesquisadora publica a primorosa edição de *Trocando Olhares*, de Florbela Espanca, que segundo o estudioso Fabio Mario da Silva (2019), editor de Florbela juntamente com Cláudia Alonso, representa uma lição sobre como trabalhar com manuscritos, trazendo um dos mais importantes estudos sobre Florbela Espanca, com ética, dedicação e seriedade.

Bem, Maria Lúcia Dal Farra cumpriu o pedido de uma amiga da poeta: cuidou da Florbela, por meio do cuidado com a sua obra, tornando-se ela própria amiga de Florbela e guardiã de sua obra. E como já me referi anteriormente, a amizade com Florbela trará a amizade com Cláudia Pazos Alonso. Em entrevista recente, Cláudia Alonso se refere à alegria por ter recebido o acolhimento e a generosa participação de Maria Lúcia Dal Farra na sua trajetória acadêmica:

Em primeiro lugar deixe-me dizer-lhe, querida Maria Lúcia, que é uma honra e um prazer estar a conversar consigo sobre as “nossas” poetisas. E que a sua enorme generosidade em partilhar informação comigo à distância, quando eu ainda estava em início de carreira a fazer o doutoramento, foi determinante para o meu percurso posterior. (Alonso, 2023, p. 206)

Graças à amizade anterior das duas pela poeta alentejana, outras tantas mulheres escritoras, poetisas, pesquisadoras se juntam nessa amizade florbeliana: Bela, Aurélia, Buja, Júlia, Agustina, Maria Lúcia, Cláudia, Renata, Zina, Aline, Andreia, Clêuma, Eliana, Iracema, Isa, Michelle...para citar algumas<sup>5</sup>. Se Dal Farra recorre à imagem mítica da ânsima, como maternidade visceral, como “espaço comunitário que acolhe”, a força maternal “que empreende a reunificação e que transforma o corpo em espaço coletivo e pleno”, podemos dizer que essa maternagem de afetos entrelaçou e entrelaça diversas mulheres em uma comunidade, em uma prática literária de cuidados em torno da escrita de autoria feminina.

No entanto, para não cairmos nas armadilhas dos essencialismos em linguagem e imaginarmos que há uma “natureza” própria na escrita, na temática ou um modo de ser mulher, de ser poet(is)a, de ser escritora, de ser o “feminino”, quero elucidar que essa “maternagem” de afetos deve ser vista como um posicionamento, uma ação política para constituir uma nova forma de vida, baseada na igualdade, na amorosidade, no acolhimento, na solidariedade e nas práticas de cuidado. Assim, para enfatizar essa perspectiva política na literatura, proponho substituir o sintagma “maternagem de afetos”, por “matrística de afetos”, um projeto político

---

5 Nomes de mulheres amigas e/ou estudiosas em destaque das obras de Florbela e pesquisadoras do que estudam ou estudaram a obra de Florbela Espanca, vinculadas ao grupo de pesquisa do diretório do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil/ Cnpq *Figurações do feminino: Florbela et alii* liderado por Maria Lúcia Dal Farra. Disponível em: <https://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/12259>

literário sobre o qual tenho me debruçado a partir de minhas pesquisas sobre as mulheres engajadas em coletivos poéticos da periferia das grandes cidades brasileiras (Alencar, 2020).

Tenho adotado o termo matrístico (Alencar, 2021) para falar desse projeto político e literário que indicia uma política de amorosidade, de acolhida e de cuidados. Uma matrística de afetos que acolhe as diversas mulheridades não hegemônicas e diversas identidades de gênero em suas lutas por outras formas de vida, em uma estética ou uma poética que constrói outros mundos possíveis. Uma matrística que nos permite pensar como síntese criativa a mulher-corpo-poema-comunidade (Alencar, 2023). O termo “matrística” marcado por Ximena Dávila e Humberto Maturana no Chile, no ano 2000, transcende a dicotomia patriarcal/matriarcal por meio de sistemática acolhedora e liberadora da maternagem, centrada em uma cooperação não hierárquica (Dávila, 2005). Segundo Maturana e Verden-Zöllner:

O termo matrístico é usado com o propósito de conotar uma situação cultural na qual a mulher tem uma presença mística, que implica a coerência sistemática acolhedora e liberadora do maternal fora do autoritário e do hierárquico. A palavra matrístico, portanto, é o contrário de “matriarcal”, que significa o mesmo que o termo “patriarcal”, numa cultura em que as mulheres têm papel dominante [...]. Em outras palavras – e como se verá ao longo deste capítulo – a expressão matrística é aqui usada intencionalmente para designar uma cultura no qual homens e mulheres podem participar de um modo de vida centrado em uma cooperação não hierárquica. Tal ocorre precisamente porque a figura feminina representa a consciência não hierárquica do mundo natural. (Maturana; Verden-Zöllner, 2004, n. p.)

A figura feminina como representando a consciência não hierárquica é bem próximo ao que Dal Farra expressa sobre a ânsima feminina como essa força que acolhe e agrega. Desse modo, nessa matrística de afetos se achegam também pesquisadores, escritores e poetas acolhendo mulheres, homens e diversas identidades de gênero. A forma de vida matrística se contrapõe ao sistema capitalista atual, cujas bases estão assentadas no egoísmo, na competição, na ganância, baseados em estruturas de dominação racistas, sexistas excludentes.

A perspectiva matrística permite que percebamos o amor como queria bell hooks (2021) ou a amorosidade como dizia Paulo Freire (1987) como um ato estético e político. Desse modo, a matrística de afetos permite pensar em um entrelaçamento entre o ético e o poético, o estético e o político na escrita de mulheres a partir de uma ética amorosa. Para bell hooks “uma ética amorosa pressupõe que todos têm o direito de ser livres, de viver bem e plenamente” (2021b, p. 123).

Por essa ética amorosa, busca-se entender que o amor, essa palavra tão recorrente, afeto tão tematizado na poética de Florbela, pode ser uma chave para o entendimento de como os afetos ao mesmo tempo que organizam, também subvertem as estruturas sociais. Amar, amor, amorosidade, são afetos prenes de libertação. Trago, pois, a reflexão sobre como o direito a poematizá-los, a vivenciá-los, sem que se esvaziem as almas/ corpos dessa ânsima, permite a nossa existência sem nos deixar sucumbir ao esvaziamento da palavra, à indiferença ou à frieza imposta pelos sistemas de opressão que tão drasticamente atingem as vidas das mulheres. Pelo

direito de, como Florbela, lutarmos contra o silenciamento, contra a frieza, contra a indiferença que nos massacra. Pela vida, pela irmandade, o comadrismo, a solidariedade amorosa entre todas nós.

Para finalizar, gostaria de expressar a minha alegria e gratidão por também ter usufruído dessa solidariedade amorosa, dessa poética matrística, tecendo aqui a minha homenagem a Cláudia Pazos Alonso. hooks nos fala de um poder curativo da mente e do coração presente na nossa “capacidade de renovar nossos espíritos infinitamente, de restaurar nossa alma” (hooks 2021, p. 231). Quero dizer que a generosidade, a acolhida e o carinho são restauradores de nossas almas e corpos vulneráveis à violência de um viver em mundo tão cruel e opressor para as mulheres. Recebi essa generosidade, carinho e acolhida, quando da primeira vez que procurei Cláudia Pazos Alonso para com ela dar continuidade às minhas pesquisas sobre gênero, poesia e coletivos poéticos de mulheres. Cláudia respondeu quase que imediatamente ao meu email, com muita delicadeza e atenção.

Aprovada para por meio de edital do governo brasileiro no Programa para Professor Visitante no Exterior (PVEX), eu cheguei na Inglaterra em 2019, com a minha filha de 12 anos e como em toda mudança, tivemos alguns obstáculos a superar. Uma grande dificuldade que se apresentou foi a de encontrar escola para a minha filha, o que fez com que eu me mudasse para uma outra cidade em Oxfordshire, onde encontrei a tão procurada vaga para a minha menina. Para aumentar os percalços que normalmente encontramos num país estrangeiro, no início de 2020, fomos surpreendidas pela Pandemia de Covid 19. No meio do ano a minha passagem aérea de volta para casa fora cancelada e eu estava aflita com a situação do Brasil, agravada pela omissão daquele governo, cuja política de cunho fascista assombrava o País.

Desenho esse quadro para mostrar como foi importante, naquele período, a presença de Cláudia Pazos Alonso, uma “mulher forte e formidável” como a sua Florbela. Cláudia prontamente me apoiou amorosamente, o que me fez superar os momentos de tristeza, como a Floblerla o fizera, companheira nos meus momentos de formação, na licenciatura em Letras na Universidade Estadual do Ceará. Em meio ao desespero de não poder ficar na Inglaterra, mas não poder voltar para casa, Cláudia me conduziu para uma prorrogação da minha estadia como visitante, quando, tendo-a como anfitriã acadêmica, submeti uma nova proposta de pesquisa ao subdepartamento de Português da Faculdade de Línguas Medievais e Modernas da Universidade de Oxford para o segundo semestre de 2020, período em que a Universidade voltou a funcionar, de forma híbrida.

Lembro que, no nosso primeiro encontro presencial, antes da pandemia, quando Cláudia me recebeu no Wadham College e contei-lhe sobre as dificuldades que eu vivenciara para encontrar vaga de escola para a minha filha Lara, o que me fez peregrinar por algumas cidades na Inglaterra, Cláudia ficou muito sensibilizada e com muita gentileza e solidariedade me ofereceu todo o apoio necessário para me receber. No período mais delicado da pandemia, os seus emails alentadores, sempre me envolvendo nas atividades em formato remoto, foram muito importantes para que eu pudesse me estabilizar emocionalmente e me animar

a continuar pesquisando. Cláudia me abriu as portas dos estudos sobre gênero na Faculdade de História, especialmente pude participar de um seminário especializado “Gênero, mulheres e cultura”, bem como do Centro de Gênero, Identidade e Subjetividade (CGIS). Graças às atividades sugeridas por Cláudia, nas quais foi incluída a minha participação no Seminário de Pesquisa sobre Português onde apresentei a minha pesquisa, pude providenciar a prorrogação da minha estadia junto à Capes, órgão governamental responsável pela capacitação docente e apoio à pós-graduação no Brasil. Com o apoio de Alonso e do querido Gui Perdigão, *Brazilian Senior Instructor* no departamento de Português, que conheci por intermédio dela, durante o aniversário de 30 anos dos Estudos Portugueses na Universidade de Oxford, eu pude me organizar, providenciar toda a documentação e submeter a minha proposta para ficar mais seis meses como colaboradora no departamento de Português da Universidade de Oxford. Lembro da mensagem transbordante de alegria, que recebi de Cláudia ao anunciar a aprovação da minha proposta no departamento, por unanimidade.

Todo esse acolhimento, apoio e solidariedade que recebi de nossa querida professora, pesquisadora, crítica e editora, Cláudia Pazos Alonso, foram fundamentais para me manter viva, para me manter seguindo em frente como mãe, como professora, como pesquisadora. Esses afetos sensíveis não significaram apenas a garantia da continuidade da minha pesquisa, mas a minha própria sobrevivência, junto com a minha filha, diante daquela crise sanitária, econômica e política sem precedentes. A pandemia nos devastou a todos com a perda irreparável de tantas pessoas queridas.

A neoliberalização da academia tem querido nos transformar em seres indiferentes uns aos outros, matando-nos aos poucos a esperança, mas naquele período tão difícil, em Oxford, eu fui matricamente abraçada por Cláudia Pazos Alonso, e ela talvez nem saiba o quanto isso significou para me fazer chegar até aqui. Algum tempo mais tarde, Cláudia me disse que pensou muito na minha filha, lembrando de si mesma, que tivera a experiência de ter crescido em vários países, me falou sobre como essa experiência cosmopolita a afetou. Creio que essa sua vivência transnacional abriu o seu coração em sensibilidade, amorosidade e engajamento para com a causa das mulheres, como podemos ler em sua entrevista sobre a importante pesquisa que realizou sobre Francisca Wood e as ideias progressistas das mulheres no século XIX (Alonso, 2021).

Concluo afirmando a importância da vivência de uma ética amorosa que nos irmana umas às outras para seguirmos na construção de uma matrística de “cuidado, compromisso, confiança, responsabilidade, respeito e conhecimento” (hooks, 2021b, p. 119). Para que as nossas musas, escritoras, pesquisadoras, nossas sábias mulheres possam continuar a nos ensinar a criar relações afetuosas, compassivas e poéticas, grávidas de cuidados como prática literária, social e política. Para Florbela e para Cláudia, eu, cheia de gratidão, finalizo: “Ah! Quem me dera, irmã, amar assim! ...”.

## Referências

ALENCAR, Claudiana. *Resistências feminizadas: coletivos de poetisas afro-brasileiras da periferia do Brasil*. Portuguese Research Seminar. Faculty of Medieval and Modern Languages, University of Oxford, Oxford, 2020.

ALENCAR, Claudiana. A escritura a escrevivência a invenção a poema: performances e decolonialidades nas gramáticas culturais das poetisas das coletivas periféricas. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 60, n. 3, pp. 612-625, set./dez., 2021.

ALENCAR, Claudiana. *Literatura com o corpo todo: política, afeto e cuidado nas coletivas de poetisas periféricas* In Encontro Poéticas Coletivas: afetos, resistências e trânsitos. São Paulo: Universidade Mackenzie, 3 a 5 de setembro de 2023.

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

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

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

ALONSO, Cláudia Pazos. Uma Poeta Forte: a re-visão como manifestação de engenho e arte. In: ESPANCA, Florbela. *Charneca em Flor*. Org., notas e fixação de textos de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2013, pp. 17-38.

ALONSO, Cláudia Pazos. Fátima: a life-long lesson. *Cadernos de Literatura Comparada* N.º 42 – 06/ 2020, pp. 181-183.

ALONSO, Cláudia Pazos. *Feisty Fearless Francisca*. interviews. News item: Dec 1, 2021. Disponível em: <https://www.mhra.org.uk/news/2021/12/01/feisty-feminism.html>

ALONSO, Cláudia Pazos. Fenomenal Florbela: introdução. In: ESPANCA, Florbela. *Versos de Orgulho*. Edição, seleção e introdução de Cláudia Pazos Alonso, Lisboa: Editora Shantarin, 2022.

ALONSO, Cláudia Pazos Alonso. Depoimento. *Trabalhos Pioneiros* In: ORLANDI, Ana Paula. Olhar estrangeiro: pesquisadores brasileiros detêm protagonismo em estudos sobre a complexa trajetória da poeta e escritora portuguesa Florbela Espanca. *Revista Pesquisa Fapesp*, São Paulo, Edição 311, jan. 2022. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/olhar-estrangeiro/>.

ALONSO, Cláudia Pazos. Entrevista de Maria Lúcia Dal Farra a Cláudia Pazos Alonso. *Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas*, 10(2), 2023, 205–216. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/5958>

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

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Bazar do Tempo, 2022.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudo introdutório. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia. A dor de existir em Florbela Espanca. *Estudos Portugueses E Africanos*, Campinas, n.30, pp. 33-46, 1997.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudos introdutórios. In: Florbela Espanca, *Afinado Desconcerto* (contos, cartas, diário), organização, notas e estudos introdutórios de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo: Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela erótica. *Cadernos Pagu* (UNICAMP), Campinas, v. 19, pp. 47-58, 2003.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. *Cadernos Pagu* (UNICAMP), Campinas, v. 27, pp. 333-371, 2006.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O vazio feminino do Orpheu: Violante, Cecília, Maria José, Judith, Florbela e Ophélia. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, (11), pp. 13-34. 2017.

DÁVILA, Ximena. Introdução. In: MATURANA, H.; DÁVILA, X.. *Educacion desde la matriz biológica de la existencia humana: Biología del conocer y biología del amar*. Encuentro Sentidos de la Educación y la Cultura. Santiago, Chile: UNESCO, 2005.

ESPANCA, Florbela, *Livro de "Sóror Saudade"*, Lisboa, Tipografia A Americana, 1923.

ESPANCA, Florbela. *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. I, Livro de Mágoas, organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, Eliana Barros, Ana Luísa Vilela, Lisboa: Editorial Estampa, 2012a.

ESPANCA, Florbela. *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. II, Livro de "Soror Saudade", organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Derivaldo dos Santos, António Cândido Franco, Lisboa: Editorial Estampa, 2012b

ESPANCA, Florbela. *Versos de Orgulho*. Edição, seleção e introdução de Cláudia Pazos Alonso, Lisboa: Editora Shantarin, 2022.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

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

LEITE, Jonas. Florbela Espanca: O Itinerário de um mito. *Entre Mares*, Garanhuns, N. 1, pp. 30-38, JUN/2019

LEITE, Jonas; SILVA, Fabio Mario da (orgs). *Dicionário de Florbela Espanca*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2023.

LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MATURANA, H. R.; VERDEN-ZÖLLER, G. *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano*. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MOTTA, Sara, 'Weaving Enfleshed Citizenship (M)otherwise', in: ŠIMIĆ E UNDERWOOD-LEE, *Mothering Performance: Maternal Action*, Routledge, UK 185-203 (2022).

ORLANDI, Ana Paula. Olhar estrangeiro: pesquisadores brasileiros detêm protagonismo em estudos sobre a complexa trajetória da poeta e escritora portuguesa Florbela Espanca. *Revista Pesquisa Fapesp*, São Paulo, Edição 311, jan. 2022. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/olhar-estrangeiro/>.

PAREDES, Julieta. *Hilando Fino*. Desde el Feminismo Comunitario. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2010. 66 págs. Disponível em: <https://sjlatinoamerica.files.wordpress.com/2013/06/paredes-julieta-hilando-fino-desde-el-feminismo-comunitario.pdf> . Acesso em 15 dezembro de 2023.

RIZZI, Nina. *Sereia no copo d'água*. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2017.

SILVA, Fabio Mario da. Maria Lúcia Dal Farra versus Rui Guedes. Mais do que uma querela florbeliana. *Interdisciplinar*, v. 32, pp. 277-291, 2019.

ŠIMIĆ, Lena; UNDERWOOD-LEE, Emily, *Mothering Performance: Maternal Action*, Routledge: UK , 2022.

SPINOZA, B. *Ética*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.



## A VOZ ROUBADA DAS MULHERES

Iracema Goor

Em uma época em que as desigualdades sociais e econômicas, a intolerância e os preconceitos eram temas ainda pouco debatidos, a professora Cláudia Pazos Alonso já se destacava como uma mulher comprometida com a literatura crítica e atuante. Preocupada em dar voz a mulheres pioneiras que deixaram seu nome marcado na história, a professora, especialista em Estudos de Gênero, principalmente em Literatura Portuguesa e Brasileira do final do século XIX até o final do século XX, dedicou-se a despertar a voz daquelas que viveram e ainda vivem em redutos que as colocam à margem dos cânones literários.

Dentre as várias mulheres estudadas por Cláudia Alonso, destacam-se duas delas: Francisca Wood e Florbela Espanca. A primeira é uma voz bastante significativa por ser, muito provavelmente, a pioneira no jornalismo em Portugal a lutar em favor da emancipação das mulheres, reivindicando para elas a mesma educação dada aos homens. E a segunda, Florbela Espanca, por ser uma das maiores poetisas que Portugal já conheceu, tendo enfrentado muito preconceito por trair convicções conservadoras com sua posição arrojada e transgressora. Ambas desafiaram as convicções em seu tempo e tiveram como sentença o isolamento.

Ao trazer a voz de Wood e Florbela, Cláudia Alonso inaugura uma nova abordagem de ideias, utiliza a voz, ou seja, o processo de criação dum texto investigativo com uma escrita apurada que serve como uma espécie de tradução de pensamentos e reflexões dessas mulheres que, após décadas de negligências e conformismos, começaram a ser estudadas. É certo que a tradução dessa voz carrega reivindicações e as vivências da investigadora trazem, através da sororidade, uma marca da sua escrita acadêmica.

A imprensa foi uma das formas pelas quais as mulheres começaram a participar e colaborar para que suas vozes fossem ouvidas. Francisca Wood, junto com seu marido William Thorold Wood, fundam e dirigem um jornal com um nome bem *sui generis* para a altura intitulado *A Voz Feminina*, bem como outro que se chama *O Progresso*. O objetivo era a promoção de reflexões e debates, as temáticas estavam voltadas principalmente à democratização da leitura entre as mulheres, a educação e igualdade de gênero, bem diferente dos periódicos voltados apenas para frivolidades e mentalidades sexistas. Assim, ao trazer a voz de Francisca Wood, Cláudia Alonso potencializa e atualiza o papel exercido por mulheres que já estavam em profunda ebulição de ideias, no século XIX, quanto à autonomia e à independência. Por fim, ficamos a saber através da obra *Anticlericalismo e Feminismo na Imprensa Oitocentista: os artigos de fundo de Francisca de Assis Martins Wood* (2022) que a autora foi alvo de vários ataques da sociedade até que, ao cabo de dois anos, teve que fechar o jornal. Sem apoio dos intelectuais e mesmo das mulheres, que achavam incompreensível seus pensamentos, Francisca Wood desaparece do cenário intelectual e é calada em oitocentos. Tempos depois, Cláudia se torna a voz que vai resgatar as diferentes temáticas abordadas por Wood, trazendo ao leitor moderno a obra da autora.

Na construção do conjunto de textos publicados pela estudiosa, observa-se uma especial atenção para as problemáticas de gênero, que recai como quem procura chamar a atenção da crítica do universo acadêmico, muitas vezes conservador, para temáticas e autoras consideradas menores. A própria Cláudia revela isso num dos seus estudos contidos na edição da obra de Judith Teixeira que publicou em 2015 pela Dom Quixote, a dificuldade da academia em entender o quão importante é resgatar a obra das escritoras:

Decorria o ano de 1990 e eu preparava uma tese de doutoramento sobre Florbela Espanca na Universidade de Oxford. É muito fácil hoje em dia esquecer o quanto Portugal mudou ao longo de um período de vinte e cinco anos. Em 1990, cada vez que mencionava Florbela, a surpresa era a reação mais comum. Na realidade não era ela uma poetisa de segunda categoria? Por que é que eu a iria escolher como tema? A resposta, embora inconsciente, era que eu sentia que o cânone literário português precisava de ser questionado e seguramente desconstruído pela forma como tinha perpetuado a autoridade masculina. Queria fazer algo diferente. E a voz de uma escritora no primeiro quartel do século XX bem como a sua posterior mitificação eram um caso invulgar, que prometia uma perspectiva diferente, nova e entusiasmante. (Alonso, 2015, p. 205)

Assim, dentro desse território movediço e, por vezes, cheio de espinhos, figuras como a professora Cláudia Pazos Alonso estão entre os intelectuais que pensam e analisam as desigualdades que aparecem no corpo político-social e culminam em avanços, mudanças que se dão cotidianamente através de ações individuais e persistentes.

Quanto à Florbela, poet(is)a reconhecida e aclamada após sua morte, a estudiosa, em sua obra *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca* (1997), traz um importante estudo sobre as imagens que perpassam os três livros de poemas da autora e apresenta a imagem da poetisa como um ser múltiplo, que habita diferentes tempos com memórias variadas. Essa obra, por abarcar uma visão ampla e relevante sobre as mulheres escritoras no início do século XX, oferece um rico panorama sobre a interiorização da perspectiva feminista e a contextualização histórica da luta das mulheres, temas que já vinham sendo discutidos e a florados no século XIX.

Por conseguinte, Cláudia abre as cortinas para o estudo da iniciação poética de Florbela Espanca, abordando a educação da poetisa, a aprendizagem poética, as preferências literárias, sua visão sobre o poeta romântico, bem como a amizade com seus colegas de universidade pelas trocas poéticas e consciência literária.

Em *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, livro muito importante na construção da minha tese de doutorado intitulada *Um Território chamado Florbela*, a estudiosa trará análises detalhadas da expressão poética feminina e os ditames da sociedade. Falará sobre a dor e o amor no *Livro de Mágoas* (1919). A perda do amor, a subversão do amor espiritual e o caminho que está por vir, na afirmação da sensualidade no *Livro de "Sóror Saudade"* (1923). Chega, finalmente, em *Charneca em Flor* (1931), livro que mostrará o sofrimento e as potencialidades do Eu, as comparações com a natureza e principalmente a pulsão do erotismo que convida o

amado a seguir os passos de uma deusa que o domina, ao mesmo tempo que mostra a altivez e o poder transfigurador da presença feminina.

Por fim, a pesquisadora trará substancial contribuição para que a imagem de Florbela passe a figurar como uma poetisa que vai muito além do teor sensual. Ao trazer seis décadas de análises críticas de mitos e desmistificações, Cláudia Pazos Alonso detalha mudanças de percepções críticas, quando escritoras de relevo como Maria Lúcia Dal Farra, Agustina Bessa-Luís, Hélia Correia, Renata Junqueira, Natália Correia, dentre outras, possibilitam uma visão ampla de sua poética na história da literatura portuguesa, por desafiar as imagens tradicionais.

Em 1994, Alonso escreve nas atas do Congresso sobre Florbela Espanca um texto intitulado “Alguns apontamentos sobre a recepção crítica de Florbela Espanca: os poetas têm sexo?” realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro. Trata-se de um estudo em que é demonstrado como a figura feminina vai sendo construída ao longo dos sonetos de Florbela. Uma imagética de mulher que vai deixando de ser passiva e submissa ganhando voos bem altos, para a elaboração de uma poesia centrada no feminino.

A partir de 2012, Cláudia Alonso está determinada a provocar uma mudança substancial na obra de Florbela Espanca. Junto com o pesquisador e Doutor em Literatura Fabio Mario da Silva, eles inauguram uma publicação das obras de Florbela, tendo como base a consulta de manuscritos e materiais de pesquisa, recolhidos junto ao Grupo *Amigos da Vila Viçosa*, às Universidades de Évora e de Lisboa, e à Biblioteca Municipal em Matosinhos. Além disso, a Profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra, a maior especialista da atualidade em Florbela Espanca, lhes forneceu gentilmente materiais recolhidos durante vários anos de estudo, os quais contêm informações valiosas para a pesquisa.

Para cada volume os organizadores contam com contribuições de especialistas que escrevem alguns estudos introdutórios, além do cuidado na elaboração e escolha das capas, tentando seguir mais fielmente a vontade de Florbela. Já as “Notas” finais dão ao leitor várias achegas, apontando, por exemplo, diferentes versões manuscritas de um mesmo poema, identificando pessoas a quem Florbela dedica os versos, referências teóricas que desenvolveram algum tipo de análise sobre um determinado tema e possíveis lapsos nas versões publicadas.

Também nesses volumes florbelianos, a estudiosa deixa sua marca registrada retomando o estudo anterior, iniciado no *Livro de “Sóror Saudade”*, agora com o título: “Uma poeta forte: a revisão como manifestação de engenho e arte”, na edição de *Charneca em Flor*. A aproximação com Camões ganha outra esfera, a de uma hipotética irmã de Camões ser Florbela. Os séculos que os separam não serão suficientes para distanciá-los, pelo contrário, Florbela torna-se “sua igual no gênio e desmesura”. Mais recentemente, Cláudia Alonso publica duas edições florbelianas em formato de antologias: uma em português intitulada *Versos de Orgulho* e uma versão em inglês intitulada *This sorrow that lifts me up*, com tradução de Simon Park, ambas edições publicadas e lançadas simultaneamente em Lisboa, em 2022.

É fundamental reconhecer o imenso trabalho desenvolvido por Cláudia Pazos Alonso, dos quais citamos apenas alguns, para se entender a recuperação das vozes de mulheres que foram fonte de inspiração na tortuosa batalha contra os preconceitos de gênero, colocando-as em uma posição subalterna em relação ao homem, contribuindo para apagamento nas histórias da literatura. É um trajeto acadêmico audacioso, pois muito antes de se tornar “moda” os estudos de escritoras em Portugal, Cláudia já propunha questionar os cânones e as próprias posturas da academia, tornando-se uma crítica *avant la lettre*.

## Referências

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

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

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

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

ALONSO, Cláudia Pazos. Um caderno com poemas inéditos de Judith Teixeira: apresentação e conclusões preliminares. In: TEXEIRA, Judith. *Poesia e Prosa*. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015b, pp. 205-214.

ALONSO, Cláudia Pazos. *Anticlericalismo e Feminismo na Imprensa Oitocentista: os artigos de fundo de Francisca de Assis Martins Wood*. Porto: Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2022.

ESPANCA, Florbela. *Obras completas de Florbela Espanca*. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mário da Silva; estudos introdutórios de Fabio Mário da Silva, Eliana Barros, Ana Luísa Vilela. Lisboa: Editorial Estampa, 2012.



## CLÁUDIA PAZOS ALONSO E AS IMAGENS DE FLORBELA ESPANCA

Cléuma de Carvalho Magalhães

Há exatos 20 anos, ainda uma jovem e inexperiente professora de literatura na Universidade Estadual do Piauí, eu preparava uma aula sobre o Modernismo em Portugal. Entre consagrados escritores como Fernando Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros, chamou-me a atenção o nome de Florbela Espanca. Embora fosse a única mulher referida naquele manual de história da literatura portuguesa, ela estava “incomodamente” situada no que o autor denominou “Interregno”<sup>1</sup> (intervalo entre o Orfismo e o Presencismo). Causou-me deveras estranheza que uma escritora com o talento de Florbela Espanca fosse apresentada em tão poucas linhas e distanciada de seus contemporâneos modernistas. Nascia assim o interesse pela pesquisa da recepção crítica da obra da escritora alentejana que eu viria a desenvolver no mestrado em 2006. Um ano após o início do curso, por meio de Maria Lúcia Dal Farra, eu conheceria o trabalho de Cláudia Pazos Alonso. Seu livro *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca* (1997), resultante da sua pesquisa de doutoramento, veio a descortinar um universo de informações extremamente relevantes sobre a autora de *Charneca em Flor*. E mesmo agora, passados tantos anos da primeira leitura, ao revisitar o texto de Alonso, surpreendo-me com a clareza do pensamento, com o rigor da pesquisa, com a notável percepção nas análises da poética florbeliana. Deparo-me, inclusive, com informações que à época passaram-me despercebidas e que me levam a novas e inquietantes reflexões.

Em *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, o objetivo principal, como anuncia a própria autora, é analisar as imagens de si que Florbela constrói ao longo da sua obra poética, ressaltando “como essa obra evidencia os problemas com que se defrontou como mulher escritora, escrevendo no primeiro quartel do século XX, e como, não obstante, conseguiu subverter a imagem tradicional da mulher na sociedade” (Alonso, 1997, p. 07). Para tanto, Alonso inicia com a descrição do contexto em que Florbela desenvolveu sua atividade poética. A fim de situá-la no quadro social, literário e histórico, cronologicamente correspondente aos primeiros 30 anos do século XX, a autora constrói, inicialmente, um panorama da atuação feminina no cenário das letras em Portugal ao longo do século XIX, destacando o grande número de escritoras nessa época, mas também a “quase completa ausência de mulheres no cânone literário” (Alonso, 1997, p. 15).

Ao adentrar no contexto em que se dá a gênese poética de Florbela, Alonso explana o feminismo e a crescente participação das mulheres no campo da arte escrita; bem como a recepção crítica da obra da poetisa em 1923, ou seja, o *Livro de “Sóror Saudade”*. No tocante

---

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

à atuação das escritoras no primeiro quartel do século XX, a pesquisadora detém-se de modo mais específico na análise das poetisas de maior sucesso à época como Branca de Gonta Colaço, Maria de Carvalho, Laura Chaves, Oliva Guerra, Marta Mesquita da Câmara, Virgínia Vitorino e Fernanda de Castro, além do caso particular de Judith Teixeira. O exame da composição poética dessas escritoras, afirma Alonso (1997, p. 33), dá-nos modelos de poesia feminina com os quais podemos comparar e contrastar os versos de Florbela. É possível, por meio dessa análise, pôr em evidência o “horizonte de expectativas” dos leitores e dos críticos da época, a fim de compreender em “que consistia o mérito dessa poesia aos olhos de seus contemporâneos” e, conseqüentemente, as razões da recepção negativa por parte da maioria dos críticos em relação à obra de Florbela, de modo particular o *Livro de “Sóror Saudade”*.

Os registros da recepção crítica desse segundo livro da poetisa alentejana demonstram a estreita visão daqueles que se consideravam autoridades no quadro literário português nas primeiras décadas do século XX, a saber, nomes como o de J. Fernando de Sousa (1923, p. 02), diretor do jornal lisboeta católico *A Época* (que assina sob o pseudônimo Nemo), o qual acusa o *Livro de “Sóror Saudade”* de “revoltantemente pagão” e “digno de ser recitado em honra da Vênus impudica”:

Mais valera pedir a Deus [...] que lhe purificasse os lábios literariamente manchados, [...] com um carvão ardente. E peça-lhe perdão do mau emprego que faz de suas incontestáveis aptidões poéticas. Com pesar afirmo que é um livro mau o seu, um livro desmoralizador. (Nemo, 1923, p. 02)

A recepção da obra de Florbela é, por longo tempo, acentuadamente marcada por julgamentos em que o reconhecimento da qualidade artística dos seus versos tem sua importância reduzida em razão da desaprovação moral do conteúdo destes.

No segundo capítulo, Alonso aborda “A iniciação poética de Florbela Espanca”: o despontar da sua vocação para a poesia; o diálogo com os escritores da época, especialmente António Nobre; a expressão literária feminina e os limites impostos a esta pela sociedade. A pesquisadora apresenta-nos uma Florbela ainda imatura, mas já determinada a ser poeta<sup>2</sup>. Determinação evidente na sua correspondência com Mme. Carvalho, diretora do *Suplemento Modas & Bordados de O Século*, e com o escritor Raul Proença; bem como na reunião de seus poemas no caderno *Trocando Olhares*<sup>3</sup>, “peça fundamental para uma tentativa de reconstituição

---

2 Ressaltamos que, no contexto que envolve a produção literária de Florbela, normalmente são designadas “poetas” aquelas escritoras cujas obras têm sua qualidade poética reconhecida. Um exemplo dessa questão é o texto de António Ferro, no editorial *Jornal de Notícias de Lisboa*, em 1931, que procura afirmar a superioridade da obra de Florbela em relação às poetisas de seu tempo, por ele denominadas “poetisas-de-salão”, definindo a autora de *Charneca em Flor* como “poetisa-poeta”.

3 Destacamos a importância do livro *Florbela Espanca, Trocando Olhares* (1994), cujo estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas são da responsabilidade de Maria Lúcia Dal Farra. O manuscrito *Trocando Olhares*

dos sucessivos projetos poéticos de Florbela elaborados no decurso do período 1916-1917” (Alonso, 1997, p. 59).

No tocante ao perfil de Florbela como leitora, Alonso (1997, p. 60) parte da correspondência da escritora com sua amiga Júlia Alves para nos apresentar uma reflexão sobre como a personalidade de Florbela determinou as suas preferências literárias e, por outro lado, como estas influenciaram o modo como ela se via e a imagem que de si buscou projetar. Conforme Alonso, “Florbela tinha uma concepção romântica da literatura” (1997, p. 64). Para ela, a “grande literatura” é “de natureza confessional, um derramar da alma nua para a escrita”. É também romântica a sua definição de poeta. Para Florbela, “o poeta autêntico é uma personalidade superior, incompreendida, isolada”. Dentre os muitos poetas lidos por Florbela, António Nobre é, para ela “o Poeta<sup>4</sup> por excelência”.

Alonso (1997, p. 65) observa que na sua autodescrição presente na correspondência com Júlia Alves, Florbela se apresenta como poeta romântico no feminino, um ser marcado por uma imensa tristeza e pela propensão ao sonho. Esta imagem de si que reflete um ser feminino “vítima do fado” adquire, na verdade, “um sentido de superioridade” uma vez que “o sofrimento a torna num ser de eleição” (Alonso, 1997, p. 66).

A imagem de si como poeta romântico é o fio condutor da relação de Florbela com António Nobre e com outros escritores. O diálogo com o autor de *Só* é já evidente no *Trocando Olhares*, em especial no poema intitulado “A Anto”, e estende-se também pelo *Livro de Mágoas*. Neste, a presença de Nobre permeia, por exemplo, o poema introdutório “Este livro”, cujos versos descrevem a obra como “Bíblia de tristes”, numa relação intertextual com o *Só*, designado como “Bíblia de dor”.

Ainda seguindo com uma análise dos primeiros escritos de Florbela registrados no *Trocando Olhares*, Alonso reflete sobre “A expressão poética feminina e os ditames da sociedade”. A visão crítica de Florbela com relação a esses temas é nítida em sua correspondência, mas também se faz presente em seus versos ainda em sua nascente poética. Neste sentido, são especialmente significativos poemas como “A Mulher I”, “A Mulher II”, “Cemitérios” e “Anseios”. Dedicado a Júlia Alves, “Anseios” apresenta um diálogo entre Florbela e seu coração, na tentativa de convencê-lo “a desistir da sua ânsia de liberdade e dos seus sonhos” (Alonso, 1997, p. 78). Os versos de *Trocando Olhares* revelam um ser feminino com a consciência dos limites impostos pela sociedade às mulheres, especialmente na esfera literária.

A parte central do trabalho de Alonso apresenta cada um dos três livros de poemas de

---

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

4 Florbela, por diversas vezes, grafa a palavra em maiúscula.

Florbela: *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de “Sóror Saudade”* (1923) e *Charneca em Flor* (1931). Seguindo a ordem cronológica, Alonso (1997, p. 8) procura evidenciar a evolução poética da escrita florbeliana, “mostrando a ousadia e originalidade da voz que Florbela progressivamente adquiriu e que a distinguiu de quase todas as mulheres escritoras da época”.

Na abordagem sobre o *Livro de Mágoas*, Alonso discorre com detida atenção sobre as amizades e os diálogos literários de Florbela, em especial com Américo Durão e Botto de Carvalho, seus contemporâneos na Universidade de Lisboa. A relação com esses poetas marca profundamente a escritora e reflete-se na imagem de si que ela procura projetar em *Livro de Mágoas* e mesmo em *Livro de “Sóror Saudade”*: um ser feminino inacessível, solitário (a princesa, a monja).

Como pondera Alonso, é difícil concluir “se o auto-retrato de Florbela como monja ou princesa é uma causa ou consequência dos poemas de seus colegas<sup>5</sup>”. Mas o certo é que “este retrato, se por um lado mostra a maneira como Florbela queria ser vista, por outro lado não deixa de refletir em maior ou menor escala a maneira como os colegas a encaravam, isto é, *como figura poética e material poético*” (Alonso, 1997, p. 90).

Na trilha que percorre sobre o *Livro de Mágoas*, Alonso guia-nos sutilmente por um descortinar de imagens do eu florbeliano construídas pelos outros e pela própria poetisa. Dirigindo a atenção do leitor para as imagens do eu na poesia de Florbela, foco principal do trabalho em questão, Alonso analisa especialmente a figura do poeta romântico, incompreendido em razão de “sua excepcional sensibilidade”, marginalizado e que sofre intensamente. Nessa imagem, como nas demais presentes no *Livro de Mágoas* (a monja, a castelã etc.), a dor é uma constante. Seja em razão de sua vocação para poeta romântico ou de sua impossibilidade de realização amorosa, a dor do sujeito poético de *Livro de Mágoas* está sempre vinculada à sua condição de ser feminino, resultando em sofrimento e dissolução interior. As imagens femininas da dor, como realça Alonso (1997, p. 103) estão claramente presentes em “Eu...”, “Castelã da tristeza”, “A minha dor” e “Lágrimas ocultas”.

Ao discorrer sobre o *Livro de “Sóror Saudade”*, Alonso analisa a evolução poética da escritora. As imagens de si já presentes no primeiro livro, surgem agora assumidas sem hesitação e ganham novos contornos, novas nuances. Nas palavras de Alonso, “a autocaracterização de Florbela como mulher poeta torna-se praticamente a norma, ao contrário de *Livro de Mágoas*, onde Florbela sentira constantemente a tensão entre a sua dupla identidade de mulher e de poeta” (Alonso, 1997, p. 117). Os perfis mais constantes nos sonetos da segunda publicação são a Sóror Saudade e a Princesa Desalento. Ambas, afirma Alonso, “exprimem a imagem romântica do poeta dotado duma sensibilidade aguda, constantemente perseguindo aspirações de beleza, mas desanimado por não conseguir alcançar o absoluto” (Alonso, 1997, p. 118).

---

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

As imagens que Florbela assume ao longo de *Livro de "Sóror Saudade"* estão ligados ao amor (tema central da obra), sentimento marcado pela contradição que é exemplificada, por um lado, pela sublimação do ser feminino e, por outro, pela aceitação da sensualidade inerente a esse ser. Alonso analisa com especial atenção os perfis que Florbela constrói de si para o amado, por vezes em harmonia com os padrões impostos pela sociedade da época, mas em alguns poemas a mulher surge sensual, sedutora.

Essa evolução da poética de Florbela, que deixa em segundo plano a figura da mulher "como ser melancólico e espiritualizado" (Alonso, 1997, p. 144) e traz à luz um ser feminino que assume seus desejos, atinge o ápice em *Charneca em Flor*. A terceira obra de Florbela revela uma escritora muito mais consciente do seu potencial poético. Sem distanciar-se das principais temáticas trabalhadas nos livros anteriores (a dor e o amor), os poemas de *Charneca em Flor*, na visão de Alonso dão "sinais de que Florbela começa a projetar-se como figura mítica" (Alonso, 1997, p. 155).

A fim de demonstrar a dimensão mítica do sofrimento feminino nos poemas de Florbela, a pesquisadora analisa algumas imagens e comparações: a princesa exilada, o ser marginalizado e a comparação com o sofrimento de elementos naturais. Tratam-se de aspectos já presentes nas obras anteriores, mas que são mais sistematicamente apresentados em *Charneca em Flor*, marcados por uma maior complexidade. Exemplo disso são os poemas que expõem a face de um ser que converte a dor em fonte de poder. Conforme ressalta Alonso "se nalguns casos Florbela aspira à eliminação do sofrimento" por diversos meios, "a atitude mais dramática e original em *Charneca em Flor* é", sem sombra de dúvidas, "a de equiparar o facto de ser marginalizada e votada à dor a algo positivo, potente, uma fonte de energia, mesmo se isso a leva a entrar em conflito com a sociedade" (Alonso, 1997, p. 165).

*Charneca em Flor* tem como matéria central o amor, a mesma temática que marca *Livro de "Sóror Saudade"*. No entanto, esse tema, na obra de 1931, revela um ser sensual que subverte o papel tradicionalmente imposto à mulher e choca a moral portuguesa da primeira metade do século XX. Como afirma Alonso, "Florbela tinha consciência de que, no que diz respeito ao amor, a poesia de *Charneca em flor* era diferente da das coletâneas anteriores" (Alonso, 1997, p. 165). De fato, já no soneto de abertura também intitulado "Charneca em flor", a poetisa reescreve o anterior autorretrato de *Livro de "Sóror Saudade"*, que culmina no poema "Renúncia". Na análise dos dois textos, Alonso demonstra que: "Uma vez liberta duma personalidade que se tinha imposto a si mesma, a de "Soror Saudade", Florbela sofre uma completa metamorfose" (Alonso, 1997, p.177), abandonando a imagem de ser indiferente e tornando-se "completamente receptiva ao mundo exterior e aos movimentos internos do seu ser" (Alonso, 1997, p.175). A imagem de si que o sujeito lírico florbeliano assume em *Charneca em Flor* é da deusa onipotente.

No último capítulo do livro, intitulado "Florbela, mulher e mito: seis décadas de opiniões críticas em análise" (Alonso, 1997, p.197), Alonso reconstitui a trajetória histórica da obra da escritora (dos anos 30 aos anos 90), recuperando algumas leituras da sua poesia registradas pela crítica em diferentes momentos, procurando compreender e expor a diversidade de interpretações e recepções dessa poesia na sua linha temporal. O resultado desse trabalho de

investigação permite a reconstrução do horizonte de expectativas da obra e a possibilidade de confrontá-lo com o horizonte de expectativas dos leitores da época.

Ao abordar os anos 30, Alonso demonstra a construção do mito em torno de Florbela, apontando especialmente a atuação de Guido Battelli, editor de *Charneca em Flor*. A imagem que Battelli constrói de Florbela é do poeta romântico que luta “por alcançar um ideal inefável, ignorada pelo público e, fiel a si própria até o fim, morrendo pela sua arte” (Alonso, 1997, p. 200). O editor articula a vinculação entre a vida e a obra de Florbela como uma espécie de campanha publicitária para o lançamento de *Charneca em Flor*. Se por um lado essa atitude de apresentar a obra de Florbela como reflexo do seu “drama pessoal” resulta no sucesso editorial da mesma, conquistando um grande número de admiradores da poetisa, por outro, dá margem às críticas moralistas de seus detratores. No segundo caso, Alonso chama a atenção para o texto de Herculano de Carvalho que, assim como o de Nemo em relação ao *Livro de “Sóror Saudade”*, apontam claramente o erotismo na poesia de Florbela.

Ainda nos anos 30, ganha destaque o que Alonso (considera como a mais importante recensão, “responsável por retirar Florbela do esquecimento” (Alonso, 1997, p. 203). Trata-se do artigo de António Ferro<sup>6</sup>. Mas também este elogia Florbela como artista romântica e, embora reconheça o potencial desestabilizador da poesia florbeliana, evita referir-se à sensualidade explícita dessa poesia. Data de 1938 o artigo de João Tendeiro, o primeiro, segundo Alonso “a traçar a evolução de *Livro de Mágoas* até *Charneca em Flor* como sendo o percurso de uma sensualidade reprimida para uma sensualidade claramente enunciada” (Alonso, 1997, p. 210).

Na abordagem dos anos 40, Alonso detalha a polêmica em torno do busto em homenagem a Florbela, ressaltando a atuação de Celestino David e José Régio. Em relação aos estudos críticos da obra florbeliana, Alonso realça a conferência proferida por Jorge de Sena<sup>7</sup>, em 1946. Para Sena, “Florbela era uma grande artista que tinha conseguido traduzir na sua poesia a sua experiência do mundo como mulher” (Alonso, 1997, p. 216). Segundo o crítico:

[...] as razões da recepção negativa da obra de Florbela estão ligadas à sua condição de mulher e de poetisa. Mais que isso, de poetisa que expressa livremente nos seus versos uma sensualidade que desafia os limites impostos por uma sociedade machista e preconceituosa. (Magalhães, 2018, p. 48)

Data também de 1946 o importante texto de José Régio que, como observa Alonso,

---

6 Ironicamente, o mesmo António Ferro, responsável por resgatar do abandono o nome de Florbela, é, posteriormente, um dos principais opositores à causa da poetisa, posicionando-se contra a campanha de sua própria autoria. Maria Lúcia Dal Farra (1996, p. XVI) atribui essa mudança de postura ao fato de Ferro ter sido cooptado pelo Estado Novo, tornando-se Secretário da Instrução Pública em 1936 e, mais tarde, diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, passando, assim, a ser integrante do governo salazarista.

7 O texto de Jorge de Sena, intitulado *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na literatura portuguesa*, foi apresentado como conferência numa homenagem do Clube dos Fenianos Portuenses a Florbela, em 1946.

“constitui uma defesa da poesia de Florbela contra aqueles que a viam como perigosa e imoral” (Alonso, 1997, p. 217). O autor argumenta que “a arte é uma atividade libérrima, cuja moralidade intrínseca é outra [...] a polícia dos costumes e da linguagem não tem que se arvorar em juiz supremo lá onde outro espírito domina, julga, compreende, explica” (Régio, 1946, p. 09).

No contexto dos anos 50, Alonso enfoca o “alargamento de mito” de Florbela. A atenção agora se volta para a reação dos artistas e ganham destaque os textos literários que dialogam com a poetisa e sua obra, prestando-lhe homenagem. Exemplo dessa nova postura é a plaquette de poemas intitulada *Poemas para Florbela D'alma*, publicado em 1950, em comemoração à instalação do busto de Florbela. São poemas que exaltam “Florbela como artista e como fonte de inspiração ou musa, salientando a sua ilimitada capacidade de sonho, a sua sede de Infinito” (Alonso, 1997, p. 220).

Ressalto que a abordagem de Alonso sobre o diálogo dos poetas da Geração de 50 com Florbela foi um ponto que chamou, sobremaneira, minha atenção. Esse viria a ser o início de uma reflexão que me levou a estudar, no doutorado, a recepção produtiva da obra de Florbela, ou seja, um conjunto de obras literárias resultantes do diálogo com a poetisa alentejana.

A última abordagem envolve as décadas de 60 a 90. São apresentadas as leituras de Florbela como poeta da sensualidade. Para Alonso, esse novo olhar em relação à poética florbeliana reflete uma evolução do horizonte de expectativas dos críticos da época. O que se explica, em parte, em razão das mudanças na sociedade portuguesa de então, com a conquista das mulheres (ao menos da classe média) no sentido de libertarem-se “da visão tradicional da mulher como ‘anjo do lar’” (Alonso, 1997, p. 225).

O olhar atento de Alonso permite-lhe identificar, que nos últimos 15 anos do período em análise, mesmo “a imagem de Florbela como mulher libertadora, precursora da emancipação feminina, tem vindo a ser redefinida” (Alonso, 1997, p. 226). A pesquisadora ressalta o início de um processo em que a crítica busca “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” (Alonso, 1997, p.226). Exemplificando essas novas leituras, Alonso cita o estudo biográfico *Florbela Espanca, a vida e a obra*, escrito por Agustina Bessa-Luís, o prefácio de Natália Correia ao *Diário do Último Ano* (1981) e a peça de Hélia Correia sob o título *Florbela* (1991).

Alonso não deixa de referir-se inclusive aos estudos mais recentes à época, “os quais realçam que no âmago da poesia de Florbela está a sua experiência como mulher”. Tratam-se dos estudos iniciais de Maria Lúcia Dal Farra e Renata Junqueira, Billie Maciunas e Thomas J. Braga.

A importância do trabalho de Alonso está não só em desconstruir imagens equivocadas e apresentar leituras críticas com rigor de análise, mas na riqueza de temas analisados que descortinam novas leituras, novos caminhos a serem percorridos e, ainda, no grande número de fontes bibliográficas de extrema relevância para os estudiosos da obra de Florbela. O texto de Alonso revela quão complexo é o universo florbeliano: a diversidade de imagens de si

projetadas pela poetisa; as muitas (e por vezes contraditórias) imagens que a crítica constrói da autora; a variedade de temas; as várias possibilidades de aproximar Florbela de diferentes escolas literárias; o notável leque de diálogos com seus pares. Trata-se, pois, de uma pesquisa fundamental para os desejam empreender estudos sobre a produção literária de Florbela Espanca ou simplesmente compreender melhor a arte dessa escritora.

## Referências

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

DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudo Introdutório. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Martins Fontes: São Paulo, 1996.

ESPANCA, Florbela. *Obras Completas de Florbela Espanca: Trocando olhares*. Rui Guedes (Org.). Lisboa: Dom Quixote, 1985.

FERRO, António. Uma grande poetisa portuguesa. *Diário de Notícias*. Lisboa, 29.02.1931. p. 01.

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho. *Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva*. 250 f. Tese (Doutorado em História da Literatura) – Universidade Federal de Rio Grande - FURG, RS, 2018. Disponível em: <<http://ppgletras.furg.br/dissertacoes-e-teses/publicacoes-de-2018>>. Acesso em: 08 mai. 2024.

MASSAUD MOISÉS. *A literatura portuguesa*, 31ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

RÉGIO, José. “Sobre o caso e a arte de Florbela Espanca”. In: Florbela Espanca, *Sonetos completos*, 7ª ed, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1946, pp. 5-15.

SENA, Jorge de. Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa. In: *Da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática, 1946. pp. 115-143.

SOUSA, J. Fernando de. (Nemo). Livro de “Sóror Saudade”: por Florbela Espanca. *A Época*. 01.04.1923. Disponível em: <[http://purl.pt/272/2/iv1\\_artigos\\_terceiros.html](http://purl.pt/272/2/iv1_artigos_terceiros.html)>. Acesso em: 08 mar. 2007.



## LARGUEZA DO ESCOPO DO PENSAMENTO CRÍTICO DE CLÁUDIA PAZOS ALONSO AO MULTIFACETADO EU FLORBELIANO

Derivaldo dos Santos

No livro *Céu inferno* (2003), Alfredo Bosi presta uma homenagem a Sérgio Buarque de Holanda, destacando a influência que o historiador exerceu a sua formação intelectual. A esse respeito, diz que as diferenças sensíveis de gerações e circunstâncias diversas lhe impediram de ser aluno ou amigo pessoal de Sérgio Buarque de Holanda. Os muros, no entanto, que “as pedras do acaso levantaram no meio do cotidiano” entre eles “têm fendas por onde passa o vento do Espírito que, como diz a Escritura, sopra onde quer” (Bosi, 2003, p. 255). Reitera, então, que, apesar dos muros erguidos pelo acaso, ele se tornou, no tempo propício, seu discípulo: “O companheiro de jornada, que muitos dos presentes tiveram a felicidade de praticar, e que apenas divisei, de longe e raras vezes, posso convocar agora, e a qualquer hora, abrindo um livro seu e caminhando com ele na solidão solidária das suas páginas de encanto” (Bosi, 2003, p. 255)

Inspirado pelas palavras de Bosi, gostaria de expressar que meu contato com Cláudia Pazos Alonso -- professora de Estudos Portugueses e de Gênero, na Universidade de Oxford e na Fellow of Wadham College --, também foi indireto. Ocorreu através de seu livro *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca* (1997), obra essencial para aprofundar meu entendimento crítico da produção literária da poetisa alentejana. A contribuição desse livro é expressiva e envolve rigor analítico, sem, contudo, ser impositiva ou categórica, pois a autora reúne, a um só tempo, espírito crítico e sensibilidade naquilo que analisa. Nessa direção, a pesquisa que desenvolvi sobre a poesia de Florbela foi, indiretamente, orientada por suas sugestões e horizontes de leitura, especialmente no que diz respeito à experiência feminina da poeta e sua importância nos contextos sociais e políticos de produção da poetisa.

Ao abrir seu livro, tive a oportunidade de acompanhar a autora na busca de uma compreensão crítica sobre a obra de Florbela Espanca. Neste texto, gostaria de reconhecer e saudar sua atuação como intelectual e ensaísta, que se justifica pela relevância de sua contribuição aos estudos críticos sobre a obra de Florbela e à formação de novos pesquisadores. Como discutido por Alfredo Bosi sobre a memória e o tempo, quanto à “capacidade de pôr-se à escuta das águas que jorram do passado e que a memória faz irromper no tempo presente. Essas águas podem crescer ou minguar, dependem dos climas instáveis da cultura, mas, no coração de quem se dispõe a ouvi-las, não secam jamais.” (Bosi, 2003 p. 255). E que privilégio escutar a ensaísta Cláudia Pazos Alonso pela dicção de seus escritos. Com seu olhar atento, permite que as experiências gestadas por Florbela ressoem na experiência vivenciada, em desejos, sonhos e lutas, por outras mulheres, nos mais variados contextos sociais e políticos. A voz de Cláudia Pazos Alonso se irradia para outros trabalhos de significativa importância aos estudos críticos sobre gênero, dentre os quais, destaco a sua abordagem, em parceria com Hilary Owen, presente

em *Antigone's Daughters? Gênero, Genealogia e Política de Autoria na Escrita de Mulheres Portuguesas do século XX*, de 2011, em que analisam a repercussão de Antígona nas obras das escritoras portuguesas: Florbela Espanca, Irene Lisboa, Natália Correia, Agustina Bessa-Luís, Lúcia Jorge e Hélia Correia, todas como símbolo de recusa e resistência à ordem patriarcal em seus contextos.

Meu primeiro encontro com os estudos de Cláudia Pazos Alonso ocorreu sob a orientação do professor Lourival Holanda, da Universidade Federal de Pernambuco, quando iniciei minha pesquisa de doutorado sobre Florbela Espanca. Enquanto este texto homenageia Cláudia Pazos Alonso, também gostaria de reconhecer a influência de Maria Lúcia Dal Farra, cujo olhar crítico tem sido valioso para muitos estudiosos, incluindo, por exemplo, pesquisadores como Jonas Leite e Fabio Mario. Para qualquer um que busque uma compreensão crítica da obra de Florbela Espanca, Cláudia Pazos Alonso e Maria Lúcia Dal Farra são vozes indispensáveis ao trabalho analítico contemporâneo, oferecendo pontos de partida essenciais que ajudam a elucidar muitos aspectos da obra de Florbela.

Conforme Lourival Holanda, em *Realidade inominada* (2019), outro nome que guardo comigo como uma reserva de bons sentimentos, “pode-se, e até é salutar, contestar o peso excessivo da tradição. Mas dispensá-la seria perder o norte” (Holanda, 2019, p. 35). Penso que o sentido atribuído à tradição, nesse caso, serve não apenas para pensarmos na relação entre autores de obras de criação, mas também entre predecessores e sucessores da crítica literária. Por isso, ao ler o livro das ensaístas aqui aludidas me ponho sempre à escuta de seus escritos!

A pesquisa que desenvolvi, na Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do prof. Lourival Holanda, sobre Florbela, traz, em larga medida, claros sinais dos estudos críticos estabelecidos, direta ou indiretamente, no diálogo com os ensaios de Cláudia Pazos Alonso (2012) e os ensaios de Maria Lúcia Dal Farra (1996). São vozes que integram uma linhagem de pesquisadores e pesquisadoras que têm contribuído de modo decisivo para o entendimento e robustecimento da crítica sobre Florbela. O fôlego do pensamento crítico, presente em cada uma de suas reflexões, impressiona por trazer conceitos-chave -- o problema da identidade, por exemplo -- que a própria obra analisada chancela, como fonte segura de informação acerca do contexto social e político de sua produção, nas décadas iniciais do século XX.

*As imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, pelo plural emprestado à palavra “imagens”, são identificadas e analisadas como expressão de uma identidade, cuja coloração é de uma subjetividade plural e fraturada, não como sinal de menos ou de fragilidade, mas como expansão de uma interioridade que não se deixa apreender pela unidade. Surge como um rosto de recusa, vários rostos, dizendo do múltiplo na unidade.

O problema da identidade em Florbela Espanca é tomado como uma questão de flagrante atualidade, tanto em relação ao tema quanto em relação à obra. Sob esse ponto de vista, a pesquisadora, após identificar e analisar as imagens do eu no *Livro de Mágoas* (1919) e no *Livro de “Sóror Saudade”* (1923), capta a projeção de três diferentes imagens do eu em *Charneca em*

*Flor* (1931), a saber: a da princesa exilada, a do ser marginalizado e a do sofrimento a partir de elementos naturais (Alonso, 1997, p. 155).

Sobre a leitura do poema “Nostalgia”, observando a situação de exilada, expõe “o que a deixa completamente aniquilada é o ruir do seu sentido de identidade. Esta desintegração interior é sublinhada nos tercetos, primeiro, graças à reiteração da afirmação ‘Não sei/ Não sei’, que expressa dúvidas acerca da própria realidade de seu país de sonho, e segundo, graças à imagem da sombra, que intensifica a sua potência” (Alonso, 1997, p. 157). Todas as imagens reveladoras de uma identidade constituída, na cena do texto, provisoriamente, fazendo prover identidades dissonantes em vários rostos como um problema inerente ao sujeito face às tensões da vida social moderna, transgredindo limites. “Transcender não é apanágio de padres – é o que nos move e leva além do imediato”, diz Lourival Holanda (2019, p. 91).

Aos lermos a obra ensaística de nossa homenageada, ficamos diante de uma visão sobre os velhos papéis impostos às mulheres no percurso do tempo histórico, bem como a sua resiliência quanto às verdades fabricadas no seu entorno, isso por abarcar o contexto de produção da obra. Nesse caso, é como se a voz da crítica, revisitando “a história da linha masculina”, para lembrarmos a fala de Virginia Woolf (2019) sobre a condição da mulher na Inglaterra, no início do século XX, fizesse do contexto pesquisado um palco das contradições e arbitrariedades históricas. Cláudia Pazos Alonso capta como Florbela transpõe a unidade do eu para significar, no plano geral da existência, a condição feminina, como luta e reinvenção diária.

A ensaísta é atenta à crítica do sujeito descentrado, constituído por imagens diversas de um eu que, muito próximo ao que ficou consagrado pela crítica pós-moderna em torno do tema, se expõe aos olhos do leitor de modo desintegrado, fragmentariamente formulado. Não se trata, até pelo critério cronológico, considerando o contexto histórico e cultural da produção de Florbela Espanca, de considerá-la como poetisa pós-moderna. A sua investigação, no entanto, no tocante às várias imagens do eu florbeliano não apontaria para a ideia de desintegração da subjetividade, uma espécie de descentramento do eu, que no lugar das certezas olha o mundo e a si mesma sob a experiência da dúvida e da vertigem? O esvaziamento da psicologia da personalidade ou do eu consagrado à desintegração na poesia de Florbela não sinaliza, é bem verdade, para a morte do autor, se pensarmos aqui na famigerada tese estruturalista de Barthes, aliás revista, por ele mesmo, por exemplo, a partir de sua ideia sobre o “texto de prazer” e também no seu livro *Preparação para o romance II* (2005). É que Florbela Espanca, ao nos deixar diante de várias imagens de si, no jogo lúdico e poético de sua escrita criativa, torna-se muitas numa só, por meio do qual assegura a complexidade de sua condição feminina e a afirmação de ser mulher. A crítica de Pazos Alonso é fecunda, indo para além de impressões apressadas, ao privilegiar a análise, examinando o dentro e o fora da obra.

Assim, o que encontramos nos seus estudos, dentre outros aspectos de igual relevância, consiste naquilo que Italo Calvino, em *Assunto encerrado* (2006), expõe como possibilidade da crítica: “Talvez a análise crítica que eu busco seja aquela que não aposta diretamente no ‘fora’, mas explorando o ‘dentro do texto’, consegue aprofundar em sua marcha centrípeta, a abrir

para o ‘fora’ das relações inesperadas” (Calvino, 2006, p. 239). E isso é digno de nota porque a estudiosa não toma o ponto de vista histórico e contextual em desfavor da poesia, antes pensa a intersecção entre texto e contexto, lançando o olhar sobre determinados meios expressivos adotados pela poetisa e o sentido para o qual eles apontam. Em tal perspectiva, após examinar, por exemplo, a relação de parentesco e as singularidades entre o poema “Vaidade”, de Florbela Espanca, e “O palácio da ventura”, de seu predecessor Antero de Quental, Cláudia Alonso (2012), em estudo introdutório às *Obras completas de Florbela Espanca*. Vol II – *Livro de “Sóror Saudade”*, nos oferece o procedimento analítico do poema, vendo no modo de construção da arte de Florbela uma associação de sentido. Articula, como disposto por Italo Calvino, o lado de dentro e o lado de fora. Conforme menciona a própria Pazos Alonso, “Na primeira edição, a obliteração de qualquer sentido do eu é transmitida graficamente através da divisão da última linha na página impressa, mostrando que ela se encontra literalmente dilacerada:

Acordo do meu sonho...

E não sou nada!...” (Alonso, 2012, p. 19)

Se a crítica moderna, como diz Todorov, em *Crítica da crítica* (2015) – um romance de aprendizagem, “nasce de uma luta contra o Estado absolutista”, a crítica de Cláudia Pazos Alonso surge apontando para novas possibilidades da crítica feminista e novas possibilidades de sentido da obra investigada, ao perceber como as muitas imagens da mulher, que integram a obra de Florbela Espanca, contrastam com a ordem vigente de seu tempo e com as legitimações da esfera pública em seu conservadorismo reducionista. Daí, perceber também a atualidade do tecer poético de Florbela: “O fato de Florbela expressar desejos e impulsos contraditórios em relação ao amor, o fato de questionar a sua identidade para depois se projetar como um absoluto, constituem indubitavelmente ocorrências extraordinariamente subversivas, e não é surpreendente nestas circunstâncias que a poesia de Florbela mantenha a sua atualidade, encontrando eco em sucessivas gerações de mulheres” (Alonso, 1997, p. 235).

O referido entendimento crítico confere ao saber registrado um sabor de verdade íntima da pesquisadora. Entenda-se aqui, “por ‘verdade’ (...) não uma adequação factual, de qualquer modo impossível de ser estabelecida (...), mas a verdade humana geral, a justiça e a sabedoria” (Todorov, 2015, pp. 15-16). Nessa direção, os ensaios de Cláudia Pazos Alonso, são, em muitos aspectos, e seguramente, um grande legado deixado para nós leitores e, certamente, também continuará inspirando novas gerações de pesquisadores. A sua pesquisa traz à luz uma riqueza de materiais sobre Florbela Espanca, cujo objeto de análise demanda o entendimento sob várias dimensões, dentre as quais, o da crítica feminista, dos gêneros, da psicanálise, das ideologias. Vem contribuindo tanto para a formação intelectual de novos pesquisadores e interessados na obra de Florbela, quanto, no sentido mais geral, para a ampliação da crítica literária lusitana, por meio de um exame atento às ideologias que a obra comporta e a ultrapassa.

Sob esse ponto de vista, os seus ensaios também trazem contribuições aos estudos literários enquanto ferramenta de intervenção política, no sentido atribuído por Eagleton

(1991), sem, no entanto, fazer incursões diretas ou panfletárias, na medida em que a autora procura desvendar, nos variados livros de Florbela Espanca, aquilo que a própria poetisa alentejana gestou como desafio: indagar as estruturas de dominação cristalizadas no contexto de sua produção literária. Partindo de uma perspectiva histórica e cultural do além-mar, Cláudia Pazos Alonso captura a voz lírica e particular da poetisa, ao mesmo tempo que ressalta sua universalidade, a questão da identidade feminina e a busca incessante por um “eu” que resiste à apreensão da unidade.

Que a sua atividade reflexiva continue a iluminar o caminho de todos aqueles que, como ela, se dedicam à tarefa de melhor desvendar dimensões mais profundas da obra de Florbela Espanca, sempre com simpatia e pensamento crítico.

## Referências

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

ALONSO, Cláudia Pazos. Alguns apontamentos sobre a Recepção Crítica de Florbela Espanca: os poetas têm sexo? In: LOPES, Óscar; MARTINHO, Fernando J. B.; FRANCO, António Candido et al. (orgs.). *A Planície e o Abismo*. Atas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de dezembro de 1994. Veja: Lisboa, 1997, pp. 183-194.

ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario da (orgs.). *Obra completa de Florbela Espanca: Livro de “Sóror saudade”*. Lisboa: Editorial Estampa, 2012.

ALONSO, Claudia Pazos; OWEN, Hilary. *Antigone Daughters? Gênero, Genealogia e Política de Autoria na Escrita de Mulheres Portuguesas do século XX*, de 2011. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/275511965\\_Antigone's\\_Daughters\\_Gender\\_Genealogy\\_and\\_the\\_Politics\\_of\\_Authorship\\_in\\_20th-Century\\_Portuguese\\_Women's\\_Writing\\_by\\_Hilary\\_Owen\\_and\\_Claudia\\_Pazos\\_Alonso](https://www.researchgate.net/publication/275511965_Antigone's_Daughters_Gender_Genealogy_and_the_Politics_of_Authorship_in_20th-Century_Portuguese_Women's_Writing_by_Hilary_Owen_and_Claudia_Pazos_Alonso) Acesso em 30 de dez. de 2024.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*. Discurso sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudo introdutório, organização e notas. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

TODOROV. *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem*. Trad. Angélica Deângeli, Norma Wimmer. São Paulo: EDUSP, 2015.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Trad. Leonardo Fróes. Companhia das Letras, 2019.

## **PARTE III - RESENHAS:**



## RESENHA SOBRE FRANCISCA WOOD DE CLÁUDIA PAZOS ALONSO

Thomas Earle

De todos os livros publicados por Cláudia Pazos Alonso este parece-me ser dos mais inovadores, tanto em termos de temática como nas técnicas de investigação que a autora emprega. Nele, Pazos Alonso dá nova vida a uma escritora de muito valor, mas inteiramente esquecida e desconhecida, utilizando as mais variadas informações, que derivam de fontes normalmente pouco exploradas.

Tal como a própria autora do livro que aqui discutimos, Francisca de Assis Martins Wood dividiu a vida entre Portugal e Inglaterra. Nasceu em Santos-o-Velho (Lisboa) em 1802, e só veio a falecer em 1900, data que conhecemos graças a uma visita de estudo feita por Pazos Alonso a um sítio pouco conhecido, o cemitério inglês de Lisboa, situado perto da Basílica da Estrela. Lá se encontra a data do óbito de Francisca, inscrita na laje tumular dela e do seu marido, o inglês William Wood. Ir a este cemitério foi uma solução brilhante para um problema biográfico, porque faltam os documentos necessários para determinar o ano em que faleceu.

À volta de 1817, a jovem Francisca foi levada para Inglaterra pelo pai, possivelmente por razões relacionadas com a sua presumível adesão à maçonaria. O que é certo, porém, é que Francisca, através de familiares, se informou dos ideais racionais e anticlericais dos pedreiros-livres, que muito influenciaram o seu próprio pensamento.

Durante três décadas Francisca permaneceu em Inglaterra; lá casou-se com William, mais novo do que ela, e membro de uma família abastada e culta, que partilhava as ideias progressistas da época. O próprio William dedicava-se à música, entre outras atividades como Pazos Alonso pôde documentar quando encontrou, nos arquivos da *Westminster Review*, conhecida revista da época vitoriana, uma recensão favorável de uma composição sua, a “Canção do Telégrafo Elétrico”, prova do entusiasmo da família pelas novidades trazidas pelo século XIX.

Por volta de 1858 o casal, que não tinha filhos, estabeleceu-se em Lisboa, no bairro próspero da Lapa, e foi lá que se desenrolou o período mais fecundo e mais interessante da vida de Francisca, no âmbito da Tipografia Luso-Britânica, fundada pelos dois e que continuou em funcionamento até 1877. Foi a Tipografia Luso-Britânica que, durante dois anos (1868-1869), editou o periódico *A Voz Feminina* (mais tarde chamado *O Progresso*), certamente a produção literária mais importante de Francisca, apesar de ela ter publicado também um romance, *Maria Severn*, em 1869. A justificação desta asserção encontra-se no facto de o romance ter sido um género considerado, muitas vezes, como mero passatempo, sobretudo passatempo feminino, enquanto na literatura periódica se debatiam as grandes questões sócio-políticas da época. Estas também constituíram a temática principal do periódico fundado por Francisca Wood e inspiraram as suas páginas mais eloquentes.

Para identificar todos os números do periódico, de que existem mais de cem, Pazos Alonso teve de escrutinar com paciência os catálogos, on-line e tradicionais, de muitas bibliotecas, mas precisou também da boa sorte – e de uma rede de colaboradoras fiéis – para desencantar uma coletânea desconhecida com os artigos de fundo de Francisca, que estava guardada na Biblioteca de Ponta Delgada. No entanto, o trabalho valeu muito a pena, porque agora temos acesso a um periódico de conteúdo extraordinariamente revolucionário no Portugal da sua época, sobretudo dado o feminismo desta publicação.

Sob o lema, no século XIX português, verdadeiramente inflamatório, “A mulher livre ao lado do homem livre”, Francisca Wood iniciou o debate sobre a relação entre marido e mulher, e abordou tópicos como a necessidade do melhoramento da educação feminina, os direitos políticos da mulher, incluindo o direito ao voto, e a igualdade da remuneração para trabalhadores dos dois sexos. Em Portugal, onde a norma feminina era o casamento, seguido pela produção de filhos, tal separação entre a mulher e a sua função biológica era extremamente radical e provocava uma reação hostil. Para além disso, o feminismo de Francisca Wood andava de mãos dadas com o seu anticlericalismo, que a levou a dirigir uma carta aberta ao papa Pio IX, a quem acusava de dar “a sua sanção à tirania infrene que até agora tem condenado a mulher a uma nulidade que brada aos céus por justiça”.

Como era de esperar, pouco disto era aceitável aos olhos do Portugal oitocentista, e Francisca Wood e o seu periódico foram sujeitos a uma incompreensão generalizada, bem como a ataques violentos e às vezes pessoais. Com efeito, o marido tinha razão ao dizer que Francisca “did too much, too soon” (fez demais, cedo demais), e quando o número de assinantes de *O Progresso* diminuiu, este periódico teve de fechar as portas. No entanto, pior ainda do que os ataques grosseiros foi o esquecimento a que o projeto dos Wood foi sujeito depois de 1869.

Passados apenas dois anos, os famosos conferencistas do Casino, tão radicais em muitos respeitos, nada diziam acerca dos direitos da mulher. Na verdade, como Pazos Alonso explica, alguns membros da ‘Geração de 70’ continuavam a ser profundamente misóginos. Até o próprio Eça de Queirós não parece ter-se interessado pela questão feminina, e mesmo nos seus romances do fim do século não há nenhum sinal da chamada “New Woman” (A Mulher Nova), figura de relevo na literatura europeia, sobretudo inglesa, da época, ansiosa por ocupar o seu lugar no mundo de trabalho fora da esfera doméstica.

As portuguesas só vieram a se beneficiar das reformas que Francisca Wood propunha com tanta eloquência muitos anos depois da morte da escritora, no caso do sufrágio feminino em 1931, e mesmo este com certas restrições. Apenas uma campanha a que Francisca se associou, a favor da proteção dos animais, teve efeitos práticos quase imediatos, com a fundação da sociedade protetora dos animais em 1875, e mesmo esta foi ridicularizada por Eça n’Os *Maias*.

Só em anos recentes, graças à investigação concebida e realizada com tanto brilho por Pazos Alonso, viemos a apreciar o pioneirismo das publicações de Francisca Wood. No entanto,

a literatura portuguesa possui outras obras, muito avançadas em relação à época em que foram escritas, que foram depois esquecidas.

Em 2000, tive a sorte de encontrar, puramente por acaso, na biblioteca de um colégio de Oxford, a tradução, inteiramente desconhecida, do livro bíblico de Eclesiastes feita por Damião de Góis em 1538. Ele sabia que a mensagem de tolerância religiosa que o livrinho proclama havia de torná-lo inaceitável no Portugal da época da Reforma, e por isso optou por editá-lo em Itália, com a consequência de que não teve leitores portugueses até ao século XXI.

Hoje podemos reconhecer a coragem de pioneiros como Francisca Wood ou Damião de Góis, honrá-los com estudos e edições da qualidade dos da Professora Cláudia Pazos Alonso e perguntar-nos sobre quantos mais estão ainda por descobrir.

## Referências

ALONSO, Cláudia Pazos. *Francisca Wood and Nineteenth-Century Periodical Culture: Pressing for Change*. Cambridge: Legenda, 2020.

ALONSO, Cláudia Pazos. *Anticlericalismo e feminismo na imprensa oitocentista*. Porto: Afrontamento, 2022.

## RESENHA DA ANTOLOGIA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA COM SELEÇÃO E INTRODUÇÃO DE CLÁUDIA PAZOS ALONSO

Ana Raquel Fernandes

A antologia poética de Florbela Espanca (2022), com seleção e introdução de Cláudia Pazos Alonso, é constituída, na verdade, por dois volumes: um dirigido a um público de língua portuguesa, *Versos de Orgulho*, e outro, gémeo, bilingue, com traduções para língua inglesa, realizadas por Simon Park, com uma dimensão internacional, *This Sorrow that Lifts Me Up*. De algum modo, a organização dos dois volumes reflete o próprio percurso de Cláudia Pazos Alonso, Professora de Português e Estudos de Género na Universidade de Oxford, e que se dedica à literatura e cultura lusófona desde o século XIX, sendo, indubitavelmente, uma referência para qualquer estudo académico sobre Florbela Espanca, tendo dedicado muito do seu percurso profissional à obra desta poeta.

A ideia da antologia surgiu de um desafio de João Pedro Ruivo, responsável pela direção editorial da Shantarin, a Cláudia Pazos Alonso, lançado antes da pandemia ter assolado as nossas vidas pessoais e profissionais. Este desígnio avançou ao longo de alguns anos e traduziu-se nos objetos de valor literário e artístico que se encontram, desde maio de 2022, disponíveis ao público para manusear, apreciar e desfrutar.

O projeto contou ainda com o importante apoio dos herdeiros do espólio de Florbela Espanca que possibilitaram que a artista Margarida Fleming utilizasse fotografias da poeta como ponto de partida para a criação das magníficas ilustrações que fazem parte de ambos os volumes da antologia (versão portuguesa e versão bilingue). Estes trabalhos artísticos plasmam, com recurso a uma estética surpreendente, rostos e corpos profundamente expressivos, marcando de forma singular cada secção da antologia. Deste modo, as ilustrações funcionam como atraentes linhas de separação de momentos-chave na organização dos volumes, designadamente, no que se refere: à capa; à introdução seguida de uma breve biografia; a cada um dos três principais volumes de poesia que Espanca publicou e/ou organizou em vida e que se encontram representados na antologia (*Livro de Mágoas*, 1919; *Livro de “Sóror Saudade”*, 1923; *Charneca em Flor*, 1931); e, finalmente, à compilação póstuma *Reliquiae*, organizada pelo Professor Guido Battelli.

Com efeito, já Gérard Genette, em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), ao refletir sobre diferentes tipos de relações transtextuais passíveis de serem identificados numa obra, se detém, entre outras categorias, sobre o paratexto, que pode incluir título, subtítulos, prefácios, notas e também as ilustrações que constituem uma obra na sua totalidade. Segundo o autor francês, todos estes aspetos estabelecem um diálogo (implícito ou explícito) com o contexto cultural em que a obra nasce, jogando com o “horizonte de expectativa do leitor”, e naturalmente, influenciando a receção da obra.

Assim, para um leitor da poesia de Florbela, o título *Versos de Orgulho* revela-se extremamente significativo. Trata-se de um poema que pertence à terceira compilação da poeta, intitulada *Charneca em Flor*, lançada logo após a sua morte, no início de 1931, e aclamada pela crítica. No soneto de título homónimo, o “eu poético” reivindica o direito a uma realização pessoal e artística, como evidenciado nos versos das duas primeiras quadras:

O mundo quer-me mal porque ninguém  
Tem asas como eu tenho! Porque Deus  
Me fez nascer Princesa entre plebeus  
Numa torre de orgulho e de desdém-

Porque o meu Reino fica para Além...  
Porque trago no olhar os vastos céus  
E os oiros e clarões são todos meus!  
Porque eu sou Eu e Eu sou Alguém! (Espanca, 2022a, p. 52)

A alusão ao culminar de um percurso poético, evidente no título da presente antologia, é já sugerido no exímio prefácio com que Cláudia Pazos Alonso presenteia o leitor (em português e em inglês). Além de situar a poeta historicamente, no contexto de transição de início do século XX, em Portugal – referindo-se a momentos-chave como são o fim da monarquia em 1910, a instauração da República, a Primeira Guerra Mundial, os *années folles* e o início da Ditadura Militar –, Pazos Alonso sublinha a importância da sua obra, num contexto de cultura modernista, como exemplo de emancipação feminina através da criação literária. Estabelece igualmente relações com poetas nacionais e internacionais, hoje consideradas vozes incontornáveis, mas que desafiaram o *status quo* da época em que viveram, desde a modernista Judith Teixeira – diz-nos Pazos Alonso a este propósito: “Teixeira e Espanca foram ambas pioneiras nas suas audaciosas indagações das cartografias do desejo feminino” (Alonso, 2022, p. 16) –, passando por Sylvia Plath, culminando em Maya Angelou, um nome incontornável da segunda vaga feminista, cujo poema “Mulher Fenomenal” Pazos Alonso convoca logo no início do seu prefácio, evidenciando a multiplicidade de relações literárias, a intemporalidade e a dimensão internacional da obra de Florbela Espanca.

Com efeito, a originalidade da presente antologia prende-se também com o modo como os poemas selecionados nos permitem reler a obra desta escritora excepcional que, nas palavras de Alonso: “injeta a sua extraordinária subjetividade numa modernidade em curso, logrando imprimir novos contornos a questões de género” (Alonso, 2022, p.13). A inclusão de poemas que proclamam a liberdade intelectual e sexual, unificam a êxtase da criação artística com o êxtase do amor, e dão a revelar um rico e complexo processo de construção identitária que procura ir sempre “Mais Alto”, convidam à releitura da própria história literária. Efetivamente, o poema de título homónimo termina com o seguinte terceto e a seguinte chave de ouro, onde poeta e mulher surgem indissociáveis e assumem um carácter universal: “Mais alto, sim! Mais alto! Onde couber/ O mal da vida dentro dos meus braços,/ Dos meus divinos braços de Mulher! (Espanca, 2022a, p. 76).

Retomo agora o título da presente antologia na sua versão monolíngue e detenho-me no título escolhido para a versão bilingue *This Sorrow that Lifts Me Up*. Trata-se de um título que recupera alguns dos eixos temáticos que permeiam a poesia de Florbela Espanca: a mágoa – tal como o título da sua primeira compilação sugere, *Livro de Mágoas*; a dor, como é o caso, a título de exemplo, do soneto “A minha Dor”; e o desalento, manifesto, por exemplo, no soneto “Princesa Desalento”, do *Livro de “Sóror Saudade”*. Não obstante, simultaneamente, os títulos sugerem o modo como estes estados de alma (de mágoa, de dor, de desalento) são superados pela arte, pela literatura, pela criação poética. Essa trajetória ascendente, esse ato de “auto-empoderamento”, essa progressão revela-se evidente nos poemas do último volume que Florbela Espanca organizou, publicado postumamente, *Charneca em Flor*, em que encontramos sonetos memoráveis, como é o caso de “Ser Poeta”, um poema que, como refere Pazos Alonso no seu prefácio: “encena um diálogo intertextual decisivo com Camões” (Alonso, 2022, p. 17): “Ser Poeta é ser mais alto, é ser maior/ Do que os homens!” (Espanca, 2022a p. 66), afirmando o seu lugar na tradição literária portuguesa.

A opção por *This Sorrow that Lifts Me Up*, que não corresponde exatamente a nenhum dos títulos dos poemas presentes no volume, dá assim conta do modo como a antologia é representativa de um percurso de construção identitária. Revela ainda um entendimento da obra de Florbela Espanca que está plasmado nas belíssimas traduções que vêm agora a lume pela primeira vez por Simon Park, Professor na Universidade de Oxford, que, entre muitos outros projetos, traduziu também a poesia de Mário de Sá-Carneiro para inglês.

Sem me deter em considerações sobre a tradução propriamente dita, que mereceria um estudo cuidado e centrado na temática da tradução e em questões linguísticas e culturais, gostaria, no entanto, de referir que a presente tradução literária revela efetivamente um cuidado exercício de criatividade e uma capacidade de leitura atenta e apaixonada por parte do tradutor. A beleza das imagens, das metáforas, do ritmo cadenciado e dolorido da poesia de Florbela Espanca é eximamente alcançado no texto de chegada. Só um trabalho árduo, persistente e relacional, envolvendo organizadores, leitores e os textos selecionados, poderia permitir manter a música que nos deleita na sua poesia. Tome-se como exemplo a tradução do soneto previamente citado, “Versos de Orgulho”/ “Proud Verses” (p. 82 - versão bilingue), que precisamente mantém a cadência rítmica e a música do poema original:

The world curses me because no-one else  
has wings like mine! Because God  
made me a Princess among peasants  
up in a tower of pride and contempt...

Because my kingdom lies beyond...  
Because my gaze contains the vast heavens,  
and the gold and the glimmer are all mine!  
Because I am Me and I am Someone! (Espanca, 2022b, p. 82)

Etimologicamente evocativa de um “arranjo de flores” cuidadosamente selecionadas, a

antologia (de *àntos*, flores, e *lègein*, escolher) poética é, por excelência, uma coleção de poemas excepcionais selecionados e organizados num volume único.

A exímia seleção e organização de Cláudia Pazos Alonso, que realizou a façanha de pensar duas versões da antologia, *Versos de Orgulho*, em edição monolíngue, e *This Sorrow that Lifts Me Up*, em versão bilíngue, oferece ao leitor verdadeiras flores da poesia de Florbela Espanca. Ao percorrer os poemas desta poeta extraordinária, o leitor é convidado a refletir sobre o cuidado processo de organização da presente antologia e dá conta do modo como a seleção dos poemas tem o intuito de ir além do deleite, dando a conhecer o trabalho poético de uma autora ímpar na literatura portuguesa, simultaneamente, cruzando fronteiras, e enfatizando a importância da divulgação literária e disseminação da obra de Florbela Espanca.

## Referências:

ALONSO, Cláudia Pazos. Fenomenal Florbela. In: ESPANCA, Florbela. *Versos de Orgulho*. Seleção e introdução de Cláudia Pazos Alonso. Ilustrações de Margarida Fleming. Edição em língua portuguesa. Lisboa: Shantarin, 2022a. pp. 11-19.

ESPANCA, Florbela. *Versos de Orgulho*. Seleção e introdução de Cláudia Pazos Alonso. Ilustrações de Margarida Fleming. Edição em língua portuguesa. Lisboa: Shantarin, 2022a.

ESPANCA, Florbela. *This Sorrow that Lifts Me Up*. Selection and introduction by Cláudia Pazos Alonso. Translation by Simon Park. Illustrations by Margarida Fleming. Bilingual edition PT|EN. Lisboa: Shantarin, 2022b.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.



## UMA LEITURA CARTOGRÁFICA DE *ANTIGONE'S DAUGHTER'S*, DE HILARY OWEN E CLÁUDIA PAZOS ALONSO

Matteo Pupillo

Uma das epígrafes que abre o estudo de Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso é retirada das *Novas Cartas Portuguesas*, obra fundadora e pedra miliar da cultura literária e política da segunda fase do Feminismo em Portugal. Um texto frequentemente citado, a partir do qual as estudiosas estabeleceram um diálogo com *as filhas portuguesas* de Antígona, tendo presentes duas questões principais, entre outras, como bússolas deste luminoso ensaio : i) em primeiro lugar, de que modo as escritoras (Florbela Espanca, Irene Lisboa, Agustina Bessa-Luís, Natália Correia, Hélia Correia e Lídia Jorge) abordam, discutem e problematizam a identidade feminina nas suas respetivas obras, reconhecendo-se como autoras nos seus textos? ii) Por outro lado, como é que estas escritoras portuguesas do século XX revelaram a figura da “mulher”, numa dimensão intelectual mais folgada – a saber, como leitora, escritora e crítica –, envidando esforços quer para desconstruir os condicionamentos da sexualidade, quer para elas emergirem de uma tradição literária sobejamente masculina?

### 1. Florbela Espanca

Assim, embasando as suas considerações num extenso referencial teórico, em que dissertaram, mormente, sobre a labiríntica temática da escrita feminina, Owen e Pazos Alonso começaram por analisar a vida e a obra de Florbela Espanca (1894-1930). Nesta primeira secção, observaram que a poetisa alentejana, desde o seu primeiro livro (*Livro de Mágoas*, 1919), mostrou “the untold complexities of being female” (Owen; Alosno, 2011, p. 39), num momento histórico em que a imagem da mulher esteve ligada ao imaginário das musas, transmitindo, desta feita, a ideia de que o ser humano de sexo feminino era encarado como objeto de inspiração das criações alheias. No entanto, Florbela, que, à semelhança da poetisa norte-americana Emily Dickinson, nunca soube conter a sua poética de excessos, ansiou ser a “Poetisa eleita” e, para se amesendar com os seus poetas de eleição, hesitou, em alguns sonetos, entre “poetisa” e “poeta”. Aliás, em outras composições líricas, a poetisa fez inclusive questão de não exibir particulares indícios gramaticais, com a esperança de que talvez a tradição lhe outorgasse o direito de ter uma voz e uma autoridade próprias. Esperança e desejo malogrados, como sabemos, pois Florbela suicidou-se e, segundo Owen e Alonso, “suicide becomes a crowning act of authorship in Espanca’s writing of the self, even if (or precisely because?) it meant bodily self-erasure” (Owen; Alosno, 2011, p. 64).

## 2. Irene Lisboa

A escolha, por parte das professoras, de seguir nesta viagem com Irene Lisboa (1892-1958) não nos parece de todo fortuita, uma vez que, consoante Alonso e Owen referiram nesta segunda secção, são inúmeras as alusões (implícitas e explícitas) à lírica de Florbela Espanca entesouradas na obra da escritora, professora e pedagoga portuguesa. Com efeito, nesta rubrica, as estudiosas, além de discursarem sobre a autoridade feminina de Irene Lisboa mascarada com pseudónimos masculinos (*i.e.*, Manuel Soares, João Falco), com respeito à assinatura de alguns textos da revista *Seara Nova*, traçaram convergências biográficas e literárias entre estas duas mulheres. Demonstraram ainda que existe um gesto consciente de contaminação e a própria Irene Lisboa manifestou o seu apreço pela poesia de Espanca: “pus-me a ler os sonetos da Fb., que há muito tempo não lia. (...) É uma delicada trabalhadora do verso e uma sensualista. A sua dor é radiosa, iluminada, coerente e elegante”. (Lisboa *apud* Owen; Alonso, 2011). É por este motivo que Irene Lisboa, cuja expressão poética foi, a seu tempo, perturbada, por a mesma extravasar as fronteiras desenhadas por uma cultura androcêntrica, é “a noteworthy heir to Florbela Espanca, despite her own thoughts on the matter” (Owen; Alonso, 2011, p. 95).

## 3. Agustina Bessa-Luís

Contrariamente a Florbela Espanca e a Irene Lisboa, a escritora duriense não se debateu com o seu reconhecimento autoral, tendo sido canonizada “as a standard text on the Portuguese secondary school literature curriculum” (Owen; Alonso, 2011). Assim, as investigadoras passaram em resenha algumas obras mais conhecidas de Agustina, esboçando algumas considerações com base no estudo de Christine Battersby e na dicotomia por ela pontificada entre “being physically masculinized (viril, powerful and vengeful) and being physically incorporeal (sublime, ethereal and unclassifiable)” (Owen; Alonso, 2011, p. 101). Alonso e Owen encetaram as suas reflexões com *A Sibila* (1954), romance com que Agustina irrompeu na cena literária portuguesa, alegando que “it is not hard to find in *A Sibila* an exemplary, antifeminist parable against women’s overachievement” (Owen; Alonso, 2011, p. 107). Logo em seguida, detiveram-se na biografia de Florbela Espanca, elogiando os seus dotes de criação novelística, pautados pelo estro entre o biografismo literário e a impetuosa história ficcional (e ficcionalizada) da vida da poetisa calipolense. Ainda perscrutaram a obra *Fanny Owen* (1979), sublinhando que o silenciamento inicial da subjetividade feminina resultou numa “highly visible absence”, constituindo um amplo reflexo da ausência do génio criativo feminino na época romântica da literatura portuguesa. E, por fim, analisaram o romance *Vale Abraão* (1991), cuja escrita se inspirou no célebre romance flaubertiano *Madame Bovary*. Nele, a personagem Ema Paiva resiste a uma autoridade viril, masculina e dessexuada, frisando “a whole range of iconic, fatal, hyperfeminine roles in myth and fiction”.

#### 4. Natália Correia

É consabido que Natália Correia se situa no panorama do século XX como uma figura impetuosa e polémica, irrompendo como um rio em cheia tanto no mapa das letras nacionais como, de modo geral, nas artes e na política. Não é, pois, um acaso que Alonso e Owen apelidem a escritora de *pythonesse*, começando por mobilizar o conceito de “mátria”, cunhado por ela a partir do culto da sua terra-mãe, os Açores. Partindo dessa perspetiva, que, posteriormente, se configurou como um fenómeno político em oposição ao feminismo, argumentando que “the natural order of the cycle of the mother-rule had been historically defeated by the rise of patriarchy” (Owen; Alonso, 2011, p. 131), as investigadoras abordaram quatro obras: o poema dramático *O Progresso de Édipo* (1957), o romance *A Madona* (1968), a peça de teatro *A Pécora* (1983) e alguns poemas da antologia *O Armistício* (1985). Destas análises, emergiram dois aspetos: o primeiro prende-se com a revisitação dos ícones femininos, assim como a revitalização das figuras femininas mitológicas consideradas como *matriarçais*. Por outro, tal como Luce Irigaray, Natália Correia, “with its multiple feminine personae” (Owen; Alonso, 2011, p. 156), alentou o debate em torno do feminino, aparentemente sob um ângulo crítico anacrónico, explorando o conceito de “Mãe” através das representações míticas, e concebendo, deste modo, um novo paradigma cultural, precursor do pós-modernismo e do pós-estruturalismo.

#### 5. Hélia Correia

O *fil-rouge* que enleia estas escritoras é o facto de uma ser a inspiração da outra e, reformulando o título que Luciana Stegagno Picchio<sup>1</sup> deu ao prefácio de uma antologia poética portuguesa no feminino, todas elas são *le nipoti di Florbela*, à exceção de Lídia Jorge, em cuja obra não nos parece haver menções explícitas à escritora calipolense. Surpreendentemente, nas conclusões deste estudo, esbarrámos com uma consideração que reforça a nossa teoria, amadurecida *in itinere*, na leitura deste volume: “Florbela Espanca turned out, then, to be a fertile source of inspiration, even when partially disowned by her successors” (Owen; Alonso, 2011, p. 206).

Na produção literária de Hélia Correia, escritora pertencente à geração do romance pós-revolucionário, não passa despercebido aos seus leitores um título que evoca a “Sacerdotisa do Eterno Feminino”, a saber, a peça teatral *Florbela* (1991), escrita sob instância de Natália Correia (daí a recorrência à expressão entre aspas). Nessa obra, Hélia Correia, além de caracterizar (na esteira de Antígone) a relação simbólica entre a mulher e a morte, desafia todas as tentativas de enclausurá-la (o termo que Alonso e Owen empregam é assaz emblemático: “wall her up alive” = “emparedá-la viva”, tradução nossa) forçosamente num cânone masculino.

---

1 “Le nipoti di Marianna. Note sulla letteratura femminile in Portogallo”, in *Gli abbracci feriti: poetesse portoghese di oggi*, edição e tradução de Adelina Aletti, Milano: Feltrinelli, 1980, pp. 5-11.

## 6. Lídia Jorge

Se toda a escrita é encarada como uma *re-visão*, tendo em conta o significado que Adrienn Rich atribui à palavra *re-vision*, ideia de que as estudiosas se servem para a última rubrica do seu trabalho, consagrada à escritora algarvia, somos, então, levados a concluir que a ficção de autoria feminina dada a lume após a Revolução dos Cravos insiste, propositadamente, em *revisitar* um passado recente em que as vozes das mulheres, palpitantes e rebeldes, eram postas à margem da literatura.

Assim, a escrita de Lídia Jorge surgiu neste contexto, orientada por uma construção romanesca das suas personagens, tanto masculinas como femininas, que constituísse “an act of survival” (Owen; Alonso, 2011, p. 179). E não só: um ato verdadeiramente revolucionário, se considerarmos que a peça teatral *A Maçon* (1997) foi de estruturante relevância no âmbito da literatura do século XX, por confrontar os leitores com um personagem transgénero, Arnaldo, na tentativa de *re-visioning* (e de repensar) as noções de género e de identidade.

As estudiosas fizeram notar – e citamos – que “Portuguese women writers, then, mark their dissent not only through explicit act of recuperation, appropriation, and transgression, but also through deconstructive strategies ranging from excessive conformity through to irony” (Owen; Alonso, 2011, p. 208). Por este motivo, e por outros que o leitor poderá inferir se mergulhar nestas páginas, este estudo é de seminal importância para as perspectivas críticas que têm surgido em torno da literatura portuguesa de autoria feminina, não só pelo alto rigor científico, como também pelo grau de profundidade com que cada autora e cada obra são aqui esmiuçadas, tecendo uma constelação no feminino entre si.

À guisa de conclusão, e embora saibamos que a língua inglesa predomina nas publicações científicas de quaisquer âmbitos, não podemos deixar de assinalar que um estudo pioneiro como este merece uma edição na língua de Camões, de modo a que estudantes, investigadores e críticos, pertencentes a universidades estrangeiras ou nacionais, possam partir daqui para abrirem outros caminhos e continuarem a cartografar esta genealogia das filhas de Antígona (ou de Florbela...?).

## Referências

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



**RESENHA DE JUNQUEIRA RENATA SOARES JUNQUEIRA. SOB OS  
SORTILÉGIOS DE CIRCE: ENSAIO SOBRE AS MÁSCARAS POÉTICAS DE  
FLORBELA ESPANCA**

Edson Santos Silva

Uma pesquisa rápida acerca do termo sortilégio leva o leitor a saber que a palavra vem do latim *sortilegium* e significa adivinhação. Essa definição simples se amplia e a palavra em questão passa a se relacionar com práticas consideradas ocultas, como feitiçaria, bruxaria ou invocação de espíritos malignos, com o fito de conquistar algum objetivo pessoal. Com efeito, o tom encantatório da palavra abarca o livro da professora e pesquisadora Renata Soares Junqueira, a começar pela bela capa, de autoria da artista plástica Thais Vieira, também responsável pelas ilustrações da obra. O título do volume traz ainda o nome da feiticeira Circe, imortalizada na obra *A Odisseia*, de Homero. Reza a tradição que Circe era uma deidade cuja natureza dualista fazia dela, de um lado, a deusa da Lua Nova, do amor físico, dos encantamentos e dos sonhos que revelavam o futuro, e, de outro, a deusa das vinganças e das maldições. O aspecto dual da feiticeira Circe está de certo modo cravado e sintetizado na palavra máscaras, presente na segunda parte do título do referido livro.

Há que se explicar melhor a relação entre feitiçaria/magia metaforizada em Circe e o uso desses termos com a palavra máscara. Um dos caminhos nos é dado pela professora Renata Soares Junqueira, quando afirma, na abertura do livro, que muitos críticos se deixaram levar pela magia da poesia de Florbela, e criaram uma lenda em torno da poetisa alentejana, que a vida e a obra dela se confundem.

Nesse esteio, de sedução mais pela vida do que pela obra de Florbela, encontram-se, citando apenas os grandes e primeiros estudiosos da poeta, Agustina Bessa-Luís, Natália Correia, Vitorino Nemésio e Jorge de Sena. Se tornar vida e obra como um aspecto dual da produção florbeliana e se deixar conduzir pela força da escrita rigorosa, calcada em uma grande e generosa pesquisa, tocada pelos lampejos da poesia, e se ainda o leitor se deixar conduzir pela Circe/professora e pesquisadora Renata Junqueira, e a capa e as ilustrações também precisam ser levadas em conta, o resultado da obra será apresentar veredas que iluminarão a vida lendária e a obra/poesia de Florbela Espanca, superior à vida dela e de uma qualidade rara no tempo em que a poetisa produziu e publicou sua obra. Ciosa da dificuldade da empreitada, a autora afirma que a tarefa “não será das mais fáceis”, e, para tanto, a professora se coloca lado a lado com Ulisses, para fazer ouvidos moucos não às sereias, mas à sedução dos versos de Florbela, que “seduz até hoje os que [deles] se aproximam”. O caminho escolhido para aproximar as duas Florbelas, a lendária e a poética, será o das máscaras, que se apresentam ora como a máscara da princesa encantada, ora como a monja enclausurada, ora como uma feiticeira amorosa, ora como uma velha precoce.

Renata Soares Junqueira é conhecida como uma das grandes pesquisadoras de Florbela Espanca. Na orelha do livro, de autoria de outro eminente florbeliano, Fabio Mario da Silva, sustenta o estudioso que a referida pesquisadora “é uma das grandes precursoras dos estudos florbelianos no Brasil.” Com efeito, desde 1992, quando defendeu a dissertação de mestrado, sob a orientação de Haqira Osakabe, e intitulada *Sob os sortilégios de Circe (ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca)*, a professora abriria caminhos ao apontar alguns arquétipos da poesia florbeliana citados acima. Observa-se, portanto, que a publicação de 2022 revisita aquele trabalho seminal, no qual, como ainda alerta Fabio Mario da Silva, é possível observar “rigor acadêmico, inspiração poética e uma inovadora e pioneira interpretação da obra em versos de Florbela.” Por fim, ele assevera que a obra “torna-se, pois, leitura obrigatória para se repensar os meandros da obra de Florbela.”

A obra de Junqueira está dividida em sete capítulos, antecedida por uma breve apresentação, cujo fim é informar que o livro é fruto de uma dissertação de mestrado. Chama atenção também o percurso feito pela pesquisadora no universo florbeliano, ou seja, desde a iniciação científica, em 1986, e depois no Mestrado e no Doutorado. Nestas três etapas, a professora Renata Junqueira teve como orientadores dois grandes estudiosos da obra da “Artemisa alentejana”<sup>1</sup>: Maria Lúcia Dal Farra e Haqira Osakabe. A obra é dedicada à artista plástica Thais Vieira.

No primeiro capítulo, “Florbela: vida e contexto”, a pesquisadora abre com uma citação de Vitorino Nemésio, que aproxima a poesia, ou melhor, a mulher Florbela, do teatro: “esta mulher que não transpõe, não sublima, não interioriza nada, antes se desmancha em gestos e brados dramáticos...?”. (Junqueira, 2022, p.11). Este capítulo é importante porque nele a autora apresenta o objetivo da obra, explicitar ao leitor a razão pela qual Florbela virou lenda e teve sua vida muitas vezes confundida com sua obra, numa espécie de *biografização*. Elementos biográficos da vida da autora são informados e cabe ressaltar a relevância de um caderno manuscrito intitulado *Trocando Olhares*. Esta obra foi composta entre 1915 e 1917, dedicada ao primeiro marido de Florbela, Alberto Moutinho, e considerado por Maria Lúcia Dal Farra “um verdadeiro objeto arqueológico, através do qual é possível reconstituir a pré-história da poesia de Florbela, os traçados de seus projetos anteriores à primeira publicação.” (Dal Farra *apud* Junqueira, 2022, p. 20). Entre *Trocando Olhares* e *Charneca em Flor*, publicado após o suicídio da autora, a estudiosa apresenta a conturbada vida amorosa e financeira de Florbela, sua passagem pela Faculdade de Direito, a publicação de seu segundo livro de Sonetos, *Livro de “Sóror Saudade”* e os vários inéditos que foram publicados postumamente: dois volumes de contos, 33 sonetos, que foram incluídos na segunda edição de *Charneca em Flor*, e atualmente aparecem nas edições integrais dos Sonetos intitulados *Reliquiae*.

---

1 Expressão extraída da poesia “No tempo de Florbela-Diana, a castradora”, de Natalia Correia. In CORREIA, Natália. *Antologia Poética*. Organização, seleção e prefácio de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2021. p. 271.

Se no capítulo que abre a obra a pesquisadora destaca, e com razão, a qualidade da obra de Florbela, sobretudo porque a Artemisa alentejana “ousava transformar em elemento de composição poética o exibicionismo mal disfarçado da burguesia triunfante” (Junqueira, 2022, p. 36), como explicar os motivos pelos quais Florbela Espanca foi durante tanto tempo esquecida pela literatura portuguesa? Os capítulos seguintes, em certa medida, tentam responder à pergunta acima, separar vida e obra a provar que Florbela foi uma das grandes sonetistas, poeta e escritora de Portugal em seu tempo.

No segundo capítulo, intitulado “Acertos e desacertos da crítica”, a estudiosa apresenta duas vertentes críticas em relação à produção literária da poeta alentejana: a primeira, aqueles que, por desconhecerem por completo o valor da obra florbeliana, se deixaram levar pelo mito no qual ela se transformou e, como não sabiam falar de sua obra, tomaram alguns aspectos de sua vida, especialmente a personalidade transgressora e suicida dela como elemento explicativo de seus textos, ou seja, reduzir a obra de Florbela no que Renata Junqueira chamou acertadamente de *biografização*. A segunda vertente, como exceção a esse tipo de leitura equivocada, destaca duas estudiosas brasileiras e uma portuguesa, Maria Lúcia Dal Farra, Zina Bellodi da Silva e Cláudia Pazos Alonso, respectivamente, que souberam interpretar a poesia florbeliana sem se deixarem encantar pela vida lendária dela.

No terceiro capítulo, “Aspectos trágicos de um lirismo encantado”, a pesquisadora retoma a dualidade vida e obra, para ampliar a discussão em pelo menos duas orientações: a primeira, para apresentar uma chave de leitura, “a de que Florbela quis ser na vida real, intérprete do papel que criou para o Eu lírico dos seus sonetos”, e a segunda, identificar na Psicologia um caminho metodológico não para uma adesão à crítica biográfica, e sim “atribuir ao ego que se retrata na poética florbeliana seu devido valor como individualidade fictícia (...)” (Junqueira, 2022, p. 58). Essa individualidade fictícia será explicitada no quarto capítulo, “O rosto proibido de Eros”, no qual, a se valer do livro de estreia de Florbela, *Livro de Mágoas*, a estudiosa demonstrará que a escritora apresentará um eruditismo literário mormente de poetas renomados, como António Nobre, com o objetivo de ela se incluir no difícil mundo das letras portuguesas. Além desse expediente, Florbela se valerá ainda de quatro arquétipos, sendo o primeiro deles presente em seu primeiro livro, o da Princesa encantada. Por meio desse artifício, ela poderá dialogar com a tradição e fingir ser o que ela não é, o que justifica o subtítulo da obra, as máscaras poéticas usadas para seduzir seja seu *Prince Charmant*, seja seu leitor, seja “o Portugal letrado que não lhe dá atenção e hostil à produção cultural de mulheres.”

Cabe assinalar que será por meio dos quatro arquétipos que, segundo Junqueira, é possível aproximar a tragédia da poesia florbeliana. Não a tragédia grega, mas aquela que, nas palavras do crítico Northrop Frye, citado pela estudiosa, seria a imitativa baixa ou a doméstica, que se relacionaria com a experiência humana da personalidade lírica, criada por Florbela Espanca.

Se o eruditismo florbeliano se dirige ao seu poeta de predileção, “Anto”, na sua obra inaugural, o *Livro de Mágoas*, em *Livro de “Sóror Saudade”*, Florbela dialogará, como apresentado

no quinto capítulo do livro, “Uma freira portuguesa, como certeza”, com duas vozes femininas, Mariana Alcoforado e Marquesa de Alorna, famosas e importantes para as letras lusitanas. Se o diálogo muda, o objetivo segue o mesmo, apegar-se à tradição nacional e, pela via da escrita feminina conventual, adentrar no universo literário do seu tempo. Aqui o arquétipo do qual ela se valerá será o da Madre Enclausurada, e por meio de mais uma máscara poética, ela se distanciará das freiras que lhe servem de modelo, visto que a monja florbeliana ou a monja que Florbela finge ser se debate, e aí reside seu *pathos*, entre o desejo e a realidade.

Se nos livros anteriores Florbela Espanca queria chamar a atenção da sociedade patriarcal e sendo avessa à literatura produzida por mulheres, em *Charneca em Flor*, ela quer gritar a plenos pulmões para o mundo, e o faz sem pudor, como se pode comprovar lendo o soneto a “Mendiga”. A busca por uma identidade literária a aproxima agora de Camões e Rubén Darío, fato que a leva mais uma vez, de forma mais intensa, à tradição de um lirismo amoroso que deságua num à vontade do eu lírico, “se igualar aos animais”, possibilitando fazer um pacto com a natureza e conversar com a chuva, com a pedra, com o sol etc.; assim a poeta alcança o estatuto de ninfa. Com esta obra, Florbela Espanca atinge o arquétipo da Feiticeira amorosa, e com ele um alto grau de maturidade literária, que a faz produzir um erotismo poucas vezes visto na literatura da época.

No último capítulo da obra, “Os versos que sobraram”, a pesquisadora apresenta o livro póstumo de Florbela, *Reliquiae*. A análise da obra permite que mais um arquétipo, o último, venha à tona, o da Velhice, ou seja, sinal de cansaço, e que determinará o fechamento do ciclo de seus poemas. A máscara da velhice, ao fim e ao cabo, parece propor um acerto de contas com o passado e, dessa forma, “fazer um balanço das experiências vividas.” (Junqueira, 2022, p. 147). A obstinação pelo tema da morte será a pedra de toque de *Reliquiae*, o que de certa forma não pode causar novidade, levando-se em conta a questão da velhice, ainda que precoce, proposta pelo arquétipo que circunda a obra. O tema da velhice precoce, mais uma vez, e de forma circular entre *Reliquiae* e *Livro de Mágoas*, aproxima a poeta de António Nobre e dos decadentistas. O não reconhecimento literário em vida faz com que Florbela Espanca, numa jogada de mestre, por meio de sua morte, antes de ela completar 37 anos, a transforme em mito, deixando uma certa crítica desnorçada.

Ao morrer, sua poesia passará a ser uma espécie de “casa da imortalidade” com portas suavemente entreabertas por esta pela joia rara, elaborada por uma das mais emblemáticas florbelianas “da gema”: Renata Soares Junqueira. Na hipótese de se tomar o conselho de Fabio Mario, outro grande florbeliano, no início deste texto, agora como um vaticínio, será possível que o elixir oferendado pelo livro da professora e pesquisadora Renata Junqueira permita ao leitor um duplo movimento: se deixar levar pelo canto da Circe/Florbela, sem deixar de vislumbrar a qualidade e o valor da poesia da Artemisa alentejana. E que não se façam ouvidos moucos à predição de Fabio Mario, “sob os sortilégios de Circe torna-se, pois, leitura obrigatória para se repensar os meandros da obra de Florbela.”

## Referências

CORREIA, Natália. *Antologia Poética*. Organização, seleção e prefácio de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2021.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014 [1957].

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Sob os sortilégios de Circe*: Ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca. São Paulo: Todas as Musas, 2022.



**PARTE IV - DEPOIMENTOS:**



## SOBRE OS 100 ANOS DO *LIVRO DE “SÓROR SAUDADE”*, DE FLORBELA ESPANCA E A HOMENAGEM A CLÁUDIA PAZOS ALONSO

Noémia Serrano

O Grupo *Amigos de Vila Viçosa* é uma Associação de cultura que defende o Património da nossa região na sua vertente material e imaterial, tentando dinamizar o debate sobre as formas como se pode preservá-lo, protegê-lo e divulgá-lo. Esta associação tem uma vida longa, recheada de momentos muito importantes para a vida cultural de Vila Viçosa.

Detentor do 2º maior espólio de Florbela Espanca, oferecido ao Grupo por Mário Lage, último marido de Florbela, por particulares e familiares, o Grupo *Amigos de Vila Viçosa* tem se esforçado por preservá-lo e divulgá-lo, contando com o apoio da Edilidade, da Universidade de Évora, da Universidade Federal Rural de Pernambuco/UAST, da Universidade Federal de Sergipe e mais recentemente da Universidade de Oxford. Foram os estudos e a investigação de muitos pesquisadores e amantes da obra Florbeliana, das referidas instituições citadas, que permitiram divulgar e preservar o nosso espólio. O Grupo *Amigos de Vila Viçosa* agradece a todos mas tem de realçar a assombrosa e extraordinária dedicação do Professor Doutor Fabio Mario da Silva, que fez a ponte com o Brasil, abrindo com chave de ouro uma porta à redefinição do nosso conceito de espólio e a uma nova forma relacional do nosso património com a sociedade.

Fizemos parte da organização do Colóquio Internacional Florbela Espanca. O Espólio de um Mito, realizado em Vila Viçosa de 6 a 8 de Dezembro de 2011, colóquio que reuniu os maiores especialistas em Florbela, destacando Maria Lúcia Dal Farra, cujos textos sempre nos deslumbram, intrigam e comovem. Todos os autores e textos deste colóquio encontram-se no número vinte e um, da *Revista de Cultura Callipole*, pertença da Câmara Municipal de Vila Viçosa. Foi um momento único de cultura e de partilha de conhecimento sobre a obra de Florbela, com todas as portas de entrada na sua poesia e também na sua prosa, abertas de forma inefável, fazendo-nos transbordar de interesse e admiração pelos textos, pelo debate e pela investigação então produzidos.

Mais recentemente, recebemos juntamente com a Câmara Municipal de Vila Viçosa, o segundo dia do Congresso Internacional dos 100 anos de Florbela Espanca, Homenagem a Maria Lúcia Dal Farra, no centenário da Publicação do *Livro de Mágoas*, realizado de 5 a 7 de Dezembro de 2019. Nesse dia, O Grupo *Amigos de Vila Viçosa* conheceu presencialmente a professora Doutora Cláudia Pazos Alonso que, especialista na escrita das mulheres portuguesas do século XIX e XX, nutre por Florbela Espanca um interesse genuíno, traduzido na sua ação e trazendo junto do Grupo o reforço da vontade de fundar em Vila Viçosa uma casa de homenagem à nossa Poeta.

Mais uma vez contámos com a presença de trabalhos de elevada qualidade e de muitos autores entre os quais, pela amabilidade, sapiência e lucidez sobre Florbela, muito agradecemos a

Maria Lúcia dal Farra e a Cláudia Pazos Alonso que juntamente com Fabio Mario Silva dirigiu as *Obras Completas de Florbela Espanca*, editadas pela Estampa. Além disso, Cláudia Pazos Alonso publicou *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca* (1997) e sendo atualmente professora na Universidade de Oxford, onde é co-diretora de mestrado em Estudos da Mulher, merece lugar de destaque o seu trabalho na divulgação da obra e da vida de Florbela Espanca. Por isso, nada mais justo que nesse congresso Internacional, que se realiza em Recife, na Universidade Federal de Pernambuco e na Academia Pernambucana de Letras, em agosto de 2023, além dos novos debates sobre a obra de Florbela se faça uma homenagem a Cláudia Pazos Alonso pelo pioneirismo nos seus estudos e pelos longos anos de dedicação a Florbela, sendo o seu trabalho mais recente duas edições florbelianas em formato de antologias: uma em português intitulada *Versos de Orgulho* e uma versão em inglês intitulada *This sorrow that lifts me up*, com tradução de Simon Park, ambas edições publicadas e lançadas simultaneamente em Lisboa, no ano de 2022, pela Shantarin.

Na Comemoração dos 100 anos do lançamento do *Livro de “Sóror Saudade”*, O Grupo *Amigos de Vila Viçosa* não pode deixar de referir e agradecer o empenho e o trabalho de todos aqueles que têm contribuído de forma decisiva para que Florbela Espanca ocupe no panorama da literatura nacional e internacional, o lugar que lhe pertence por direito. Felicitamos, assim, aos organizadores do congresso florbeliano, em especial o Professor Jonas Leite que coordena esse ano o evento.

Florbela é múltipla, surpreendente para o seu e o nosso tempo, desafiadora e em algumas circunstâncias, quase inverosímil. Poeta do amor e da saudade. A sua herança, o seu mistério, o seu modo de expressar os sentimentos e emoções, são hoje ainda instâncias que nos intrigam e a que não podemos deixar de responder.

## SEJA MUITO BEM-VINDA, CLÁUDIA QUERIDA!

Maria Lúcia Dal Farra

Sequer posso expressar devidamente a emoção que me toma por estar aqui, diante de vocês todos, de pé e mais ou menos inteira, para dar as boas-vindas à minha tão querida e antiga amiga Cláudia Pazos Alonso, à qual este congresso de Florbela é dedicado. Sou muito privilegiada em poder entregar a ela as chaves simbólicas de amizade do Nordeste e do nosso Brasil florbeliano – do Recife especificamente – que muito se orgulha de ser a sede desse Congresso Internacional que nos tem sido, ao longo dos anos, sempre tão caro.

Da última vez, estávamos em Vila Viçosa e em Lisboa, em 2019. De lá para cá tudo o que podia ou não acontecer, de fato ocorreu, e vamos todos juntando os pedaços, já agora em 2023, para, desta vez, nos concentrarmos no centenário do *Livro de “Sóror Saudade”*. E é bem bizarro que a tal da pandemia tenha vindo justo para dividir as águas entre o centenário do *Livro de Mágoas* e este do *Livro de “Sóror Saudade”*. Alguma explicação misteriosa deve residir em tais coincidências... Como sabemos, em se tratando de Florbela tudo é possível – portanto, aceitemos humildemente esta constatação e caminhemos adiante.

Eu tinha pensado em ofertar a você, querida Cláudia, umas cogitações que levantei a propósito deste livro que completa agora o seu centenário. Queria te contar da euforia em ter, inopinadamente, vislumbrado, ao acaso, como o seu título escancara por inteiro as origens mais sagradas da nossa Alentejana.

Queria contar como, relendo por puro gáudio e entretenimento, o Bernardim Ribeiro que, aliás, a Florbela cita no seu soneto “Évora” do *Reliquiae*, comecei de repente a ouvir ecoar ali a voz dela e da sua dor. E contar como fui, em seguida, já meio enlouquecida, atrás do Helder Macedo, enfim, d’O *Significado Oculto da Menina e Moça*, para ver se não estava mesmo delirando.

E queria te narrar então, em que pé tudo isso ficou.

Queria te contar que muito da tal dor que, em princípio, pomos sempre na conta do Anto, já estava lá, no *Livro das Saudades*! Que a advertência de que só os tristes poderão ler o livro que a Donzela está a escrever – também já lá estava! Que também aquela escolha da dor como pertença exclusiva e privilégio das mulheres também já estava lá, no *Menina e Moça*!

Veja, querida, o que, em determinado momento, à p. 54 do *Livro das Saudades*, ocorre entre a Dona do Tempo Antigo e Donzela. A senhora idosa confessa, então, à *Menina e Moça*, que tem aprendido, ao longo da sua vida, (e eu cito) que

não há tristeza nos homens. Só as mulheres são tristes; que as tristezas, quando viram que os homens andavam de um cabo para o outro, e, como as mais das coisas com as contínuas mudanças ora se espalhavam, ora se perdiam, e que as muitas ocupações lhes tolham o mais

do tempo, tornaram-se às coitadas das mulheres, ou porque aborreceram as mudanças ou porque elas não tinham para onde lhes fugir. Cá certamente, segundo as desaventuras tão desarrazoadas e graves, aos homens se haviam de fazer; mas quando com eles não puderam, tornaram-se a nós, como à parte mais fraca. Assim que padecemos dous males: um que sofremos, e outro que se não fez para nós. (Ribeiro, 2015, p. 54)

Queria também contar a você, minha querida Cláudia, que certas passagens do *Diário da Florbela* também repercutem ali. Veja: a Donzela vai escrever no seu livro, como anota, as cousas que viu e ouviu, não escrevendo para ninguém, senão para si mesma; pois (cito) “não me dá nada que não o leia ninguém: que eu não no faço senão para um só, ou para nenhum” (Ribeiro, 2015, p. 43).

Tudo isso faz espécie, embora saibamos, desde o princípio, que a tradição feminina de Florbela também tivesse passado pelo *Menina e Moça*. Sempre estivemos cansadas de saber que os Alentejanos, tanto o Bernardim como a Mariana Alcoforado, já lá estavam na nossa Alentejana. O fato, para mim, é que nunca os tinha até então surpreendidos assim, tão ao pé da letra, tão próximos, tão germinados, um jungido ao outro num título absolutamente incontestado que é do *Livro de “Sóror Saudade”*: o livro da Mariana Alcoforado e da *Menina e Moça*. Título que funde uma à outra, em que a Donzela e a Dona do Tempo Antigo se encontram ritualisticamente irmanadas à Sóror de Beja. E veja como então o título dessa obra de Florbela parece inaugurar um novo encantamento: *Livro da “Sóror” Mariana e da “Saudade” da Donzela*.

Creio que isso ainda dará muito pano para as mangas, do tipo daquelas que Aônia ofereceu às lágrimas do Bimnarder...

Muito pano para repensarmos o *Livro de “Sóror Saudade”* sob a égide da interpretação de Helder Macedo acerca do cabalismo hispânico, mistura especial de coordenadas filosóficas neoplatônicas e petrarquistas, que recobrem a novela de Bernardim.

Muito pano para a acepção do “exílio” em Florbela, enquanto “saudade da morada original”, enquanto Chéquina, um dos dez Sefirots do Zohar que, segundo Macedo, nomeia o Feminino (e também o arquétipo místico da Comunidade de Israel), acepção que é um deverbal da palavra hebraica que significa “habitar” ou “morar” – lugar da mulher que, aliás, o soneto “A nossa Casa” da Florbela do *Charneca em Flor*, por exemplo, designa com tanta propriedade.

Pano para a questão concernente à posição espiritual da mulher junto aos cátaros; para a chamada “semiologia cabalista”, sobre a prática da mudança de nomes nos conversos e reconversos portugueses; enfim, sobre a transposição das letras no título deste livro de Florbela.

Pois bem. Gostaria de discutir tudo isto com você, minha querida Cláudia, mas aqui apenas levanto a lebre e afloro a tais questões que, muito provavelmente, poderão ser matéria para a geração mais nova dos florbelianos aqui presentes, nossos futuros descendentes.

Mas o fato é que quero te saudar de outra maneira, Cláudia. E começar por ser muito indiscreta porque preciso passar por uma história de “duas amigas” muito antigas, à semelhança

daqueles “dois amigos” em Bernardim, que um dia se encontraram por causa da nossa Musa. E vou usar como epígrafe para introduzir a minha fala, as palavras da própria Cláudia, que eu endosso terna e eternamente.

19 de maio de 1992, ela me escreveu o seguinte: “como é bom ter alguém com quem conversar, uma interlocutora que sabemos apaixonada pelo tema que nos apaixona.”

Assim, com a delícia dessa confissão de reciprocidade nossa, eu tomo outro fôlego e vou adiante.

Em 25 de novembro de 1991, portanto há 32 anos, estando eu trabalhando na Universidade Federal de Sergipe (depois de ter deixado a Unicamp), recebo uma longa carta manuscrita. Ela vinha do Magdalen College, do Reino Unido, assinada por uma moça chamada Cláudia Pazos Alonso.

Eram duas páginas manuscritas, numa letrelinha arredondada meio errante, por vezes interrompida por uma súbita pausa no interior das palavras, como a cogitar, de repente, em algo para além do que ali ia sendo redigido – processo de escrita que tive a ventura de acompanhar sempre durante todos esses anos. E a visão inaugural que eu pressenti nessa letra é a de quem escrevia pensando tão rápido, que sequer dava tempo de registrar tudo simultaneamente – o que muito me despertava a curiosidade sobre essa futura correspondente.

Pois bem. Ela me narrava que há dois anos preparava o seu doutorado sobre Florbela Espanca e que tinha topado com textos meus na *Colóquio*, na *Estudos Portugueses e Africanos* da Unicamp (na nossa saudosa EPA), além de outro nos *Cadernos de Teoria e Crítica Literária*, da Unesp de Araraquara. Quem lhe dera o meu novo endereço fora o Helder Macedo, querido professor e amigo comum, e ela então se resolvera a me escrever para conversarmos a respeito. E me solicitava o contato da Zina Bellodi e da Renata Junqueira, pois que havia tido referência da existência da tese de doutorado da primeira e da de livre-docência da segunda.

A carta, que se segue a esta, vem de Fane Road, em 19 de maio de 1992. É redigida à máquina elétrica, o que, na altura, e no Brasil, constituía uma grande novidade que viria a anteceder o computador. Nessa altura, eu ainda tinha a minha Lettera 22 portátil, e foi deveras um acontecimento comparar o efeito que a máquina elétrica fazia diante da pobre Olivetti. E a missiva me dava conta de que Cláudia já lera tudo quanto lhe tinha enviado e dividia comigo as suas opiniões a respeito.

Creio que é difícil para vocês, hoje em dia, imaginar como é que a gente se achegava à Florbela, à sua vida e à sua obra, naquele tempo distante. Nada até então havia sido fixado com fidedignidade. Pairavam enormes dúvidas sobre suas obras e sua biografia, e os estudos que principiávamos buscavam justo desbastar esse terreno que, deveras, era mesmo minado, além de escorregadio e movediço por muitos ângulos, aliás.

Eu tinha estado em Lisboa em 1985 para colher material e passara, por exemplo, por uma triste experiência de me ver ser tomada por uma “mulher fácil” assim que eu declarava que

estava elaborando uma pesquisa sobre a Florbela! É até constrangedor confessar isso, mas é o que se passava naqueles tempos difíceis logo após o 25 de Abril, em que o preconceito contra a nossa Alentejana ainda era muito pronunciado.

Quando a Cláudia me escrevera, havia saído em Lisboa, pela Dom Quixote, a coleção do Rui Guedes, que eu deplorara tanto em números seguidos da *Colóquio*, graças aos quais Cláudia pudera me conhecer. As *Obras Completas* comprovavam gravemente, tanto para mim quanto para ela que, depois dessa publicação, tudo sobre a Florbela se acentuara ainda mais incerto, complicado e mais enroscado que antes. Porque ambas tínhamos visitado o manuscrito do *Trocando Olhares* e o espólio da Florbela na Biblioteca Nacional, e tínhamos constatado, com estupor funesto, as barbaridades perpetradas por essa edição do Guedes que, de início, nos prometera tanto.

De maneira que Cláudia refere, nessa segunda missiva, que, deveras, percebera, no caderno original, a existência de um projeto “Trocando Olhares”, de outro “Alma de Portugal”, de outro que seria o “Livro d’Ele”, considerando que ainda existia, mesmo, um quarto projeto que apontava para uma refundição do “Alma de Portugal”. Anoto com interesse essa passagem de Cláudia porque, sem saber, ela, por antecipação, concordava comigo diante de uma acusação que, posteriormente, eu viria a sofrer justo por causa desse tal quarto projeto. A minha edição do *Trocando Olhares* pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda só sairia em 1994, e depois disso ocorreria um quiprocó muito desagradável a propósito do que a minha edição declarava e do quanto se diferenciava da do Guedes – polêmica em que eu não seria nem um pouco poupada, como mulher e como brasileira, e pior, como habitante de um estado nordestino – o Sergipe! – desconhecido pelos meus adversários.

Pois bem. Nessa data, Cláudia também se perguntava quem seria o “misterioso receptor” do caderno *Primeiros Versos*. E ela acrescentava que, embora se tratasse de “la petite histoire”, como a nomeou, fosse muito esclarecedor descobrir a quem teria sido dirigido o caderno. E, tanto é assim que, quando desvendamos que se tratava do Raul Proença, ficamos abismadas... porque isso tornava tudo mais ligado e explicava, inclusive, o engendramento do próprio *Livro de Mágoas*.

Como vocês veem, era assim que a gente, como coleguinhas fiéis, pensava e partilhava, uma com a outra, as nossas dúvidas, nossos achados, inclusive os nossos erros e as gralhas que comparecessem num texto da nossa lavra. E, ainda nesta mesma carta, discutindo sobre a presença do soneto “Desalento” dentro do manuscrito inaugural, Cláudia me indagava sobre o seguinte. E eu cito:

saindo agora do âmbito do seu trabalho, queria perguntar-lhe se tem alguma explicação para o facto do poema aparecer no manuscrito *Trocando Olhares* com uma dedicatória “Ao grande e estranho poeta A. Durão” como pude verificar pelos meus próprios olhos. Pois então não foi o caderno concluído, ao que se julga, antes de Florbela ir para Lisboa, e antes portanto de travar conhecimento com Durão? Terá a dedicatória sido acrescentada posteriormente, ou terá o caderno sido acabado mais tarde do que até então se tem julgado?

Por aí vocês podem ter uma ideia da selva de inquietações que havia se tornado a descoberta desse manuscrito inaugural da Florbela, juntamente com os outros manuscritos e as provas tipográficas do *Livro de “Sóror Saudade”*, e do que tudo isso representava diante da obra publicada e da biografia da nossa Poetisa.

A tese de doutorado de Cláudia ficaria pronta em janeiro de 1993, e ela gostaria que eu lesse pelo menos a sinopse e alguns capítulos mais cruciais, ao que acedi de imediato, assim como lhe enviei também a introdução e o índice do meu livro no prelo. De modo que a próxima carta, que vinha do mesmo endereço, uma longa carta à máquina elétrica, de 4 de agosto de 1992, já cogita que a minha futura publicação poderá “alterar a situação. Fico com água na boca à espera de ler as suas cogitações sobre o manuscrito, bem como a análise de cada poema!”

E deveras. Cláudia permanecia fascinada com a perspectiva de Florbela ter lido o *Durão* antes de conhecê-lo. Até então, ela me diz, tinha considerado a influência de *Vitral da minha Dor* no *Livro de Mágoas*, mas não no ciclo anterior dos sonetos em *Trocando Olhares*. E me escreve: “Muito obrigada pois por ter encontrado uma resposta a algo que me incomodava há muito, e aguardo com a maior expectativa a leitura do seu artigo na *Colóquio-Letras*”, artigo que era justamente sobre Florbela e *Durão*.

Agradece que eu tenha apreciado o seu plano de plano de trabalho e me conta que a bibliografia de Rui Guedes “está muito longe de ser exaustiva”. E me segreda:

Aliás, tenho de lhe contar a minha última descoberta a esse respeito. Estive em julho, pela primeira vez, em Vila Viçosa para consultar os manuscritos da Florbela, propriedade do Grupo de Amigos de Vila Viçosa (um dos diretores do Grupo comentou que já lá tinha estado há uns anos “uma professora brasileira muito simpática”, na qual julgo reconhecer a Maria Lúcia e, se assim for, talvez já saiba o que vou dizer). Além dos manuscritos da Florbela, o Grupo tem em seu poder vários documentos referentes a poetisa, entre os quais se encontram três vastos dossiers de recortes de artigos de imprensa sobre ela, que vão de 1934 a 1964. Pois bem, alguns trazem datas erradas e, pelos vistos, o Sr. Rui Guedes não se deu ao trabalho de as conferir, incluindo as informações tais quais na sua bibliografia... e, para provar esta afirmação, cito apenas dois exemplos: “item” 110, que vem datado de 31 de julho de 1944 na dita bibliografia bem como no recorte existente no dossiê, embora eu tenha verificado pelos meus próprios olhos que o artigo data de 31 de julho de 1945. E o “item” 208, cujo recorte não está datado e que Rui Guedes incluiu na bibliografia também sem data, não se tendo evidentemente dado ao trabalho de o procurar. Eu fiquei completamente indignada...

Enfim, para voltar ao assunto que interessa, existem muito mais artigos de imprensa do que aqueles que são mencionados na bibliografia do Rui Guedes, e embora a maioria não tenha interesse do ponto de vista dum crítico literário, têm algo a dizer do ponto de vista sociológico. Ainda estou às mãos com todo este material, e ainda não é desta que lhe mando o rascunho desse capítulo... Entretanto mando-lho como mera curiosidade um dos ditos artigos, cujo interesse reside no facto de ser uma entrevista com o João Maria Espanca. Este artigo não comparece na bibliografia do Rui Guedes... embora constasse do dossier de recortes do Grupo de Amigos de Vila Viçosa... sem comentários!!!!

Sobre essa preciosa entrevista do Pai Espanca, eu, que também estava interessada nos aspectos sociológicos da obra de Florbela e nos respectivos *affaires*, lucrei muitíssimo. A entrevista me enviada por Cláudia datava de 19 de setembro de 1943, e havia sido feita por João Baptista Rosa e Carlos C. Bento. Era intitulada “O Pai de Florbela Espanca fala à *Planície*”, e fora publicada em *O Castelovidense, A Planície* n. 2. Deveras preciosa, ela mostra a perspectiva de João Maria sobre a filha que, segundo ele, trouxera já de nascença “o ferrete indelével da desdita...” E declara ali um bocado de novidades sobre suas leituras, sua correspondência, seus benfeitores etc.

Na carta seguinte, em 14 de agosto de 1994, de Cambridge, Cláudia, condoída com a tragédia que tombara sobre mim e meu marido em julho de 1993, se irmana a nós e tenta nos convencer a espairecer um tanto viajando. E nos convida para irmos a Portugal e à Inglaterra, e nos oferece seus préstimos, seja em Lisboa, em Cambridge ou Newcastle, onde nos aguarda sempre com um quarto, e espera ardentemente que eu compareça ao congresso em Évora, o do Centenário de Florbela, me incitando assim: “*pois francamente não se admite sequer um colóquio sobre Florbela que não conte com a sua presença!!!*”, festejando desde então a ventura maior de nos conhecermos.

Mas eu não poderei mesmo ir à Évora e creio – se a memória ainda me é fiel – que foi ela quem me representou lá e que leu o meu texto de participação no Congresso. Não me lembro com certeza – e ela me confirmaria depois que não – mas me recordo bem dos seus comentários sobre a repercussão do meu texto, e do seu entusiasmo em narrar os fatos para mim.

A outra carta que conservei, vem escrita à mão e vem de Leeds. Cláudia havia mudado de casa e o meu livro, que saíra em Lisboa, lhe chegara às mãos, e ela se mostra vivamente interessada em devorá-lo assim que pudesse. E insiste muito para que eu vá mesmo ao congresso em Oxford: trata-se do Congresso Internacional dos Lusitanistas, porque será a forma de nos encontrarmos e nos conhecermos finalmente, já que isso não dera certo em Évora.

Em 12 de maio de 1997, uma carta à máquina elétrica, e vindo de Leeds, traz duas grandes novidades: ela está me enviando o exemplar do seu livro recém-publicado em Lisboa, *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, e ela me revela com alegria que tinha sido escolhida, dentre seis candidatos, para o Departamento de Português em Oxford, o que a deixa excitadíssima, visto que se trata de um “excelente lugar”.

Terá de mudar de casa novamente, pois que as aulas começam em outubro e faz questão de me convidar, para quando eu quiser, para passar uns tempos em Oxford, pois que a universidade está abrindo um Centro de Estudos Brasileiros e oferecerá bolsas.

Ela pretende vir ao Brasil, visto que também lecionará literatura brasileira e quer ter uma vivência mais atualizada do que se passa por aqui, de modos que a gente faz mil planos de ela vir me visitar, de oferecer conferências na minha universidade e daí por diante. E como a gente terá de trocar correspondência com certa velocidade, ela, como boa europeia, julga que a

minha universidade já possua fax e email, e propõe que nos contactemos o mais rápido possível por tais meios. Quáquáquáquáquá, eu diria!!!! Isso só viria a acontecer muito, muito depois!!!

Parece-me que nada disso deu certo e que Cláudia não veio para a Bahia montar o seu quartel-general na casa de uma sua prima. O fato é que a próxima notícia que conservei data de 3 de novembro de 1998, e já agora tratava-se de um cartão.

E este anuncia que chegou em casa um “new baby boy” chamado Alexander Francisco, nascido nesse dia e pesando 3 quilos e meio!!!! E o cartão traz uma ilustração de uma mamãe urso segurando seu bebê no colo, ambos muito alegriños, e ela depositando no varal estendido roupinhas lavadas, bem como meias, sapatinhos e até um pobre coelho de pelúcia limpido e pendurado no varal pela... orelha! Vai ver que essa teria sido a explicação pela mudança de planos de sua vinda ao Brasil!

O próximo aceno vem também num cartão, agora de boas-festas, datado de 25 de dezembro de 1998, estampa muito elegante, com uma partitura em segundo plano, ostentando imagens de Belém com as estrelas indicativas do nascimento de Cristo. E nele ela me revela que virá, sim, ao congresso da AIL, Associação Internacional de Lusitanistas, a ocorrer no Rio em 1999 – o que de fato aconteceu! Foi o momento então em que nos conhecemos e convivemos muito durante todo o evento. Esse encontro, esse grande acontecimento, nós já o exploramos suficientemente numa recente entrevista que lhe fiz a respeito da Judith Teixeira.

Pois bem. Em 24 de agosto de 1999, chega-me uma carta manuscrita com aquelea letrinha, agora super corrida, e com a cabeçalho da University of Oxford. E era uma delícia: contava como havia gostado de me conhecer pessoalmente e que lhe tinha sido uma surpresa porque me julgava muito diversa do que sou. Ela confessava que, por causa do rigor acadêmico dos meus trabalhos, eu cito, ela me supunha “muito mais séria e sisuda...” De modo que ficara agradada de verificar a minha sensibilidade e calor humano, “traços que vêm ao de cima nos seus trabalhos acadêmicos, claro, mas mais especialmente na sua poesia!”

E me pede “encarecidamente” – grifado! – que lhe envie o mais rápido possível o meu currículo para que possa encaminhá-lo como professora visitante da sua universidade, e me passa meticulosamente cada uma das informações para que isso aconteça. Já se vê que ela não desiste de me chamar para Oxford, e já agora me lembrando que era uma ocasião para eu passar por Portugal e para lá resolver o caso da correspondência de Florbela, o que seria ótimo.

Deveras, ela estava a par do espólio de António Guimarães e do quanto a edição dessas cartas poderia ser fundamental para o conhecimento de lacunas espantosas sobre a vida e o pensamento de Florbela, livro que só sairia em Matosinhos em 2008.

No entanto, neste ano de 2000, meu marido tinha sido chamado como professor visitante em Berkeley, e eu o acompanharia, o que desmanchava de novo os nossos planos para Oxford.

Na carta seguinte, de 22 de setembro de 1999, de Woodstock, Oxford, ela continua insistindo para que eu vá, e de novo me explica tudo o que devo fazer, inclusive me sugerindo

temas sobre as pesquisas etc, e pensando inclusive que eu poderia falar sobre o meu primeiro volume de poemas, o *Livro de Auras*.

O fato é que não deu certo Oxford para mim em 2000 e nem em 2002, como pensamos e tanto torcemos inicialmente, pois que Berkeley tinha me chamado para um curso e eu já havia acedido quando estivera lá em 2000.

E agora declaro que eu queria muito ter em mãos as cartas seguintes, da Cláudia, pois que muita coisa de passou de lá para cá.

Acontece que a modernidade alcançou, finalmente, a minha universidade, e que passamos a nos comunicar, primeiro, via fax, e depois, via email. E eu quase tive um treco quando, agora, para escrever este texto, fui em busca da correspondência de Cláudia, e quando abri os outros envelopes – aqueles que haviam me chegado via fax! – tinham desaparecido dos papéis, de maneira que a nossa correspondência mais contemporânea tinha se transformado em.....papéis EM BRANCO!!!! Veja-se o que a modernidade fez conosco: os caracteres DESBOTARAM e tudo sumiu como uma mágica maligna!!!!

De maneira que não há sequer resquícios das nossas conversas dessa época, o que me levou, de imediato, à cata dos emails seguintes.

Mas também estes sumiram pelo mesmo golpe nefasto de mágica, uma vez que a precariedade das provedoras de net neste país, e sobretudo do Sergipe, não nos terem oferecido nunca, durante muito tempo, emails seguros. De maneira que, ao longo desse tempo de experimentação, fui me deslocando, meio a esmo, de uma para outra provedora, até finalmente se regularizar essa situação da informática e eu ter podido contar com o email da google.

Essa correspondência nossa é, portanto, mais recente, e não traz nenhuma novidade que já não seja do conhecimento de todos, visto que há hoje muita facilidade em trocarmos textos e os publicarmos.

Mas creio que, mesmo assim, há algumas coisinhas que eu queria sublinhar. E, aliás, aproveitar para puxar a orelha da minha tão querida amiga: a editora da Unicamp aprovou, desde, pelo menos, setembro de 2013, a publicação do *Antingone's Daughters*, livro importantíssimo da Cláudia e da Hilary Owen, e que recebeu inúmeras referências e aplausos – tenho em casa a matéria que a Cláudia me enviou da *Ípsilon* de 30 Dezembro 2011, toda ilustrada e com entrevista de ambas as autoras.

O fato é que até agora as duas autoras queridas não enviaram a tradução para que isso pudesse se efetivar!!!! Imaginem vocês o impacto que o lançamento desse livro causaria nos estudiosos brasileiros de gênero!!! Pois bem! Quem sabe se eu, reclamando assim, de público, a minha querida amiga mexe os pauzinhos com a Hilary, e essa publicação deverá acontecer...

Outro fato também importante durante essa lacuna produzida pela nossa já então pós-modernidade, foi a entrevista que Cláudia fez a Antonio Candido, a propósito de António Pedro.

Acabei sem saber da parte dela o que tinha se passado em casa do meu tão amado professor, mas sei da parte dele, que ele tinha ficado vivamente impressionado com essa moça tão correta e atenciosa, uma “scholar”, como a designou, como há tempos não via.

E já agora encerro essas indiscrições, contando que, em 3 de abril de 2020, num email, comentando os tempos difíceis que todo o planeta passava com a pandemia, Cláudia, como que vaticinando que alguma coisa poderia nos acontecer, me enviara, como uma mensagem de muito afeto e de torcida para que púdessemos todos sobreviver, umas palavras que muito me comoveram e que ainda me tocam demais.

Era uma citação preferida dela, como me explica, da lavra do Antoine de Saint Exupery, escrita durante a Segunda Guerra. Eram palavras extraídas de uma carta dele a um amigo refém. Como ambos, nós duas nos achávamos “em bloqueio”. E as palavras eram assim: “eu sinto-me puro em ti e vou até ti. Preciso ir para onde sou puro. (...) Sou grato a ti por me receberes tal como sou.”

São essas as palavras que agora dirijo diretamente a você, minha querida Cláudia, quando você aporta no nosso solo, quando a recebemos tão festivamente: eu sinto-me pura em ti, Cláudia querida. E vou até ti. Preciso ir para onde sou pura. (...) Sou grata a ti por me receberes tal como sou!

Bem-haja, minha tão querida amiga Cláudia!

## **Referências**

RIBEIRO, Bernardim. *História de Menina e Moça*. Coord. Carlos Reis. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

## FENOMENAL CLÁUDIA

Ana Luísa Vilela

A exclusão das mulheres escritoras de uma História Literária paternalmente autorizada tem constituído uma discussão fundamental para a crítica feminista no ocidente, ao longo das últimas décadas.

(Cláudia Pazos Alonso)

1. A rede feminina de cumplicidades académicas, espaços informais de convivialidade e afinidades culturais proporcionou-me o privilégio de, há quase trinta anos, ter podido conhecer pessoalmente Cláudia Pazos Alonso. Estávamos ambas participando num mesmo congresso, realizado em 1994 na minha Universidade de Évora, por ocasião do centenário do nascimento de Florbela Espanca.

*A Planície e o Abismo*, título do encontro, foi um marco importante na fortuna académica de Florbela – e, para mim, uma ocasião para perscrutar de mais perto uma obra literária que conhecia desde menina mas sobre a qual nunca tinha refletido a sério. Bem ao contrário, Cláudia estudava-a desde há muito e dedicara-lhe a sua tese de doutoramento, orientada por Helder Macedo no King's College. Esse seu trabalho, *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, posteriormente publicado pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda em 1997, constitui um dos mais importantes estudos sobre Florbela, responsáveis pela sua definitiva integração na história da literatura portuguesa, transpondo a estreita, exclusivista e hipermasculinizada porta do seu cânone.

2. Profundamente comprometida com o resgate e a valorização crítica e editorial da literatura de autoria feminina, Cláudia ampliara desde cedo a geografia da representação feminina na literatura lusófona, analisando a obra da romancista brasileira Rachel de Queiroz (no seu artigo “Exploring Women's Destinies: *As Três Marias* by Rachel de Queiroz”, publicado em *Portuguese, Brazilian and African Studies Presented to Clive Willis on his Retirement* (Warminster: Aris & Phillips, 1995). Um ano depois, em 1996, coeditara, com Glória Fernandes, *Women, Literature and Culture in the Portuguese-Speaking World* (Lampeter: Edwin Mellen Press); e, no mesmo ano em que apareceu a sua importante monografia sobre Florbela, publicou “The Uses and Implications of the Master/Servant Image in José de Alencar's Novel *Senhora*” (em *Ipotesi*, 1997). Mais tarde, estudará ainda Clarice Lispector, co-editando em 2002, com Claire Williams, *Closer to the Wild Heart. Essays on Clarice Lispector* (Oxford: Legenda) e publicando dois ensaios sobre a mesma obra.

Cláudia Pazos Alonso passou pela Universidade de Newcastle e é, atualmente, Senior Research Fellow no Wadham College da Universidade de Oxford, onde investiga e leciona

Estudos Portugueses e de Género. De resto, Cláudia tem-se dedicado à valorização crítica da literatura portuguesa entre o público anglófono: com Stephen Parkinson e Thomas Earle, editou *A Companion to Portuguese Literature* (Woodbridge: Tamesis, 2009); coeditou o seu volume complementar, *Reading Literature in Portuguese. Commentaries in Honour of Thomas Earle* (Oxford: Legenda, 2013), com Stephen Parkinson.

Ensinando Literatura Portuguesa contemporânea, Cláudia privilegia as obras escritas por mulheres, mas tem incluído nos seus programas de ensino outros autores, como Eça de Queirós ou Fernando Pessoa – quase sempre prosseguindo a pesquisa sobre a construção das identidades e da condição feminina. Assim, por exemplo, publicou em 1999 “The Good, the Bad and the Ugly: Female Transgression and Punishment in *O Primo Basílio*” (*Portuguese Studies*, 15).

O interesse de Cláudia Pazos Alonso pelo modernismo e surrealismo portugueses e pelo modernismo brasileiro materializou-se nos seus estudos sobre Mário de Sá-Carneiro (em “Displacement and Condensation: a Freudian analysis of *A Confissão de Lúcio*”, publicado em 2011 no *Journal of Romance Studies*); sobre António Pedro, do qual editou, em conjunto com Bruno Silva Rodrigues e Mariana Gray de Castro, *Just a Story* (Oxford: Oxbow, Books Hispanic Classics Series, 2015), integrando o seu artigo “Transatlantic Travel and Modernist Transformations: the singular case of *Apenas uma Narrativa*” e “*Apenas uma narrativa* (1942) e o modernismo brasileiro, ou de como «les voyages (trans)forment la jeunesse»”, em *Teoria e Metodologia. Relacionamento nas Lusofonias I* (edição da Associação Internacional de Lusitanistas), também em 2015.

Outras autoras lusófonas têm preenchido o seu campo de interesses académicos. Avulta entre as portuguesas Lúcia Jorge, a cuja obra Cláudia dedicou três estudos: “A voz do poder e o poder da voz em *A Costa dos Murmúrios* de Lúcia Jorge”, nas *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas* (Oxford-Coimbra, 1998); “Sex and Success in *Notícia da Cidade Silvestre: A Tale of Two Cities*”, nos *Portuguese Literary and Cultural Studies* (1999); “‘Quem estava a mais era eu’: ilegitimidade e a construção da identidade em *O Vale da Paixão*”, em *Lúcia Jorge. Para um leitor desconhecido*, (Lisboa: Dom Quixote, 2009). Olga Gonçalves mereceu-lhe o artigo “Voice and Power in *A Floresta em Bremerhaven* by Olga Gonçalves”, publicado no *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool, 1998). Sobre Hélia Correia, publicou “Repensar o Feminino: o *Montedemo* de Hélia Correia”, em *Via Atlântica*, (1999). Analisou Irene Lisboa em “«Que a minha ironia calada e quase séria fosse o meu baluarte»: Re-Thinking Gender and Genius in Selected Works by Irene Lisboa”, no *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool, 2007). Uma tradução em inglês dos *Contos Exemplares*, de Sophia, contou com a sua introdução: “A Landmark Collection in Salazar’s Portugal: Sophia’s *Exemplary Tales*” (Dartmouth: Tagus Press, 2015).

Ultimamente, tem-se consistentemente interessado pela literatura pós-colonial, tendo colaborado no volume de *Homenagem a Irene Ramalho Santos. The edge of one of many circles*

(Coimbra: Almedina 2017) com o ensaio “Post-Imperial Re-Imaginations: Gender and Ethnicity in *Próspero Morreu*”. Estudou a obra da ficcionista cabo-verdiana Orlanda Amarílis em “Race and Gender in Orlanda Amarílis’ *Cais do Sodré té Salamansa*”, saído na *Lusotopie* em 2005; e a do moçambicano Luís Bernardo Honwana em “The Wind of Change in *Nós matámos o cão-tinhoso*”, aparecido na *Ellipsis* em 2007. Além disso, Cláudia Pazos Alonso é uma das editoras, com Paulo de Medeiros, da relevante série *Reconfiguring Identities in the Portuguese-Speaking World*, de Peter Lang. Esta série já editou estudos sobre as literaturas moçambicana, cabo-verdiana, são-tomense e da Guiné-Bissau, sobre autores moçambicanos como Mia Couto e João Paulo Borges Coelho, além de Lídia Jorge e Saramago.

3. Assim, e coerentemente, as áreas de investigação preferidas por Cláudia Pazos Alonso incluem as representações de género na esfera pública, a autoria feminina e as imagens das mulheres nas literaturas portuguesa e lusófona, a formação do cânone e o papel da literatura nas representações da identidade nacional nas literaturas coloniais e pós-coloniais.

Depois da sua primeira obra monográfica, dedicada à poesia de Florbela, este vasto mas congruente leque de interesses e pesquisas, que Cláudia vem desenvolvendo desde a década de 90, concretizou-se no seu segundo livro, escrito em colaboração com Hilary Owen: *Antigone’s Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in Twentieth-Century Portuguese Women’s Writing* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2011). Em parceria com Hilary Owen, Cláudia tinha já publicado, “Women Writers up to 1974”, integrando o já referido *A Companion to Portuguese Literature*; e publicará ainda em 2014, com a mesma colega, “Memória cultural e ironia sexual em *Fanny Owen*”, na *Colóquio-Letras*.

O importante volume *Antigone’s Daughters* integra estudos sobre seis escritoras canónicas: além de um capítulo sobre a própria Florbela Espanca, inclui a abordagem das obras de Irene Lisboa, Agustina Bessa-Luís, Natália Correia, Hélia Correia e Lídia Jorge. As “Três Marias”, autoras das *Novas Cartas Portuguesas* – Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa – são igualmente objeto de realce e referência. Como o seu próprio título indica, este volume fornece uma visão geral sobre a escrita das autoras portuguesas ao longo do século XX, sob a ótica da transgressão institucional, propondo-se reconstituir, em filigrana, uma possível genealogia feminina nas Letras. Sobre *Antigone’s Daughters* comenta a própria Cláudia:

Se há algum parentesco e parencas de família entres as escritoras sobre as quais nos debruçamos, não será tanto pela realidade biológica (pois o caso de António Nobre, *inter alia*, comprova de forma contundente que o “feminino” não pertence apenas às mulheres), mas antes pela vivência comum no dia a dia, no que diz respeito à falta de igualdade e reconhecimento, a vários níveis. (Alonso *apud* Dal Farra, 2023, p. 214)

Na verdade, a investigadora reconhece que a sua escolha de autoras como Ana Plácido, Sophia, Orlanda Amarílis, Olga Gonçalves, Clarice Lispector e, mais recentemente, Francisca Wood e Judith Teixeira, constitui a prossecução do projeto que originou o volume *Antigone’s*

*Daughters*. Sobre a mulher de Camilo, Cláudia publicará dois artigos: “Ana Plácido, uma escritora oitocentista exemplar”, no volume *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Da Idade Média ao Século XIX* (Lisboa: Através Editora, 2012); e “Assimetrias de Género: a trajetória de Ana Plácido e o papel de Camilo”, em *Representações do Feminino em Camilo Castelo Branco* (Braga: Centro de Estudos Camilianos, 2014). Mas será Francisca Wood a sua mais cativante “descoberta” no século XIX. Nascida no início desse século, contemporânea de Garrett, viveu muito tempo em Inglaterra e casou com um intelectual inglês. De volta a Portugal, já nos anos de 1860, Francisca dirigiu dois jornais e terá constituído a voz mais precoce e internacional do feminismo português.

A investigação sobre Francisca Wood tem ocupado Cláudia Pazos Alonso desde, pelo menos, 2016, ano em que publicou, na *Portuguese Studies*, “A Newly Discovered Novel and its Transnational Author: *Maria Severn* by Francisca Wood”, artigo dedicado ao único romance escrito por Francisca, surgido como folhetim nos jornais que dirigia. A esses jornais consagrará Cláudia dois artigos em 2017: “Spreading the Word: the ‘Woman Question’ in the periodicals *A Voz Feminina* and *O Progresso* (1868-1869)” (*Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*) e “Modernity in the Making: the women at the heart of *A Voz Feminina* and *O Progresso*” (*O Feminino e o Moderno*, Lisboa: CLEPUL). Em 2019, Cláudia publicou “Mentalidades em Mudança no Portugal de Eça de Queirós: Francisca Wood e a Imprensa Periódica”, em *De Oriente a Ocidente: Estudos da Associação Internacional de Lusitanistas* (Coimbra: Angelus Novus, 2019) e “A Public Intellectual in Nineteenth-Century Portugal: Francisca Wood’s editorials” (*Journal of Romance Studies*). Um ano depois, *Francisca Wood and Nineteenth-Century Periodical Culture: Pressing for Change* (Oxford: Legenda, 2020) constitui a primeira e única monografia exclusivamente dedicada à recuperação da memória e da obra de Wood, e à avaliação do seu impacto na história das ideias no século XIX português. Seguiu-se-lhe, em 2022, a edição integral dos editoriais de Francisca: *Anticlericalismo e Feminismo na Imprensa Oitocentista. Os artigos de fundo de Francisca de Assis Martins Wood*. (Porto: Afrontamento).

Desde há longo tempo interessada em Judith Teixeira, autora do modernismo português, de que há décadas possui um manuscrito, Cláudia Pazos Alonso foi recentemente, em colaboração com Fabio Mario da Silva, responsável pela edição da sua obra completa: o volume *Judith Teixeira, Obras de Judith Teixeira. Poesia e Prosa*, (Lisboa: Dom Quixote, 2015), que aliás integra o seu belíssimo ensaio “Judith Teixeira: um caso modernista insólito”. Aproximará igualmente Judith de Florbela e de Irene Lisboa no seu ensaio “Modernist Differences: Judith Teixeira and Florbela Espanca” (*Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives in Literature and the Visual Arts*, London: Legenda, 2011) e em “Silencios de doble filo: re-presentación del cuerpo de la mujer en la poesía de Florbela Espanca, Irene Lisboa y Judith Teixeira” (*Lo que callan los corpus, lo que afirman los cuerpos*, Sevilha, 2014). E, assim, reentra Florbela no seu circuito de pesquisa literária, quase duas décadas depois do nosso encontro em Évora.

4. Há trinta anos, eu interessava-me sobretudo por Eça de Queirós, cuja obra-prima, *Os Maias*, foi o meu objeto de doutoramento. Porém, Florbela tinha entrado inexoravelmente

na minha trajetória académica e pessoal – de onde nunca mais saiu. Pouco tempo depois, reencontrei Cláudia Pazos Alonso no Brasil, onde me apresentou outra figura florbiana que viria a ser uma das minhas melhores amigas, mestras e referências: Maria Lúcia Dal Farra.

Estava longe de imaginar que os nossos respetivos caminhos académicos, casualmente convergentes, não permitiriam mais que nos perdêssemos de vista. Logo na comunicação que apresentou em Évora em 1994, Cláudia advertia:

Assim é bom não esquecermos que a projecção de Florbela e a sua subsequente incorporação no cânone se fez num primeiro tempo a seguir à sua morte à custa da negação da especificidade da sua experiência feminina, porque por definição as poetisas não eram susceptíveis de produzir autêntica poesia. (Alonso, 1997, p. 191)

Na verdade, não me esqueci disso, nunca mais: a nobilitação e a crítica dos estudos sobre as mulheres foram ganhando espaço na minha área de reflexão e de pesquisa. E a alentejana Florbela foi reclamando o seu lugar próprio, através da voz autorizada e prestigiada de Cláudia Pazos Alonso, cuja produção fui acompanhando e admirando. O seu artigo “*Tanto poeta em verso me cantou: The Role of Florbela Espanca’s University Colleagues in her Poetic Development*” (*Portuguese Studies*, 1995) desenvolveu algumas das ideias que Cláudia tinha formulado em Évora. No mesmo ano, o ensaio “*Woman and Poet: Florbela in Context*” (*Portuguese at Leeds: a Selection of Essays from the Annual Semana Portuguesa*) acentuava a importância dos estudos de género e dos aspetos sócio-históricos da Literatura que Cláudia, muito justamente, associa a Florbela no interior da dinâmica de construção do cânone literário português.

Uma das mais importantes realizações bibliográficas de Cláudia, em prol dos estudos florbelianos, foi a edição das *Obras Completas* de Florbela Espanca (Lisboa: Estampa), cujos quatro primeiros volumes dirigiu com Fabio Mario da Silva, e cuja consultoria científica tive a honra e o prazer de assegurar. Esta importante edição – que prosseguiu, dirigida apenas por Fabio, até 2015 – contou com a inclusão de dois brilhantes ensaios de Cláudia: “*Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!...*” (vol. 2, 2012) e “*Uma Poeta Forte: a re-visão como manifestação de engenho e arte*” (vol. 3, 2013). O artigo “*Watch this Space: Florbela Espanca ‘Esfinge’*”, publicado em *Reading Literature in Portuguese* (Oxford: Legenda, 2013) data justamente desse período da sua atividade crítica e editorial. Mais recentemente, tal atividade foi ampliada com a publicação de uma antologia bilingue da poesia de Espanca, intitulada *Versos de Orgulho/ This Sorrow that Lifts Me Up*, publicada em 2022 pela Shantarin. Esta antologia propicia, pela primeira vez, a fruição da poesia de Florbela pelo público anglófono, através da magnífica tradução de Simon Park. Na sua introdução a esta obra, “*Fenomenal Florbela*”, Cláudia acentua a forte “*masculinização*” da cultura literária portuguesa:

(...) durante grande parte do século XX, a cultura portuguesa dominante permaneceu em larga medida cega a questões de género, com a previsível consequência de que continuaria a definir-se a si mesma, erroneamente, como um terreno de fértil criatividade apenas para poetas do sexo masculino. (Alonso, 2022, p. 11)

É exatamente essa a ideia que preside à seleção dos poemas da antologia: a noção de que, muito para além da saudade e do binómio romântico amor-morte, muitos versos de Florbela representam autênticos manifestos de libertação feminina, veementes clamores de superação pessoal, reivindicação do excesso e vertigem ascensional.

5. A diversidade, a amplitude e a coerência do contributo crítico, editorial, didático e cultural da sua atividade para a afirmação e revalorização da literatura portuguesa em geral e da autoria feminina em particular, tendo Florbela como epicentro lírico e inspirativo – constituem um traço caracterizador da intervenção académica de Cláudia Pazos Alonso. Dificilmente poderemos fazer-lhe inteira justiça.

Investigadora brilhante e intuitiva, Cláudia é senhora de um estilo desenvolto, em que avultam a clareza, a profundidade do raciocínio e a argúcia analítica. Acrescentemos a estas características a emoção, a empatia e o humor, nunca completamente ausentes do seu estilo comunicativo. Na base do seu processo de pesquisa há, sobretudo, uma solidez, uma seriedade e uma erudição consoladoras, que nunca desiludem e sempre iluminam os seus leitores, alunos e público. Muito obrigada, Cláudia.

## Referências:

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Entrevista de Maria Lúcia Dal Farra a Cláudia Pazos Alonso” in *Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas*, Serra Talhada, vol.10, n. 2, *100 anos de Judith Teixeira*, Jul/Dez. 2023, p. 214.

PAZOS ALONSO, Cláudia. “Alguns apontamentos sobre a recepção crítica de Florbela: os/as poetas têm sexo?” In: LOPES, Óscar *et alii*. *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. 191.

PAZOS ALONSO, Cláudia. “Fenomenal Florbela”. In: ESPANCA, Florbela., *Versos de Orgulho*. Lisboa, Shantarin, 2022, pp. 11-19.



## CLÁUDIA PAZOS ALONSO E O *LIVRO DE “SÓROR SAUDADE”*

Fabio Mario da Silva

Estar num congresso, que refere no seu título uma escritora e uma professora que, juntas, dialogam por suas posturas inovadoras (uma no discurso lírico e outra pelas pesquisas acadêmicas), é repensar o quão necessário é revisitar e valorizar intelectuais que se dedicaram e se dedicam aos estudos de gênero, tão necessários para combater toda o discurso falocêntrico sociocultural. Como assim fez Florbela poeticamente e, um século depois, a nossa homenageada, Cláudia Pazos Alonso, quando toma para si, ao longo de 30 anos de carreira como docente, pesquisas que tentam dar notoriedade a escritoras esquecidas pela historiografia, numa altura que as histórias literárias e a própria academia desvalorizavam, no sentido de considerar uma literatura diminuta, a produção de escritoras.

Dizer em algumas palavras do que significa o trabalho acadêmico de Cláudia Pazos Alonso é tarefa que aqui muitos de vocês já disseram ou vão dizer, pela inovação dos estudos e pelo rigor acadêmico. Contudo, com tantos anos de convivência, desde 2011, quando começamos a editar a obra anotada de Florbela Espanca, gostaria de referir uma outra Cláudia, que me chegou pelas mãos da nossa “Midas brasileira”, Maria Lúcia Dal Farra que, impossibilitada de seguir no projeto das edições anotadas de Florbela, me conduziu ao encontro, via e-mail, com uma das professoras mais conceituadas nos estudos portugueses e de uma universidade de referência mundial.

Para um principiante como eu, em início de carreira, dirigir as edições de Florbela com Cláudia foi uma tarefa empolgante e de longa aprendizagem, mas, ao mesmo tempo, um grande desafio. Sem o apoio de Cláudia o projeto das obras de Florbela não poderia seguir porque ela é uma das autoridades sobre a poetisa e ter sido acolhido por ela foi uma grande alegria, porque tinha a certeza de que Florbela nos uniria de modo efetivo e afetivo.

Era o início de 2011, um período bastante conturbado da história portuguesa: a Troika, que foi responsável por uma negociação do governo português com a União Europeia, que incluíam medidas uma séria de austeridades numa tentativa de equilibrar a instabilidade econômica, mas que, infelizmente, aumentou o desemprego e fome em Portugal. Ou seja, as edições anotadas de Florbela surgiram num dos piores momentos da crise portuguesa no século XXI, bem como no meio da escrita da metade da conclusão do meu doutorado sobre as mulheres escritoras, o cânone e sua relação com a literatura portuguesa.

Ou seja, por si só o projeto era desafiador e difícil; e foi nesse período de convivência que pude perceber uma outra Cláudia: a generosidade intelectual, a erudição e o compromisso em tornar Florbela cada vez mais reconhecida pelo público leitor e pela academia, através do seu olhar arguto e sensibilidade em conduzir a perspectivas analíticas da obra da poetisa alentejana.

Lembro-me que muito atarefados nesse período, resolvemos nos dedicar, com mais afinco, a determinadas obras. Foi justamente quando Cláudia já se prontificou a trabalhar com mais exclusividade no *Livro de “Sóror Saudade”*. Assim, recorro, nesse período, a obstinação com que cotejou os documentos de *Claustro das Quimeras* e do *Livro do Nosso Amor*, com exaustiva confrontação dos manuscritos com a primeira edição do *Livro de “Sóror Saudade”*, relevando dúvidas e inquietações a tentar pensar como a própria Florbela procederia ou procedeu em aceitar ou não emendas no seu texto.

Ressalto também o seu estudo inovador para a edição da Estampa. Cláudia propõe Florbela como uma imaginária irmã mais nova de Camões, destacando aspectos da feminilidade como máscaras poéticas do eu:

Vários sonetos nessa obra [*Livro de “Sóror Saudade”*] se valem duma feminilidade excessiva, existe outro padrão que emerge, frequentemente em paralelo, e por vezes dentro do mesmo soneto. É uma estratégia que não só fornece uma alternativa viável ao mecanismo inconsciente de compensação de feminilidade enquanto máscara, mas também conduz, em última análise, a um empoderamento pelo processo de revisão cultural, de uma forma que desafia cada vez mais a posição cultural subalterna atribuída às mulheres pelos discursos dominantes. (Alonso, 2012, p. 22).

Cláudia remota aqui algumas ideias da sua obra publicada pela Casa da Moeda, Imprensa Nacional em Portugal, em *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca* que se tornou uma fonte de referência nos estudos florbelianos. Nesse percurso da publicação da *Obra Completa de Florbela* ainda editamos *Livro de Mágoas*, *Charneca em Flor* e *As Máscaras do Destino*, última obra a vir a lume depois que a nossa editora, Estampa, faliu devido a crise que se iniciou com a aperto fiscal e a Troika. Nesse itinerário, mais uma escritora conseguiu ainda nos aproximar: Judith Teixeira, publicada pela principal editora portuguesa, a Dom Quixote, em 2015, com manuscritos inéditos. Assim, Cláudia, demonstrando a sua generosidade e confiança, partilhou comigo o caderno “Versos” da autora, comprado há décadas por ela num alfarrabista em Lisboa.

Após esse trabalho com Judith ainda quis tentar retomar a publicação dos restantes textos de Florbela por outra editora, pois tinha iniciado alguns estudos para o livro de contos *O Dominó Preto* e os *Esparsos* de Florbela. Entretanto, Cláudia já estava envolvida com a edição de uma outra escritora esquecida pela historiografia, então começou a desbravar a obra de Francisca Wood, numa edição intitulada *Anticlericalismo e Feminismo na Imprensa Oitocentista: os artigos de fundo de Francisca de Assis Martins Wood* (2022), que reúne um conjunto de textos desta autora, que foi literata, jornalista e dirigiu o periódico *A Voz Feminina*, entre 1868 e 1869, num total de 102 números, sendo que nos últimos seis meses o título se altera para *O Progresso*.

A obra publicada por Cláudia, além de um estudo introdutório, explicita critérios

de edição e notas esclarecendo que o volume fez uma recolha, especificamente, dos editoriais de Wood. Nesses artigos de fundo, Wood trata de questões políticas, religiosas (bíblicas, monaquismo e celibato, por exemplo), do cotidiano da cidade de Lisboa, da sua

impressão sobre outros periódicos, da reforma ortográfica oitocentista da língua portuguesa, das leis morais, das mulheres literatas, da emancipação feminina (seu acesso à escolarização, ao sufrágio, aos diretos trabalhistas), da inferioridade que os homens atribuem às mulheres e como elas mesmas aceitam passivamente tal condição. Assim, Cláudia continua o seu percurso a dialogar com essas escritoras que, de uma maneira ou de outra, transgrediram certos limites impostos socialmente às mulheres.

Retomando aqui o estudo dela para a nossa edição anotada do *Livro de “Sóror Saudade”* recordo o título “Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!...”: Florbela irmã simbólica de Camões”, no qual se retoma um verso do soneto “Exaltação” que agora transcrevo para melhor explicitar o compromisso de Cláudia, via Florbela, com a literatura de autoria feminina:

Exaltação

Viver!... Beber o vento e o sol!... Erguer  
Ao céu os corações a palpitar!  
Deus fez os nossos braços p’ra prender,  
E a boca fez-se sangue p’ra beijar!

A chama, sempre rubra, ao alto, a arder!...  
Asas sempre perdidas a pairar,  
Mais alto p’ra estrelas desprender!  
A glória!... A fama!... O orgulho de criar!...

Da vida tenho o mel e tenho os travos  
No lago dos meus olhos de violetas,  
Nos meus beijos extáticos, pagãos!...

Trago na boca o coração dos cravos!  
Boémios, vagabundos, e poetas:

- como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!... (Espanca, 2012, p. 136)

O soneto trata, a partir de um discurso eufórico, a existência de um eu lírico via criação divina. Vocábulos como “sol”, “sangue”, “chama” e “arder” remetem para aquilo que é quente, que produz calor, muitas vezes excessivo, e que se contrapõe, na poética florbeliana, à sombra, à escuridão, à lua, ao vento, ao mar, ao inverno, ao outono, vocábulos esses que se associam ao frio, ao sombrio, ao melancólico. Na obra de Florbela Espanca esses lexemas aparecem constantemente, como melhor maneira de articulação dos sentimentos e desejos do eu poético. No terceto final, o eu lírico florbeliano se compara a boémios, vagabundos e poetas, retomando a ideia do fazer poético a um ser estranho, numa nítida evocação das suas qualidades como artista, que deveria estar em pé de igualdade com a tradição, também ela transgressora e além do seu tempo.

Florbela então evoca todos os que estão à margem social, os que lutam como normas estabelecidas para serem seus “Irmãos”, para estabelecermos um compromisso poético e social.

E é exatamente essa partilha de sororidade proposta por Florbela que Cláudia segue há

tantos anos nos seus estudos: dialogar e dar a conhecer uma série de escritoras, ao adotá-las como uma espécie de “Irmãs” intelectuais e literárias, numa interlocução e experiência literária e acadêmica que, separadas por séculos, não deixam de antever um compromisso de vida por parte de Cláudia, em repensar o lugar das escritoras no cânone literário.

Por isso, nada mais justo nos reunimos em torno de Florbela sob o olhar arguto de Cláudia Pazos Alonso. Assim, ambas, Cláudia e Florbela, nos convidam hoje, em perfeita comunhão, a partilhar da mesma sororidade, na perspectiva de igualdade de gênero e a nos tornamos “Irmãos/ãs”, justamente nesse prédio histórico e emblemático da Academia Pernambucana de Letras, por via de um elemento transformador da condição humana e da sociedade, a literatura.

## Referências

ALONSO, Cláudia Pazos. *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa:

Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

ALONSO, Cláudia Pazos. 'Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!...': Florbela irmã simbólica de Camões". In: ESPANCA, Florbela, *Livro de "Soror Saudade"*. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva; estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Derivaldo dos Santos, António Cândido Franco. Lisboa: Editorial Estampa, 2012.

ALONSO, Cláudia Pazos. *Anticlericalismo e Feminismo na Imprensa Oitocentista: os artigos de fundo de Francisca de Assis Martins Wood*. Porto: Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2022.

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



## TRIBUTE TO CLÁUDIA PAZOS ALONSO

Hilary Owen

“Ah! Irmãs, Se nos rimos!”<sup>1</sup>

I almost cannot remember a time in my professional life, when I did not know Cláudia Pazos Alonso. I do though remember when I first heard her name. Oxford’s Professor Tom Earle told me with great enthusiasm, some time around 1990, about his wonderful doctoral student who was working on the poetry of Florbela Espanca. Given my own work on 20<sup>th</sup> century feminism and women’s writing in Portugal, he thought we should meet as we would doubtless share many intellectual and political interests. How right he was. Of all the fruitful and exciting collaborations. I have enjoyed, co-authoring and co-editing with colleagues in Portuguese Studies in the UK, USA and Portugal, none has been as persistently stimulating, productive and downright fun as my partnership with Cláudia Pazos Alonso. Staking out the same territory from the very beginning of our careers, we could so easily have become rivals and competitors, but we never did. Our interests have always dovetailed and overlapped in a way that could hardly be more fortunate and fitting. The result has been a solid, loyal and long-lasting friendship, nurtured by Cláudia’s exceptional gifts of kindness and diplomacy. It is a friendship for which I am very grateful and an affiliation of which I am very proud.

As is well known, Cláudia’s foundational doctoral work on Florbela Espanca, was turned into a highly influential monograph in 1996. It is the gift that keeps on giving. *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca* took early scholarship on Florbela into a whole new sphere, inaugurating an important next stage beyond the pioneering work of Guido Battelli. Cláudia also initiated a hugely productive and ongoing dialogue with the renowned Brazilian scholar of Florbela, Maria Lúcia dal Farra. Focussing consistently on the many performative articulations of subjectivity and orphic voice in Florbela, her analysis penetrates deep into the poetics of the ego and makes it possible to read her sonnets in an entirely new light. She emphasizes the omnipresent sensuality of Florbela’s embodiment as a woman, often hiding in plain sight across her work, as well as the social, religious and aesthetic restrictions that her expression of a physically incarnate nature strained against. As Cláudia points out: “os primeiros críticos de Florbela pura e simplesmente não focaram a sensibilidade explícita presente na sua poesia e de forma ainda mais significativa, não ligaram importância à sua identidade feminina” (1996, p. 229). The first critic to systematically read Florbela “as a woman”, without ever compromising the formalistic rigor of her poetic analysis, Cláudia rose admirably to the challenge of correcting

---

1 Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 1998 [1972] p. 304

the gender biases of critics who preceded her. This, her many articles on Florbela and her painstaking editions in partnership with Fabio Mario da Silva, the *Obras Completas* have become the indispensable bedrock of Florbela Studies across the globe for the last three decades, and interest in Florbela has kept on growing. We are all indebted to her for that.

Cláudia has also conducted pioneering work on Irene Lisboa, Judith Teixeira, Hélia Correia, Olga Gonçalves, Lídia Jorge and Ana Plácido, well before any of these gained the prominence they enjoy now. She has always combined impeccable, high-quality scholarship with wit and lightness of touch, and an extraordinarily wide-ranging mastery of Portuguese, French and English literary traditions. Her chapter for my volume on *Transnational Portuguese Studies* (co-edited with Claire Williams) responded perfectly to the requirements of the project with the cross-cultural and trilingual dexterity of her approach to Josephina de Neuville, her *Memórias da Minha Vida*, and her dialogues with French and Portuguese culture and life-writing. In addition to bringing entirely original perspectives to Portugal's women writers, historical and contemporary, "consagradas" and unjustly forgotten, Cláudia has repeatedly proven to be a remarkably insightful reader of male-authored classics in the Portuguese literary canon. I remember listening admiringly to her work on Eça de Queirós's *O Primo Basílio* in the late 1990s, published in an article in *Bulletin of Hispanic Studies* that has become a mainstay for anyone teaching Eça in the anglophone world.

Always with an eye to literary production being inseparable from issues of social justice, and encompassing race politics as well as gender, Cláudia is currently championing the writings of Djaimilia Pereira d'Almeida, with whom she recorded an enthralling "in conversation", which many of us tuned into online during the Covid pandemic. Cláudia is well known at Oxford and beyond for her supportive, imaginative teaching and supervision and her uncanny talent for bringing the right people together into intellectual conversation in ways that draw the best out of everyone. A prime example of this was the conference Cláudia co-organised with myself and our third "mosqueteira", Maria Luísa Coelho, in 2017 at Wadham College, Oxford on "Transnational Portuguese women writers and artists!". It produced the first ever issue of the MHRA journal, *Portuguese Studies* 35.2 (2019) (co-edited by Cláudia and Luísa) that was dedicated entirely to women's cultural production. One of Cláudia's many "firsts".

Her most recent monograph *Francisca Wood and Nineteenth-Century Periodical Culture Pressing for Change*, continues her career-long commitment to interrogate "the processes by which Portuguese women were excluded from the construction of an imagined national community" (2020, p. 2). In this instance, she is led to unearth the unstudied, relatively unknown, life and works of the late 19<sup>th</sup>-century Portuguese feminist, Francisca de Assis Martins Wood, who was married to an English free thinker and whose life was divided between England and Portugal. The result is a witty, wide-ranging history of culture, politics, literature and thought, mining the best of Cláudia's interests and talents. *Francisca Wood* takes us on a lively intellectual journey through areas that include liberal humanist feminism, women's rights, early animal rights and freemasonry, illuminating key points of intersection and interface

between British and Portuguese political thought, along the way. Once again, this research, not least the exciting discovery of Wood's only novel *Maria Severn* in the British Library, has enabled other scholars to explore new directions. The decision to pursue a "deep dive" into the late 19<sup>th</sup>-century is relatively unusual in studies of First Wave feminism in Portugal. Fighting back against the political processes whereby "Wood's contrary opinions were edited out from collective consciousness and therefore the history of ideas" (2020, p. 155), Cláudia confidently and eloquently reinstates them, opening up long suppressed possibilities for exploring how far Francisca Wood's ideas might, in fact, be more precursory than has hitherto been recognized, for the emergence of Portugal's much more famous "Mães Republicanas" and their campaigns for the vote, in the early 20<sup>th</sup> century.

In the dedication to her study of Francisca Wood, Cláudia was kind enough to name me, alongside Maria Lúcia dal Farra, as a friend and inspiration. And I can only return the compliment, a great many times over. Our co-authoring of *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in Twentieth-Century Portuguese Women's Writing*, in 2011 came as the result of many years of thinking in common. We agreed at the time not to reveal precisely who wrote each of the six chapters, partly in tribute to the well-documented secrecy of our heroines the Três Marias, each refusing in the face of fascist persecution in the 1970s, to identify the author responsible for the specific pieces of *Novas Cartas Portuguesas* targeted by Estado Novo censorship. We have been fortunate not to have to build our careers in quite so repressive an environment as that. But we have had to find ways of surviving and thriving in an anglophone academic world of the Humanities where female Full Professors are still in the minority. What working together on the Antigone project reinforced for me, was the power of Virginia Woolf's reference to 'many years of thinking in common', in *A Room of One's Own* (1993, p. 59). And it is this 'thinking in common', (not identically, but in common) as a pragmatic, strategic act, that I believe Cláudia and I are continuing into the 21<sup>st</sup> century as we prepare to co-host (once again with Maria Luísa Coelho) a conference at Wadham College that celebrates 50 years of Portuguese democracy since the Revolution of 25 April 1974. We will be focussing on the present-day legacy of the revolution's blind spots and omissions. Indeed, to reiterate Cláudia statement of purpose in *Francisca Wood*, we aim to provide a platform for that which has been "edited out from collective consciousness and therefore the history of ideas" (2020, p. 155).

## Bibliography

ALONSO, Cláudia Pazos. *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1996.

ALONSO, Cláudia Pazos. "The Good, the Bad and the Ugly: Female Transgression and Punishment in *O Primo Basílio*". In: *Portuguese Studies*, 15, 1999, pp. 93-104.

ALONSO, Cláudia Pazos. *Portuguese Studies. Special Issue on Transnational Portuguese Women Writers*. 35.2. 2019. Co-edited by Maria Luísa Coelho and Cláudia Pazos Alonso.

ALONSO, Cláudia Pazos. *Francisca Wood and Nineteenth-Century Periodical Culture Pressing for Change*, Cambridge: Legenda, 2020.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 1998 [1972].

ESPANCA, Florbela. *Obras Completas*, 4 vols. Lisboa: Estampa, 2012-2015.

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

OWEN, Hilary; WILLIAMS, Claire (Eds.). *Transnational Portuguese Studies*. Liverpool: Liverpool UP, 2020.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. Harmondsworth: Penguin, 1993 [1929].

## TRIBUTE AND TESTIMONY

Mariana Gray de Castro

I first met Dr. Claudia Pazos-Alonso in 1998, when she and Professor Thomas Earle interviewed me as a candidate for Portuguese at the University of Oxford (I applied for English and Portuguese, and had already had my interview for English). I do not remember much from that first meeting due to my nerves, but she was a calm, reassuring presence, and gave me an interesting short poem about a woman to read and then discuss with her.

During my time as a student at Oxford (first for my undergraduate degree and then a 2-year Master's), I attended many of Claudia's scintillating lectures, where she shared with us her latest research and insights into canonical giants like Fernando Pessoa, but also female authors like Florbela Espanca, who at the time were relatively obscure and unknown to a wider readership. Indeed, Claudia's then recent book on Florbela, *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca* (1997) was one of the precious few critical resources available in the Oxford libraries. It soon became apparent that this young, mild-mannered lecturer was already one of the leading global authorities on Florbela and other women writers, and what a privilege it was for us students to learn her thoughts and get precious feedback on our own work in the intimate tutorial setting.

Above and beyond the quality of Claudia's teaching, by which I mean the way in which she transmitted her enthusiasm for Portuguese literature to her students, leading them to pursue their own research and critical thinking – in no small way, it was largely her introduction to Fernando Pessoa which led me to study him for the next decade – what struck me were her human qualities. Always empathetic and supportive, she guided me through my Master's thesis on Pessoa, and we would meet regularly during my time at Oxford. These meetings even continued during a period of illness, when we would meet at her home so that my progress would not be affected. I will never forget how at the end of that period she apologised to me (!) for her lack of total availability – which, selfishly wrapped up as I was in my own life and work, and a testament to her unfailing support even during a challenging time, I had barely noticed.

I was also invited to take on the role of some Pastoral Care while at Oxford, and remember Claudia's advice being invaluable when I had a deal with difficult situations, such as students who were underperforming due to mental health or other issues.

Another strong memory is her behaviour at conferences, when younger academics and students were generally nervous. She would always ask questions designed to help, rather than to hinder: to allow the speaker to shine rather than feel under pressure. She would also always introduce herself to new speakers with her characteristic modesty: "Hello, I'm Claudia."

During my Master's at Oxford, when I was only twenty-two, I was invited to start teaching Portuguese and Brazilian literature, particularly Fernando Pessoa and Modernism,

the subject of my thesis, and translation classes. Claudia and the other faculty members were enormously encouraging and supportive: she shared with me her own lecture notes to help me prepare, and gave me the freedom to teach my lectures and tutorials as I saw fit, a show of confidence I found extremely motivating. Beyond this, we would have regular discussions about the progress of my students, often over lunch in one of the colleges, and she would ask for my input in setting exam questions and then discussing the exam essays of each individual student. She continued to let me know how my students did in their exams, even during periods when I was living back in Portugal. Claudia also convinced me to take on further stimulating academic challenges, like organising international conferences and translating António Pedro's novel *Apenas uma narrativa* (1942) for a new bilingual edition, for which she wrote the Introduction. She continued to take an interest in my work even after I left Oxford, attending several of my conferences, events and book launches over the years.

As a lecturer and tutor first, and later a colleague, Claudia's support for my projects was always genuine and much appreciated. I learnt from her, as well as from the other great teachers, colleagues and mentors I was lucky enough to take an interest in me and my work – Helder Macedo, Thomas Earle and Bernard O'Donoghue among them – that the most impressive academics are also the most approachable: the ones who find the time to help and support their students and colleagues, being open to interesting discussions and exchanges of ideas, rather than simply imparting their own authority (in both senses of the word).

The last time I saw Claudia was at a recent book launch, in Lisbon, for her new bilingual anthology of Florbela's poetry (2022). Although we had not seen each other for several years and I am in most senses now out of the formal academic world, she reached out to let me know about the event, and invited me to lunch the following day. It was a joy, as ever, to hear her deliver an inspiring talk, expertly explaining the nuances of Florbela's work and its critical reception.

I could not be happier to see that Claudia is now gaining the further international recognition she so rightly deserves, and that wherever there is an interest in Lusophone literature, that world is richer and more welcoming because she is in it. Claudia, if you are reading this, thank you for fostering my incipient love of literature, and supporting me in my endeavors to make my own small contribution to the field. May your future students, colleagues and general readers be as lucky as I was.

## **Bibliography**

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

ESPANCA, Florbela. *This Sorrow that Lifts me Up*. Trad. Simon Park, Seleção e Introdução de Claudia Pazos Alonso. Lisboa: Shantarin, 2022.

PEDRO, António. *Just a Story*. Trans. Mariana Gray de Castro, with an Introduction by Claudia Pazos Alonso and a Study by Bruno Rodrigues. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.



## SOL SOBRE OS TALHERES

Ana Margarida Dias Martins

“Quando na última página do romance ela começa a cavar um buraco para enterrar a manta, tendo passado a noite em luto profundo, ela está pronta para exorcizar os fantasmas do passado” (Cláudia Pazos Alonso)

Novembro de 2021. A imagem que guardo de Azenhas do Mar é a de uma língua de mar ladeada por uma fatia de rocha escarpada, com cobertura de telhados vermelhos. Não me fio da memória e insiro a morada no *Google Maps*. Deixo-me orientar, cultivando suspeitas entre o volante e a caixa das mudanças. Suspeito daquela bússola viciada que me orienta para certos e determinados locais onde vivem memórias de língua bifurcada. A fita azul diz-me que, para chegar a Colares, tenho de ir por ali. Ericeira, Foz do Lizandro, Carvoeira, Pobral, São João das Lampas, Fontanelas. Percorro um rol de lugares que sabem a sumo, a tostas mistas e a inversões de marcha. Locais que trazem uma visão dupla de mim mesma. Eu com crianças dentro e fora de mim. Com e sem trabalho. Com e sem marido. Avanço, evitando as arestas do caminho.

Ao chegar ao destino, surpreendo-me com a facilidade do estacionamento. Dou uns passos, olho em volta. (*It's the big house, salmon pink wall. It may be better to eat out. My treat. Cx*). É já ali. (*A campanha não funciona. Por isso bate à janela da cozinha, ao lado da garagem xx*). Bato à janela e não damos abraços. Vivemos ainda nos arredores de 2020.

Almoçamos num restaurante junto ao mar, numa mesa de esplanada resguardada do vento. Peço sargo frito com legumes salteados. Não me recordo se ela escolhe o mesmo. O que é certo é que o sol aparece por entre as nuvens e brilha sobre os talheres. É bom estar ali com a Cláudia. A conversa, servida em travessas, traz-nos tópicos pouco académicos. Juntas autoramos uma minúscula genealogia de experiências mais ou menos engendradas, mais ou menos comuns. A comida desaparece dos nossos pratos, perante as testemunhas silenciosas em que nos tornamos.

Daquele dia, guardo sobretudo a memória de uma pequena transfiguração ocorrida na minha perceção. Passei a ver na colega genial uma mulher próxima, com um pai envelhecido e um estendal junto à cozinha. Sendo, também, muito mais do que isso, arranjou, no entanto, tempo para estar comigo. Um dia inteiro. Aquele encontro foi um gesto de cuidado. Eu precisava daquele cuidado. O cuidado entre mulheres estrutura as perguntas que fazemos, as lutas que escolhemos, os textos que escrevemos. As mantas que enterramos. Recordo esse dia em que a colega genial saltou dos estudos publicados e se materializou à minha frente sob a forma de palavra generosa. Palavra praticada, solidária e presente. Uma palavra que, não cabendo em nenhum dos seus livros, os justifica a todos, um por um, e os engrandece. Obrigada, Cx.

## Referências

PAZOS ALONSO, Cláudia. “Quem estava a mais era eu”: ilegitimidade e a desconstrução da identidade em *O Vale da Paixão*. In FERREIRA, Ana Paula. *Para um leitor ignorado: ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*. Lisboa: Texto Editora, 2009, pp. 153-169.

## NA MARGEM DE UM SONHO

Bruno Silva Rodrigues

Há pessoas em cujo silêncio habita um convite.

A minha primeira memória da Cláudia é a de uma serena porta aberta. O caminho até essa porta faz-se através de uma exígua escadaria de madeira, visivelmente moldada pelo peso dos muitos passos, ou compassos, aí deixados, e que cheira à minha Lisboa dos anos 80/90, aos degraus ruidosos do prédio onde desabrochei e cresci. O conforto desta associação anima-me, mas estamos no ano da graça de 2009, em Oxford; o céu é outro, entro. Num habitáculo pitoresco, que só agrava a confusão temporal destas sensações, encontro uma acolhedora de sonhos. Eis a sua primeira qualidade.

A primeira memória que a Cláudia terá de mim é com certeza muito diferente – raramente as imagens coincidem entre os cúmplices de um mesmo instante. Arrisco-me a dizer que se recordará de uma criatura meio deambulante, debaixo desse céu outro que lhe é hostil, ainda embalada por devaneios pueris, ideias muitas, fragmentação acentuada, mas com o sonho de embrenhar-se nas letras.

Chegamos assim à sua segunda qualidade: essa maravilhosa capacidade de puxar o lustro ao mais desalumiado dos minerais. Subtilmente e com uma santa paciência, meio artesã meio alquimista, a Cláudia limou os meus ímpetos, transformou a minha expressão rococó, fez-me sair do discurso bruto vomitado à pressa no papel que só eu (e às vezes nem eu) conseguia sentir ou entender, e entrar no mundo entusiasmante da escrita para ser lida por esses fantasmas imprevisíveis, espelhos nossos, que são os leitores. Isto é, desmistificou essa espécie de receio comunicativo, escondido em subterfúgios enredados, ajudando-me a reinventar, como Almada Negreiros, o meu alheio outro céu num dia claro.

Se hoje estou esquipado com essa ferramenta e consigo erigir pontes com as frases que escrevo, devo-lho.

Feiticeira moderna, respirando os seus dias numa cidade intemporal, a Cláudia pareceu-me sempre empenhada em procurar no seu ouvinte a magia da raridade, esse lugar de excepção que todos possuem, fruto da nossa singularidade existencial, ainda que, por vezes, se oculte na clandestinidade da mente e por isso difícil de conjurar. E que, uma vez descoberto, pode estabelecer elos profundos e marcantes com a realidade. Foi esse espírito perscrucator, ouvinte e orientador que deu corpo a alguns projectos que talvez mereçam ser aqui evocados.

Ao que a nós os dois (com ajuda de outros, bem entendidos) diz respeito, nota positiva desde logo para a organização do colóquio-exposição-leituras comemorativos do centenário da revista *Orpheu* (<https://orpheuoxford.wordpress.com/>), realizado no ano de 2015 em Oxford. Depois, não quero deixar passar a excelência da edição bilingue, Português/Inglês,

do romance surrealista *Apenas uma Narrativa* (1942), de António Pedro (1909-1966), a qual veio acertar contas com a história, ressuscitando o gorado projecto que o próprio autor, no seio da sua participação no Grupo Surrealista de Londres, tinha iniciado em 1944. Com a inspirada tradução para Inglês de Mariana Gray de Castro, este volume contém ainda o fruto de uma investigação que a Cláudia realizou, trazendo a lume vários elementos intertextuais que relacionam brilhantemente a obra do português com o *Macunaíma* de Mário de Andrade. Por fim, para não ser exaustivo, outra reanimação: o salvamento do romance oitocentista (quase) perdido de Francisca Wood, *Maria Severn*, que tive o privilégio de ajudar a exumar, num trabalho profundo de (e)vidência da Cláudia.

Portanto, os livros, colóquios e artigos que na companhia da Cláudia se tornaram realidade; os autores e os temas, alguns quiçá um pouco mirabolantes, sobre os quais me quis debruçar (e debrucei) foram, em grande parte, consequência da nutrição que dela recebi.

Por tudo isto, será justo apontar-lhe ainda uma terceira qualidade: a de ser sábia do tempo, do espaço e do momento que enformam a sua época. Uma mestria bem reflectida na infalibilidade e no conteúdo das reflexões argutas, às vezes apaziguadoras, outras instigantes, formuladas numa simplicidade desarmante, não obstante profunda, em resposta aos pedidos de socorro deste seu aprendiz-sonhador-náufrago.

Sorte a minha, claro. Tantos outros desgraçados fui conhecendo que fizeram a travessia do deserto académico sem o usufruto da dedicação, da disponibilidade e do empenho profissional que a Cláudia me ofereceu enquanto orientadora e colega.

O que fica deste carácter modelador, equilibrado entre trabalho e conhaque, entre aperto de mão e amplexo caloroso, é necessariamente uma profunda amizade e respeito, que se expressa numa absoluta confiança.

Ainda agora, escrevendo de um táxi retido no tráfego da M40 à saída de Oxford, recorro a delicadeza extrema com que a Cláudia recebeu a minha família e de como todos os seus gestos de carinho e preocupação me fazem recordá-la como um exemplar dessa síntese rara entre ambição e sensibilidade humana: a de ser uma pessoa sempre muito ocupada, necessariamente aprisionada, recolhida em si, mas ao mesmo tempo muito livre, atenta e acessível para os outros, no tempo e medida certos.

Hoje a minha vida afastou-se da Academia: há novos uterinos de uma complexidade tal que nem os magos conseguem desfiar. Mas esta fonte de clareza académica foi decisiva para estruturar os caminhos que decidi trilhar.

Dizem que um dos segredos para se viver uma vida longa é rodear-nos de pessoas alegres. A Cláudia é uma das pessoas que fomentam uma passagem pela vida com a alegria da construção e do pensamento em conjunto. Acompanhando as derivas do meu espírito, amparando as minhas andanças, nunca me senti sozinho numa viagem que acabou por se revelar a demanda de um eu na literatura dos outros. Que melhor caminho para a realização pessoal, que melhor voz e conselhos podia ter tido este vagabundo na margem do seu sonho?

*Less is more*, repetia-me a Cláudia em jeito de suave empurrão na direcção da substância. Guardemos, pois, as plumas para as festividades. O essencial guarda-se numa palavra de poucas letras porventura a cair em desuso: obrigado.

## Referências

PEDRO, António. *Just a Story*. Ed. Cláudia Pazos Alonso e Bruno Silva Rodrigues. Trad. Mariana Gray Castro. Oxford: Aris & PHilips, 2015.

WOOD, Francisca. *Maria Severn*. Ed. Cláudia Pazos Alonso. Ericeira: Sibila, 2022.

## ILUMINAR – ENCONTROS DE UM PERCURSO

Elisangela da Rocha Steinmetz

Sim, amor...  
deixa que se alongue mais  
este momento breve!...  
- que o meu desejo subindo  
solte a rubra asa  
e nos leve!

J. Teixeira

Iluminar! Essa é a palavra que me ocorre quando recordo os meus primeiros contatos com o trabalho da pesquisadora Cláudia Pazos Alonso. No ano de 2014, época em que comecei o curso de mestrado, li pela primeira vez os poemas de Judith Teixeira. Textos que encontrava de forma esparsa num ou outro sítio da internet. Nesse mesmo ano, redigi um primeiro artigo sobre os poemas da escritora, que havia me encantado. Então, em 2015, surgiu a oportunidade de participar de um congresso em homenagem a Judith Teixeira, evento organizado por Alonso e Fabio Mario da Silva, ocasião na qual os estudiosos lançaram a obra *Judith Teixeira. Poesia e prosa*, fruto de um belíssimo trabalho, que colocou a produção artística da escritora em outro patamar, facilitando imenso o trajeto para a leitura e o estudo de Teixeira. Assim, pela primeira vez, foi possível ler a obra da autora – incluindo textos inéditos – publicada por uma das maiores editoras portuguesas.

Pessoalmente foi uma alegria singular poder ler os versos e a ficção judithiana, manuseando o bonito exemplar editado pela editora Dom Quixote. Para além disso, a obra apresentava estudos introdutórios que permitiam compreender um pouco do misterioso universo judithiano. Nesse mesmo congresso (2015), assisti pela primeira vez às exposições muito instigantes da Professora Cláudia, que devo dizer passou a literalmente “iluminar” parte do meu percurso académico, visto que a ensaísta também dedicou muito dos seus anos de pesquisa à obra de Florbela Espanca, que na altura era o objeto de estudo da minha dissertação de mestrado.

Desses estudos da Professora Cláudia destaco aqui três textos sobre Teixeira, os “Estudos Introdutórios” à edição da obra *Judith Teixeira Poesia e Prosa* (2015), nomeadamente dois textos: “Judith Teixeira: um caso modernista insólito” e “Um caderno com poemas inéditos de Judith Teixeira: apresentação e conclusões preliminares”, bem como um artigo recente, publicado na revista *Via Atlântica*, intitulado “A arte do desvendamento: uma leitura de ‘Satânia’ de Judith Teixeira” (2023).

No primeiro texto, Cláudia apresenta o caso de Judith Teixeira, em que ressalta: “A primeira coletânea de Teixeira, *Decadência*, foi apreendida pelo Governo Civil de Lisboa e

destruída. E, tal como profeticamente antecipado por Ferro, vários escrevinhadores ‘caíram sobre ela’, condenando-a ao lugar da abjeção” (Alonso, 2015, p. 21). Ora bem, por esse pequeno trecho o leitor já pode supor como relevante veio a ser a edição organizada por Alonso e Silva, considerando-se a polêmica que se instaurou em 1923 e que levou a destruição da obra da autora. Temos aí, também, uma breve exposição da estudiosa sobre o percurso de recuperação literária da autora, iniciado em 1996 “com a reimpressão das suas três obras poéticas numa edição moderna da &etc (hoje infelizmente mais do que esgotada), cimentada com *De mim*. A este esforço de divulgação veio-se juntar, em 2008, a reimpressão de duas novelas publicadas sob o título da primeira, *Satânia*.” (Alonso, 2015, p. 22). Somente em 2015 foi possível aos leitores e estudiosos dispor dos textos já conhecidos e de uma série de inéditos “a cerca de vinte poemas inéditos, contidos num caderno de exercícios manuscrito, bem como uma conferência dactilografada desconhecida, intitulada *Da Saudade*” (Alonso, 2015, p. 23), viabilizando nova oportunidade para o conhecimento e discussão da escrita da autora, como até então não tinha sido possível. Por isso, “O reconhecimento tardio de Teixeira é um passo imprescindível no sentido de resgatar as escritoras da periferia do modernismo português, numa época em que o papel atribuído às mulheres ainda era predominantemente o do Outro imaginado.” (Alonso, 2015, p. 23).

Em seu estudo introdutório “Judith Teixeira: Um caso Modernista Insólito”, Alonso aborda as relações pessoais e intertextuais de Teixeira com outros escritores e destaca a atuação invulgar da poeta no meio literário, em especial, o papel relevante que a mesma desempenha enquanto diretora de revista *Europa*. Segundo Cláudia, Judith não só era uma mulher que dispunha de recursos financeiros como de boas relações pessoais no meio literário, ela observa que em mais de uma ocasião a poeta recebeu “destaque na *Ilustração Portuguesa*, uma revista (...) que durante algum tempo foi dirigida por António Ferro.” (Alonso, 2015, p. 23). Mas, apesar disso, um silêncio foi imposto de forma ferroz, provavelmente, como bem coloca Alonso, devido ao teor homossexual de seus poemas, aspecto que a estudiosa aprofunda em outros estudos que realiza. Além do que, conforme expõe Cláudia, a homossexualidade feminina produzia um efeito mais ameaçador do que a masculina. A escrita de Alonso demonstra claramente que Judith estava fortemente inserida no contexto modernista – poemas seus foram publicados na revista *Contemporânea* em 1922 e 1926; além de ter dirigido a revista *Europa* – porém, sendo mulher, a sua obra sofreu as consequências de uma moral que não tolerava que uma figura feminina se movimentasse para além do que era socialmente “aceito”, tido como o “correto”, mesmo no campo da criação artística.

No segundo texto que selecionamos, “Um caderno com poemas inéditos de Judith Teixeira: apresentação e conclusões preliminares”, Alonso relata que durante a preparação de sua tese de doutoramento que tratava da poeta Florbela Espanca, “sentia que o cânone literário português precisava de ser questionado” (Alonso, 2015, p. 205). Dessa forma, aprofundando suas pesquisas, encontrou nesse percurso exemplares da obra de Judith Teixeira, na Livraria Histórica e Ultramarina. Refere que o dono do estabelecimento lhe “mostrou um caderno com

poemas manuscritos de Judith Teixeira” (Alonso, 2015, p. 206), no qual encontravam-se “folhas soltas do que se revelou ser dois exemplares de uma conferência dactilografada *Da saudade* e um poema esparso” (Alonso, 2015, p. 206) e treze poemas inéditos. A pesquisadora apresenta uma primorosa e delicada descrição do tal caderno: o material do qual é feito, os textos ali contidos e a forma como a escritora organiza a sua escrita no espaço do papel, “somente nas páginas do lado direito, continuando quando necessário na página seguinte, sempre à direita.” (Alonso, 2015, p. 207), o índice elaborado pela poeta, em que obras os eventuais poemas encontram-se, conta ainda sobre os poemas “a lápis, alguns incompletos, rabiscados nas páginas do lado esquerdo” (Alonso, 2015, p. 208). No decorrer do texto, de forma breve e precisa, Cláudia analisa o caráter de alguns poemas e faz-nos perceber o cuidado como a poeta arquitetou a sua escrita e planejou a publicação de sua coletânea *Decadência* (1923), bem como a sua intenção de “sacudi[r] o falso manto da prudência, a par e passo com outros poetas do círculo em que se movia” (Alonso, 2015, p. 213). Cabe ressaltar que este precioso caderno foi doado por Cláudia Pazos Alonso à Biblioteca Nacional de Portugal, em sessão realizada em março de 2023, demonstrando a grande generosidade da pesquisadora, bem como o seu respeito e valorização tanto da obra de Judith Teixeira quanto dos pesquisadores que se debruçarem sobre a obra da poeta.

As contribuições da pesquisadora no que toca à obra de Teixeira não cessam por aí. Em artigo recente, datado de novembro de 2023, para a revista *Via Atlântica* sob o título “A arte do desvendamento: uma leitura de ‘Satânia’ de Judith Teixeira”, Alonso analisa o modo como o primeiro conto, de título homônimo, da obra *Satânia* estabelece, entre outros aspectos, relações tanto com fatos vivenciados na sociedade daquela época – o caso de adultério de uma dama da alta sociedade com o seu jovem motorista –, quanto com outras obras da literatura, nomeadamente o poema “Satânia” de Olavo Bilac. Nesse artigo, Alonso recorda a destruição das obras de António Botto, Raul Leal e Judith Teixeira, vítimas de uma polémica sobre a moralidade da arte. Judith Teixeira por ser mulher e ousar abordar às questões relativas à sexualidade feminina (inclusive o homoerotismo, claramente presente em sua poesia) sofreu os impactos mais severos – considerando o tempo que sua obra levou para reencontrar uma posição no cenário da literatura portuguesa. Conforme Alonso, a partir de uma abordagem de um desejo interdito, Teixeira coloca a sua protagonista Maria Margarida em conflito entre o desejo que sente por um jovem de classe social inferior à sua e o casamento com um outro que representa a adequação ao que dela é socialmente esperado. É nesse ponto de conflito que a estudiosa aponta a relação com o caso, amplamente divulgado pela imprensa da época, de Maria Adelaide Coelho da Cunha esposa de Alfredo da Cunha, que se apaixonou e fugiu com seu jovem motorista. Mas ambos os fatos mostram os reveses que a sexualidade feminina, considerada fora dos acenos aceitáveis de um tempo, podia enfrentar e facilmente conduzir para um desfecho trágico, como acontece com a protagonista de “Satânia” que, não solucionando o conflito entre corpo e mente, comete suicídio. Além dessas questões, a estudiosa coloca em evidência o desejo lesboerótico como a principal razão do ataque à obra da poetisa e comparando o conto de Teixeira com o poema “Cântico Negro” de José Régio, Alonso afirma que as mulheres não tinham igual acesso à transgressão. Não o tinham nem na vida afetiva, nem no campo da produção artística.

Assim, Alonso nos deixa perceber a recusa de Teixeira em aceitar a imposição que a sociedade tenta exercer na tentativa de limitar a sua obra e o seu importante papel no questionamento das normas sociais, reconhecendo nela uma atuação artística ousada e de quem não cedeu às censuras.

Sob esse prisma li com entusiasmo os estudos de Cláudia Pazos Alonso, estudiosa que “ilumina”, e muito, aquilo que toma como seu objeto de trabalho. Trazer o texto até os leitores, explorar possibilidades de navegar as nuances de uma obra, “iluminar”, é parte da tarefa de um crítico, tarefa que Alonso realiza com maestria e pelo qual agradeço!

## **Referências:**

TEIXEIRA, Judith. *Poesia e Prosa*. Org. e Estudos Introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

ALONSO, Cláudia Pazos. “A arte do desvendamento: uma leitura de “Satânia” de Judith Teixeira”. (2023). *Via Atlântica*, 24(2), pp. 74-103.



## NOTAS BIOGRÁFICAS

**Aline Cajé Bernardo** é doutora em Educação, licenciada em Letras Português/Inglês e bacharel em Psicologia pela Universidade Federal de Sergipe - UFS. Atualmente é técnica administrativa na UFS, membro do grupo de pesquisa Figurações do feminino: *Florabela et alii* e pesquisadora junto à Rede Internacional Relação com o Saber - RIRSA.

**Ana Carla Cipriano Pereira** é graduanda do curso de Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

**Ana Luísa Vilela** é Professora Associada (aposentada) de literatura portuguesa na Universidade de Évora (Portugal). Áreas de interesse: literatura portuguesa (sécs. XIX e XX); literatura comparada (imagética cultural, estudos interartes, estudos sobre o imaginário). Privilegia as temáticas florbeliana e queirosiana. Membro do Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra), integra as equipas responsáveis pela Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós e pelo *Dicionário das Personagens da Ficção Portuguesa*. Membro do Conselho Cultural da Fundação Eça de Queiroz. Colaboradora no CEL-UÉv e no CIDEHUS. Consultora científica da edição das Obras Completas de Florbela Espanca (Estampa e Edições Esgotadas).

**Ana Margarida Martins** é professora na Universidade de Exeter, onde ajudou a estabelecer o programa de licenciatura em Estudos Portugueses.

**Ana Raquel Fernandes** é Professora Auxiliar na Universidade Europeia, Lisboa, e investigadora integrada no CEAUL – Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, onde coordena o Grupo de Investigação Outras Literaturas e Culturas de Expressão Inglesa (GI4). As suas áreas de interesse incluem o romance e o conto na ficção contemporânea de autoras portuguesas e britânicas. É autora de *What about the Rogue?* (Honourable Mention ESSE Book Award 2012), organizou o volume *Narrative Strategies in the Reconstruction of History* (2018) e co-organizou *The Power of Form: Recycling Myths* (2015), *Storytelling: Memory, Love and Loss in Portuguese Short Fiction* (2016), e *Beyond Binaries: Sex Sexualities and Gender in the Lusophone World* (2019), entre outros volumes.

**André de Sena Wanderley** é professor do Departamento de Letras da UFPE e coordenador do Belvidera – Núcleo de Estudos Oitocentistas, que desde 2011 vem desenvolvendo congressos e publicações académicas referentes ao estudo das modalidades imaginativas do século XIX e anteriores. Doutor em Letras pela UFPE, é autor de obras teóricas a exemplo de *Visões do*

*ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico* (Edufpe, 2011) e *Notas sobre a literatura imaginativa* (Edufpe, 2020). É ainda membro pesquisador dos grupos de estudo Vertentes do Fantástico (UNESP-SP) e Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano (UFPE), entidade fundada em 1954, sendo seu atual presidente desde 2016.

**Andreia de Lima Andrade** é doutora em Literatura e interculturalidade (PPGLI - 2019), área de concentração Literatura e hermenêutica, pela Universidade Estadual da Paraíba. Possui mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (UFCG), na linha de pesquisa Literatura e Ensino, área de concentração Ensino e Aprendizagem de Língua e Literatura. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino de Literatura, Manuel Bandeira, Literatura Infanto-juvenil, Literatura Portuguesa, Literatura de Autoria feminina, Florbela Espanca, Escritas de Si, Autoficção e Autobiografia. É professora Adjunta na Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Serra Talhada – UAST. Atuando principalmente na área de Literatura Portuguesa.

**Andreia Oliveira** é doutora em Literatura de Língua Portuguesa: investigação e ensino pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2021). Investigadora nas áreas da literatura portuguesa e de literaturas africanas de língua portuguesa, especialmente no âmbito da literatura produzida por mulheres, integrou a equipa do Projeto Novas Cartas Portuguesas – 40 anos depois (2009-2010; ILCML- FLUP) e a equipa do Projeto “Sexualidades e Género nas Literaturas Africanas e a Língua Portuguesa” (2014-2020, FCT-CLP/FLUC). É investigadora do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro e colaboradora/consultora da editora A Bela e o Monstro. Tem trabalhos publicados em livros e em revistas da especialidade, a nível nacional e internacional. Integra ainda nas suas áreas de estudo a investigação sobre a poesia em articulação com a Inteligência Artificial, numa perspetiva crítica e comparatista.

**Ariadne Ferreira Luz** é graduanda do curso de Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

**Ariane da Mota Cavalcanti** é docente da Graduação em Letras na Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE-UAST), lecionando nas áreas de Teoria literária e Literaturas de Língua portuguesa. É Doutora e Mestre em Teoria literária pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPG-LETRAS/ UFPE), com graduação em Letras pela mesma Universidade. Integra o Grupo de Pesquisa em Relações de Género, Sexualidade e Saúde “Dadá” (UFRPE-UAST), tendo como campos de interesse a Literatura comparada, os Estudos de género, Estudos Decoloniais, as Literaturas francófonas de ex-colônias, as Literaturas africanas de Língua portuguesa. É autora do livro *Traduções de Dom Casmurro em Graciliano Ramos e Fernando Sabino: Sociedade, feminino, metaficção* (2023), pela Editora Appris.

**Bruno Silva Rodrigues** possui doutoramento pela Universidade de Oxford. Publicou com Cláudia Pazos Alonso a obra *Portuguese Cultural Studies* 5 (2013).

**Camila Justino de Seixas** é graduanda do curso de Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

**Cátia Canêdo** é Doutora em Literatura (UnB, 2024) e Mestra em Letras (Unifesspa, 2018), com licenciatura na área. Atua como Secretária Executiva na Unifesspa (desde 2015) e foi Professora em Educação por uma década. Sua significativa produção bibliográfica inclui a organização de livros como *Modernismo Periférico: poéticas do século*; *Literatura & Sociedade na pluralidade lusófona*. Publicou diversos artigos em periódicos, abordando temas como a poesia de Judith Teixeira e aspectos românticos em Florbela Espanca. É também autora de capítulos de livros com análises críticas de obras de Machado de Assis, Chico Buarque, Humberto de Campos e Lima Barreto. Suas áreas de atuação são Educação, Literatura e Administração Pública.

**Claire Williams** is Professor in Brazilian Literature and Culture at the University of Oxford. She is a member of the Steering Committee of the Centre for the study of Contemporary Women's Writing (CCWW), University of London, and the Grupo dos Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC). Her research and publications explore literature by women and minority groups from the Lusophone World, including Clarice Lispector, Maria Ondina Braga and Conceição Evaristo. She edited and prefaced Lispector's interviews with celebrities, *Clarice Lispector Entrevista* (Rio de Janeiro: Rocco, 2024) and is preparing a selection of Lispector's correspondence, for *New Directions*. She is also planning a book on life-writing and literary non-fiction in contemporary Brazilian literature. Recent publications include the co-edited volume *Transnational Portuguese Studies* (Liverpool University Press, 2021) with Hilary Owen, and *After Clarice: Reading Lispector in the Twenty-first Century* (Legenda, 2022), with Adriana X. Jacobs.

**Cláudia Pazos Alonso** é Professora de Estudos Portugueses e de Género na Universidade de Oxford. Os seus interesses de investigação incidem sobre a modernidade, estendendo-se do século XIX até à atualidade e privilegiando questões de género. Assinou numerosos livros, versando o mais recente sobre *Francisca Wood and Nineteenth-Century Periodical Culture. Pressing for Change*. Coordenou novas edições de Florbela Espanca (Estampa) e Judith Teixeira (Dom Quixote) com Fabio Mario da Silva, sendo também da sua responsabilidade ensaios introdutórios às traduções inglesas de António Pedro, Sophia de Mello Breyner Andresen, e Florbela Espanca. Foi Vice-Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas (2014-2021). Com Paulo de Medeiros, coordena a série *Reconfiguring Identities in the Portuguese-speaking World* para a editora Peter Lang.

**Claudiana Nogueira de Alencar** é cenopoeta, mediadora de leitura em bibliotecas de iniciativa popular e integrante da Coletiva Elaspoeemas: escritas periféricas. Possui licenciatura em Letras pela Universidade Estadual do Ceará, mestrado e doutorado em Linguística pela Unicamp e pós-doutorado em Semântica/Pragmática também pela Unicamp. Atuou como pesquisadora visitante na Universidade de Oxford (2020) e na Universidade de Birmingham -UK (2002-2003 e 2019-2020). Coordena o Programa “Viva a Palavra: circuito de linguagem, paz e resistência da juventude negra da periferia de Fortaleza”. Atualmente é professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE, orientando pesquisas em Pragmática Cultural e Estudos Críticos da Linguagem”. Também atua como professora e pesquisadora do Mestrado Acadêmico Intercampi em Educação e Ensino (MAIE) da UECE.

**Clêuma de Carvalho Magalhães** possui graduação em Licenciatura Plena em Letras - Português pela Universidade Estadual do Piauí (1998), Especialização em Literatura Brasileira (2002) pela mesma instituição, Mestrado em Literatura pela Universidade Federal do Piauí (2008) e Doutorado em História da Literatura pela Universidade Federal de Rio Grande (2018). Atualmente é professora do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Piauí e pesquisadora da Universidade Federal de Sergipe, dedicando-se especialmente aos seguintes temas: Florbela Espanca, Adília Lopes, Helder Macedo, Hélia Correia, busca de identidade, condição feminina, erotismo e estética da recepção.

**Derivaldo dos Santos** é Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, lotado no Departamento de Letras, Campus central; possui Doutorado em Teoria literária pela Universidade Federal de Pernambuco (2006) e Pós-doutorado pela UFMG (2019). É também professor do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS/NATAL-RN). Líder do Grupo de Pesquisa Estudos da Modernidade: processos de formação cultural, cadastrado no CNPq, com pesquisas voltadas para os seguintes temas: literatura e representações sociais, literatura e história, tradição e modernidade, silêncio e violência, memória social e identidades.

**Edson Santos Silva** é Mestre e Doutor em Literatura Portuguesa, pela USP, com Pós-Doutorado na mesma instituição, sob a supervisão do Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira, e Pós-Doutorado na Unesp, sob supervisão da professora Renata Soares Junqueira. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Portuguesa. Dedicou-se à pesquisa da dramaturgia lusa do século XIX. É professor associado da UNICENTRO/ PR, Letras – graduação (Irati) e pós-graduação (Irati e Guarapuava).

**Elisangela Steinmetz** cursa o doutoramento em Estudos Românicos e Portugueses na Universidade de Lisboa. É mestre em História da Literatura pela Universidade Federal de Rio Grande, onde defendeu a tese *Desconcertante e Bizarro: o fantástico em contos de Florbela*

*Espanca*. Possui licenciatura em Letras e especialização em Língua Portuguesa e Literatura. Atualmente, é colaboradora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Tem participado com comunicações e publicações de artigos em eventos literários nacionais e internacionais. Publicou artigos em revistas, no Brasil e no exterior, além de capítulos de livros. Também escreve poesia e ficção.

**Hilary Owen** is Professor Emerita of Portuguese and Luso-African Studies at the University of Manchester and Senior Research Fellow in Portuguese at the University of Oxford. She is the author of *Mother Africa, Father Marx. Women's Writing of Mozambique, 1948-1992* (Bucknell UP, 2007), co-author with Cláudia Pazos Alonso of *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy and the Politics of Authorship in 20 th -century Portuguese Women's Writing*, (Bucknell UP, 2011), and co-editor with Anna M. Klobucka of *Gender, Empire and Postcolony: Luso-Afro-Brazilian Intersections* (Macmillan, 2014), with Mariana Liz of *Women's Cinema in Contemporary Portugal* (Bloomsbury, 2020) and with Claire Williams of *Transnational Portuguese Studies* (Liverpool UP, 2020). She is co-investigator on the AHRC project, *Leading Women in Portuguese Cinema and Television, 1970-1980*.

**Fabio Mario da Silva** é Professor de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRPE. cursou pós-doutor em Literatura Portuguesa (2016) na Universidade de São Paulo, com bolsa da FAPESP e em Estudos Portugueses na Universidade de Lisboa (2020). É pesquisador colaborador do CEC (Centro de Estudos Clássicos), da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e o ILCML (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa), da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Também integra a equipe do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) da Universidade Federal de Sergipe.

**Iracema Goor** é Doutora em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), tendo concluído seu doutorado com bolsa CAPES. Anteriormente, obteve o grau de Mestre na mesma instituição, com suas pesquisas orientadas pela Profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra e pela profa. Dra. Annita Costa Malufe. Além disso, é colaboradora do Dicionário da autora portuguesa Florbela Espanca. Atualmente, está desenvolvendo um pós-doutorado na área de acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP) com bolsa FAPESP.

**Jonas Leite** é professor Adjunto de Literatura na Universidade Federal de Pernambuco, onde ministra, sobretudo, disciplinas de Literatura Portuguesa. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UFPE. Doutor (2018) e Mestre (2014) em Literatura e

Interculturalidade, pela Universidade Estadual da Paraíba. Pesquisador da obra de Florbela Espanca, é membro do grupo Florbela Espanca et alii. Organizou e publicou o Dicionário de Florbela Espanca, no Brasil (2023) e em Portugal (2024). É autor de *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem escritora* (EDUPE, 2020). Também é poeta, com três obras publicadas: *Itinerário do Tempo* (Pedro & João Editores, 2021), *A Geografia das Coisas* (Patuá, 2022) e *Livro de Urgências* (Urutau, 2023).

**Lorena Mesquita** é produtora cultural, escritora, diretora, atriz e pesquisadora da obra de Florbela Espanca. Atua em projetos de teatro, audiovisual e literatura, com foco na valorização da presença feminina e da Amazônia nas artes. Fundadora da Sultana Produções, desenvolve obras autorais que entrelaçam linguagens artísticas e temáticas sociais.

**Luciana de Barros Ataíde** é professora Adjunta da Faculdade de Letras e Educação, na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras (PosLet), da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Possui graduação em Letras: Língua Portuguesa - Licenciatura (2008), pela Universidade Federal do Pará UFPA); Especialização em Revisão de Textos (2013) e Mestrado em Letras: Literaturas de Língua Portuguesa (2014), pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutora em Letras: Estudos Literários (2019), pela Universidade Federal do Pará. Professora (UFPA). Atua nas linhas de Literaturas de Língua Portuguesa; Literatura de autoria feminina; Literatura de Expressão Amazônica; Literatura e Ensino. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Escritoras Paraenses (GEPEPs).

**Maria Lúcia Dal Farra** (Botucatu/SP 1944) tem Mestrado e Doutorado em Literatura (USP), Livre-Docência em Literatura Comparada (UNICAMP) e titularidade (UFS, onde foi Pró-reitora de Pós-Graduação e Pesquisa, universidades em que lecionou. Pós-Doutorado (École Pratique des Hautes Études, Paris; Universidade de Lisboa) e participou da equipe pioneira de Antonio Candido para a fundação do Depto de Teoria Literária e IEL da UNICAMP; professora-convidada em Berkeley (2002). Integrou (2013-2016) o Comitê de Assessoramento de Letras e Linguística do CNPq (CA-LL) e nomeia a Cadeira 25 da Academia Botucatuense de Letras. Coordenou o Diretório de Pesquisa do CNPq relativo à Florbela, graças ao qual foi possível produzir o Dicionário. Possui oito obras sobre Florbela Espanca; também sobre Vergílio Ferreira, Pessoa, Herberto Helder; e de poemas. É Prêmio Jabuti.

**Mariana Gray de Castro** é licenciada e mestre em literatura inglesa e portuguesa pela Universidade de Oxford, onde teve a sorte de ser aluna da Professora Doutora Cláudia Pazos Alonso. É doutorada pela Kings College London, e tem um pós-doutoramento nas Universidades

de Lisboa e Oxford. Foi professora convidada na Universidade de Oxford durante vários anos, e organizou encontros literários em Portugal e no Reino Unido. Publicou mais de 20 artigos e capítulos em livros, e o livro *Shakespeare, Fernando Pessoa, e a invenção dos heterónimos* (2017).

**Matteo Pupillo** é Doutor em Literatura pela Universidade de Évora (Portugal) e Mestre em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa. É membro colaborador do Centro de Estudos em Letras (UÉ) e do CLEPUL (Grupo 1: Literatura e Cultura Portuguesas). Participa, na qualidade de investigador, em vários projetos de pesquisa, tanto em Portugal (FLUC) como no Brasil. Desde 2023, é docente de língua, cultura e literatura portuguesas na Sorbonne Université (Paris IV). Nos últimos anos, tem exercido atividade letiva em França, Portugal e Itália. A sua investigação inscreve-se nos domínios da literatura portuguesa (clássica e contemporânea) e brasileira, com enfoque na escrita de autoria feminina e no imaginário erótico. Nesses âmbitos, tem publicado artigos em revistas nacionais e internacionais, assim como capítulos em obras coletivas e verbetes para dicionários especializados (Dicionário de Florbela Espanca, 2024). É membro de várias associações científicas (AIL, APLC, AISPEB e ALESF). Paralelamente à sua atividade científica, dedica-se também à tradução editorial.

**Nefatalin Gonçalves Neto** possui Graduação em Letras/Latim pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis) e em Pedagogia pela Universidade Nove de Julho, Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de Latim e Língua Portuguesa da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e coordenador do GELLPOMC (Grupo de Estudos sobre Literaturas de Língua Portuguesa Modernas e Contemporâneas). Suas pesquisas se voltam para questões sobre o insólito, a Literatura portuguesa contemporânea (em especial sobre os escritores José Saramago, Jorge de Sena e Dulce Maria Cardoso) e a releitura da literatura clássica (em especial literatura latina, Plauto, teatro latino e mitologia).

**Noémia Serrano** é Vice-Presidente do Grupo Amigos de Vila Viçosa, Professora de História pela Universidade de Évora.

**Rayana Rezende Gomes Demétrio de Vasconcelos Barros** é mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

**Raira Costa Maia de Vasconcelos** é professora adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente, integra o Grupo de Pesquisa Deriva (UFPE) - que se dedica ao estudo de literaturas em língua portuguesa, e é coordenadora da linha Poesia e Cultura. Atua como professora pesquisadora do Grupo Sutra: Subalternidades,

Transculturalidade e Perspectivas Decoloniais (UFPE). Possui Doutorado (2016) em Literatura, com foco em estudos de poesia, pintura e Semiótica da Cultura, pela UFPB. Atua nas áreas de Literaturas em Língua Portuguesa, Poesia e Ensino de Literatura. Interessa-se pelos seguintes temas: poesia brasileira contemporânea, literaturas africanas em língua portuguesa, poesia produzida por mulheres e intersemiose.

**Regina Zilberman** graduou-se em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1970) e doutorou-se em Romanística pela Universidade de Heidelberg, com pós-doutorado no University College (Inglaterra) (1980-1981) e Brown University (EUA) (1986-1987). É Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal de Santa Maria. É docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pesquisadora Visitante Emérita (PVE), da Faperj, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, da Universidade Federal Fluminense, e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão. Publicou, entre outras obras, *Estética da Recepção e História da Literatura e Brás Cubas autor Machado de Assis leitor*.

**Renata Soares Junqueira** é Professora do quadro permanente da Universidade Estadual Paulista (UNESP), vinculada ao Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, no campus de Araraquara. Titulação: Bacharel (1987), Mestre (1992) e Doutora (2000) em Letras, na área de Teoria Literária, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Livre-Docente em Literatura Portuguesa (2010) e Professora Titular (2018) pela UNESP. Desenvolveu estudos de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2001-2002; 2003; 2004-2005; 2006-2007; 2007-2008), na Universidade Nova de Lisboa (2010 e 2011) e na Escola Superior Artística do Porto - ESAP (2013-2014). A experiência em Portugal proporcionou-lhe criar e expandir uma rede internacional de pesquisadores que há anos tem envolvido a UNESP em projetos conjuntos com várias instituições portuguesas, destacando-se ultimamente a Universidade Aberta de Lisboa (UAb), a Universidade da Beira Interior (UBI), a Escola Superior Artística do Porto (ESAP) e a Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) do Instituto Politécnico de Lisboa

**Sara Layana Silva Maciel** é mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PosLet), da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), com ênfase na linha de Estudos Comparados, Culturais e Interdisciplinares em Literatura. Tem graduação em Letras – Língua Portuguesa (licenciatura), pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Pesquisadora da prosa de Florbela Espanca, com ênfase em questões ligadas a gênero, representação, relações de poder, silenciamento, solidão, melancolia. Integra o Grupo de Estudos e Pesquisas Escritoras Paraenses (GEPEPs).

**Simon Park** is Associate Professor of Medieval and Renaissance Portuguese at the University of Oxford. He is the author of *Wreckers: Disaster in the Age of Discovery* (Penguin, 2025) and *Poets, Patronage, and Print in Sixteenth-Century Portugal: From Paper to Gold* (Oxford University Press, 2021) as well as a number of articles and book chapters spanning the medieval, early modern, and modern periods that range across literature and art history. He regularly translates and has published translations of the poetry of Florbela Espanca (*This Sorrow That Lifts Me Up*, 2022) and an anthology of poets from the Alentejo region (*Poets of the Alentejo*, 2022).

**Thomas Earle** é Professor de Estudos Portugueses na Universidade de Oxford desde 1968, e Professor Catedrático desde 1996, tendo-se jubilado em 2014. É autor de vários livros e outras publicações acerca da literatura portuguesa, principalmente do século XVI, que abrange uma temática diversa, incluindo a poesia, lírica e épica, o teatro e a prosa histórica. Em 2024 saiu na Imprensa da Universidade de Coimbra uma edição, da sua autoria, da *Crónica de D. Afonso V* de Rui de Pina.

**Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos** é Professora do curso de Licenciatura em Linguagens na Faculdade SESI de Educação, onde coordena o Grupo de Estudos “Vozes Esquecidas da Literatura”, dedicado à pesquisa de autores ignorados pelo cânone. É doutoranda em Literatura na Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa centrada na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, e mestre pela mesma instituição, com dissertação voltada à prosa de José Saramago. Possui especializações na área de ensino e literatura, além de licenciatura em Letras. Sua produção acadêmica articula os campos da literatura, da crítica cultural e da formação docente, com publicações em periódicos e coletâneas nacionais e internacionais.

**Zina Bellodi** é docente aposentada do Departamento de Literatura Universidade Estadual Paulista (UNESP). Desenvolveu pesquisa sobre Florbela Espanca e Mário de Sá-Carneiro.









O título do **Livro de "Soror Saudade"**, segundo livro publicado por Florbela Espanca, impresso em 3 de janeiro de 1923, foi inspirado no pseudônimo dado por um amigo da autora, o poeta Américo Durão. Eram "os loucos anos 20", período marcado por um estilo de vida bastante efervescente em Portugal e em toda a Europa. Nesta altura, Florbela relacionava-se com o seu segundo marido e grande amor, António Guimarães. Assim, no **Livro de "Soror Saudade"** transparece a perda e a subversão do amor espiritual, bem como o caminho que estará por vir, na afirmação da sensualidade (Alonso, 1997). A proposta do livro é visitar a obra de Florbela e repensar a importância dos estudos pioneiros e as edições de Cláudia Pazos Alonso para a fortuna crítica da autora e da autoria feminina em Portugal.

