

**Custódia de Jesus Gonçalves
Pereira**

***Do Sentimento em Florbela
Espanca***

Dissertação de Mestrado em Estudos
Portugueses Interdisciplinares

Orientação

Professora Doutora Paula Mendes Coelho

Universidade Aberta

Lisboa

2005



FLORBELA ESPANCA

In Maria Alexandrina, Florbela Espanca e a sua Personalidade

Aqui jaz Florbela, a Triste, a Linda Flor¹

Aqui jaz Florbela, a triste, a linda flor
Num dia de Dezembro frio e... lento
De cujos olhos garços um pintor
“tirou a luz para pintar o vento!...”

Aqui jaz a tristeza, o estranho amor
Na catedral imensa do talento
O reluzente vitral do sol se pôr
Que nunca viu a luz do sol nascente.

Aqui jaz a tristeza de ser triste,
A suprema ambição que não existe
No coração das grandes amorosas...

Aqui descansa, alheia de carinhos,
“A que colheu da vida os maus espinhos”,
Sem nunca a vida lhe oferecer as rosas.

Carlos Gaspar Bonacho

¹ In Conferência proferida a 6 de Março de 1980 na Casa do Alentelo, Lisboa, *apud* Liliana Matias, *Poesia, Errância e Mito em Florbela Espanca*, 2º vol., p. 25.

“Árvores do Alentejo”



Horas mortas... Curvada aos pés do Monte
A planície é um brasido... e, torturadas,
As árvores sangrentas, revoltadas,
Gritam a Deus a bênção duma fonte!

Florbela Espanca

ÍNDICE

1 – Introdução	1
2 – Flor Bela, Florbela	7
2.1 – Uma outra Florbela	11
2.1.1 – Florbela, a leitora	21
2.1.2 – Florbela, de tradutora a traduzida	31
3 – Contextualização política e sócio-cultural: Portugal, séculos XIX e XX	44
3.1 – O ultimato inglês	45
3.2 – A sociedade e a arte literária	50
3.3 – O ensino em Portugal	53
3.4 – A classe intelectual, a Monarquia e a República	58
3.5 – A mulher e a cultura	60
3.6 – Florbela, a crítica e a sociedade	64
4 – O sentimento	73
4.1 – <i>Do sentimento</i> em Florbela Espanca	75
4.2 – <i>Livro de Mágoas</i>	76
4.2.1 – A Escrita da mágoa	78
4.2.2 – O sonho da palavra poética	93
4.3 – <i>Livro de Sóror Saudade</i>	102
4.3.1 – Uma identidade	104
4.3.2 – Imagens do sujeito poético	107
4.3.3 – Amor e natureza	114
4.3.4 – Amor e poesia	117
4.3.5 – Mulher-poetisa	120
4.4 – <i>Charneca em Flor</i>	122
4.4.1 – Autognose, sensualidade e libertação	124

5 – Florbela Espanca: o discurso crítico, o discurso poético e o cânone	144
5.1 – Florbela e os manuais escolares, enquanto agentes canonizadores	155
6 – Conclusão	162
Apêndices	167
Bibliografia	182

1 – INTRODUÇÃO

Sempre manifestámos o desejo de fazer uma dissertação de mestrado sobre um autor de ficção, da época romântica. Paradoxalmente, na nossa memória ecoavam os versos de Florbela Espanca, eco esse que se foi tornando cada vez mais próximo e profundo até se tornar num apelo irresistível, ao reler alguma da sua poesia durante o segundo semestre do ano curricular do presente Mestrado.

Pela empatia que sempre em nós despertou, o poema “Árvores do Alentejo”, de *Charneca em Flor*, foi decisivo para mudarmos de rumo e elegermos para o nosso estudo a poetisa alentejana. O Alentejo também nos viu nascer e amparou os nossos passos na meninice, tal como a Florbela. Mais tarde, igualmente trilhámos as suas veredas durante a adolescência, por isso sabemos por experiência própria que a planície agoniza sob o fogo de um sol escaldante “um brasido”, ansiando pela água regeneradora da vida, a “benção de uma fonte”.

Mas depressa constatámos não serem as árvores o principal sujeito que agoniza perante a aridez da charneca. É, sim, o sujeito poético, um “eu” que se eleva acima do horizonte e tenta amenizar tanto a sua dor como a da natureza, a quem se dirige em tom apelativo:

Árvores! Não choreis! Olhai e vede:
- Também ando a gritar, morta de sede,
Pedindo a Deus a minha gota de água!

Assim, a partir do último terceto de “Árvores do Alentejo” encontramos a natureza árida do nosso Alentejo e descortinamos também a presença de um “eu” que com ele se identifica, deixando transparecer sentimentos fortes como alguém que grita “morta de sede”, sem ser ouvido. Tal “grito” ecoou fundo em nós, por isso propomo-nos “ouvir” este “eu”, compreender a sua sede e o sofrimento que dele parece emanar.

Através de “Árvores do Alentejo” podemos constatar várias situações: o sujeito poético e a natureza personificada irmanam-se no sofrimento. Esse sujeito poético, implicitamente de primeira pessoa, um “eu”, assume-se no feminino “morta de sede” e pede a Deus “a [sua] gota de água”, o lenitivo para o seu padecimento.

Desta forma, pressupõe-se um sujeito poético em diálogo com Deus. Todavia, antes de pedir a Deus “and[a] a gritar, morta de sede”. Primeiro que se dirija à Divindade, grita pagã e desesperadamente, aliando o divino e o profano.

Podemos também verificar uma certa afinidade entre o sujeito poético e o sujeito empírico pela marca do feminino, pelo referente toponímico e pela exacerbação do sofrimento, que Florbela também experimentou ao longo da sua curta existência. Esse sofrimento metaforizado em “sede” deixa vislumbrar uma carga emotiva susceptível de se desdobrar numa pluralidade de sentimentos.

Trataremos, então, dos sentimentos na poesia de Florbela Espanca. Não sabemos aonde nos conduzirá a pesquisa, mas duma coisa estamos certos: deixar-nos-emos guiar pelo texto poético e por essa pluralidade de sentimentos que, pressupomos, encerra.

Não podemos esquecer, contudo, que o sujeito empírico e o sujeito poético são seres distintos que se aproximam e, por isso, nunca as suas relações

se poderão definir como uma relação de identidade, nem como uma relação de exclusão mútua – duas soluções antagonicamente extremas que defluem respectivamente de uma concepção biográfico-confessionalista e de uma concepção rigidamente formalista do texto literário -,

devendo antes definir-se como uma relação de implicação. [...] O processo de comunicação literária[...] só pode ser determinado e caracterizado com fundamento na análise do próprio texto literário, articulando-[o] com o estudo de outras fontes de informação exteriores ao texto e atinentes ao autor empírico e histórico, ao seu processo de produção literária, em geral, e ao processo de produção do texto em causa, em particular. [SILVA: 1990, pp.85, 6].

Se é importante a articulação do texto literário com fontes referentes ao autor e à sua obra, como diz Aguiar e Silva, também não é menos importante situar o autor e a obra no contexto sócio-político e cultural da época em que viveu. Conhecendo o contexto, melhor se conhece o indivíduo que se projecta na obra, sem com ela se confundir.

É o que tentaremos fazer numa breve contextualização que abrangerá a última década do século XIX e as três primeiras do XX, sensivelmente, por neste lapso de tempo coexistirem factos relevantes da política e da cultura portuguesas, alguns em concomitância com a vida da poetisa, que lhe poderão ter servido de sustentáculo cultural, estabelecendo com eles uma linha de continuidade ou de ruptura.

Para a prossecução do nosso trabalho, vamos restringir-nos a um *corpus* específico. Trata-se dos livros de poesia que consideramos de maior relevo: *Livro de Mágoas*; *Livro de Soror Saudade* e *Charneca em Flor*. Destes três livros faremos a leitura dos poemas que o rumo da pesquisa ditar, procurando compreender o que neles há de mais marcante.

Para tal, servir-nos-emos da crítica literária, na esteira de Lanson, cuja crítica está “em consonância não apenas com as normas estéticas, mas também com a análise da realidade extratextual.” [PAZ: 1997, p. 52], uma vez que “A crítica literária, na sua compreensão da obra, tem de desenvolver operações interpretativas que co-desenvolvem a subjectividade, a historicidade e o universo de valores do crítico-leitor.” [SILVA: 1990, p. 26].

E arvorados em críticos-leitores, aprofundaremos a especificidade da poesia de Florbela Espanca, bem como a especificidade da sua

linguagem poética e seus suportes, nomeadamente as metáforas e os símbolos, o ritmo e a musicalidade, de forma a que nos conduzam a uma possibilidade interpretativa. A nossa.

E para chegarmos à nossa interpretação está implícito o recurso ao comparativismo, método que não se pode marginalizar em função da crítica literária como a entendemos, e se torna imprescindível quando pretendemos verificar a forma como os poemas de cada livro interagem entre si, marcando uma possível evolução, facto que também pretendemos verificar de livro para livro e, sempre que pertinente, com outras obras ou poemas, a realidade extratextual já referida.

Lembrando Helena Carvalhão Buescu referimos o comparatista que se dizia especialista em correntes de ar – as janelas que se abrem e deixam ver ou antever outras realidades. Também Florbela, na sua poesia, quer “mais amplas, mais rasgadas as janelas/ das almas, mais rosais a abrir em flor.”

Dado o exposto, a nossa leitura da obra da poetisa calipolense terá em conta a singularidade e a pluralidade de sentidos e sentimentos, tentando ver a “rosa” no meio do “rosal”, porque

o acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação. Este fogo de conhecimento, que é também fogo de amor, em que o poeta se exalta e consome, é a sua moral. E não há outra. Nesse mergulho do homem [ou mulher] nas suas águas mais silenciadas, o que vem à tona é tanto uma singularidade como uma pluralidade. [Eugénio de Andrade *apud* SILVA: 1990, p. 193].

Pluralidade essa que pode constituir a singularidade de um poeta. Nesse caso, a hipotética singularidade de Florbela fez dela uma poetisa curricular, embora os *curricula* escolares indiquem, para o décimo ano de escolaridade, poetas do século XX, sem que, por vezes, estes sejam nomeados. “ *Corpus* de leituras metódicas e obrigatórias[...] Poemas do séc. XX que permitam uma interacção proficua com os textos acima indicados.” [Programas: 1997, p. 107].

Cabe, assim, às editoras escolares a escolha de tais poetas, sendo-lhes outorgada uma grande responsabilidade enquanto elementos decisórios de uma matéria fulcral para a educação e para o esboço de um cânone. Sabemos por experiência própria que muitas delas incluem no *corpus* literário dos seus manuais, relativo ao século XX, a poetisa de Vila Viçosa.

Cabe-nos, então, apurar se os programas são ou não sempre omissos na recomendação dos poetas a ministrar no ensino, se o nome de Florbela Espanca surge em algum momento, e a partir de que data. E conseqüentemente fazer um levantamento da presença, ou não, da poetisa nos manuais escolares da “Porto Editora”, uma vez que se trata de uma editora de prestígio, implantada no mercado desde meados dos anos quarenta, o que nos proporcionará efectuar uma comparação entre o *corpus* estabelecido antes e após a Revolução de Abril.

Todo o trabalho que ora nos propomos realizar tem como última finalidade reavaliar o papel de Florbela Espanca nas letras portuguesas, aquilatar a possibilidade de esta integrar ou não o cânone literário português, e, ao mesmo tempo, tentar encontrar-lhe “uma família poética”, visto que tanto na vida como nas letras foi tardiamente perfilhada, permanecendo, no entanto, “filha natural”.

Para percorrer o caminho desta “filha natural” foi necessário a consulta de obras de diversos autores e diversas épocas. Assim, anexam-se alguns documentos que nos parecem indispensáveis para a confirmação de alguma biografia menos divulgada. E, posteriormente, no final da dissertação, será apresentada a bibliografia que lhe serviu de suporte, tanto da autora como sobre a autora e ainda alguma de carácter geral.

A bibliografia referida foi toda ela consultada e lida na totalidade ou em parte, de acordo com o interesse suscitado relativamente ao rumo traçado para o trabalho que pretendemos realizar, podendo, contudo, não ser citada integralmente. No entanto, se assim for, mantê-la-emos como

forma de divulgação e ponto de partida para outros possíveis trabalhos de diferente orientação.

No que respeita aos poemas que nos propomos analisar e aqueles que servirão de suporte à leitura da obra florbeliana enformam todos eles a versão constante em *Florbela Espanca Poesia Completa*, com organização de Rui Guedes, editada em 2003.

2 – Flor Bela, Florbela.

“Florbela Espanca teve de morrer para viver!”

Laura Chaves

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

Florbela Espanca

“[...] É uma flor!
- Flor se chamará...”

[SOMBRIO: 1948, p. 11]

Nasceu flor, nasceu bela e com o nome de Flor Bella foi levada à pia baptismal, de acordo com o assento nº 41, da freguesia Matriz do Concelho de Vila Viçosa, do ano de 1895¹, uma vez que o pai lhe negou o apelido. Assim, desde o nascimento até à morte, esta Flor-Mulher carregou o anátema de ser filha natural de Antónia da Conceição Lobo e de pai incógnito.

Filha de amores adulterinos, só em 1949, dezanove anos após a morte, é legitimada pelo pai. “Decrépito, reduzido ao estado infantil, só então ele deixará que Bela se intitule legalmente sua filha.” [BESSA-LUÍS: 2001, p.145], negando-lhe, ainda assim, o nome Espanca de que ela aparentemente tanto se orgulhava. “Tenho muito orgulho no meu nome:

¹ Cf. apêndice nº1

fizemo-lo nós!”, diz ao pai em carta datada de 6.11.1929. [ESPANCA: 1986^b, pp. 117-18].

Em 19. 02.1928, porém, escrevera a José Emídio Amaro “abomino mesmo o meu pobre nome por não ser como o de toda a gente” [ESPANCA: 1986^b, p. 96]. Mas “abomina-o” pela diferença, por se destacar, o que se justifica por ter “horror a tudo quanto de perto ou de longe se assemelhe à popularidade.”, segundo diz na mesma carta.

O nome de Florbela gera alguma confusão biográfica e é frequente ler-se que a poetisa foi baptizada com o apelido da mãe - “Lobo”.

“De notar que Florbela foi baptizada com o nome de Flor Bela Lobo” [GUEDES: 1985, p. 15]. Em *Acerca de Florbela*, o mesmo autor reitera a mesma informação. [GUEDES: 1986, pp. 24-5].

Igualmente no artigo “O Drama de Florbela” se pode ler que esta “foi baptizada[...] com os sobrenomes de Alma da Conceição.” [AMARO: 1964, p. 14].

Com Carlos Sombrio e Agustina Bessa-Luís a verdade é reposta. O primeiro transcreve o já referido assento n° 41 onde consta o nome de “Flor Bella” [SOMBRIO: 1948, p. 12], enquanto a segunda alega que “o nome que lhe foi dado no registo de baptismo pelo prior António Joaquim da Rocha Espanca é Flor-Bela.” [BESSA-LUÍS, 2001, p. 10]. A diferença reside apenas na grafia do mesmo nome, sendo, no entanto, correcta a primeira.

Tal equívoco acontece porque o assento de baptismo n° 41, de 1895, é cancelado e, com base nele, lavrado o assento n° 4 do ano de 1913². Nesse novo registo, de facto, menciona-se à margem o nome de “Flôr Bela Lobo”, permanecendo no texto a referência onomástica “Flôr Bela” e é este que tem valor legal. Note-se que essa margem foi suprimida na certidão constante na *Fotobiografia*, de Rui Guedes, não confirmando, assim, o que o próprio diz na página 15 da mesma obra.³

²- Cf. apêndice nº2

³-Cf.apêndicenº3

Também este assento é cancelado e transcrito sob o número 23 do ano de 1995⁴. Nesta transcrição igualmente consta o nome de Flor Bela e só no ano acima indicado, a 18 de Janeiro, são feitos os respectivos averbamentos, inclusive o de óbito, como se a lei dos homens quisesse prolongar a existência daquela que se considerava uma “uma exilada da vida”.

O apelido “Espanca” surge, oficialmente, pela primeira vez no registo de casamento com Alberto Moutinho⁵. Nos registos de casamento com António Guimarães e Mário Lage, respectivamente, é já usado o nome completo de Florbela Dalma da Conceição Espanca, bem como no de óbito.⁶

Assim, quase se poderia afirmar ser “Florbela Espanca” um “pseudónimo” de Flor Bela, visto não haver qualquer acto oficial a legitimá-lo. É o uso que o legitima, dado que começou a assinar o apelido Espanca aos oito anos. Perante estas circunstâncias, concluímos ter sido o nome fixado a partir do casamento e não do nascimento talvez porque

Nem os avós maternos nem os paternos queriam que se soubesse que era sua neta a criança que nascia às 2 horas da manhã, na noite de 8 de Dezembro de 1894, numa modesta casa de Vila Viçosa. [SOMBRIO: 1948, p. 11]

Esta rejeição familiar parece prolongar-se no tempo e encontrar eco na recusa de perfilhação por parte do pai como se esta não fosse sua filha por inteiro. Na intimidade, porém, parecia mostrar enlevo paternal perante a inteligência da filha “como quando ia a férias e contava[...] coisas daquilo que aprendia, despertando nele o orgulho tão doce de a achar inteligente e capaz de vencer o mundo.” [BESSA-LUÍS: 2001, p. 139].

João Espanca podia sentir orgulho pela inteligência da filha, mas aparentemente havia entre ambos uma “mensagem a que ela se acostuma desde tenra idade. É uma mensagem de cólera. [...] A verdade é a cólera

⁴ Cf. apêndice nº4

⁵ Cf. apêndice nº5

⁶ Cf. apêndices nºs 6,7,8

de João Espanca. Esta impede que ele perfilhe os filhos, constrange-os a obediência total.” [BESSA-LUÍS: 2001, p 33], tornando-os quase uma propriedade privada, onde era proibido entrar sem permissão⁷.

Foi preciso a morte para se poder penetrar no palco da vida. Foi preciso que um suicídio encenado em endema pulmonar desse início à ribalta que sobre ela tem incidido, sobretudo nas datas comemorativas, para logo depois perder o brilho. Há, portanto, uma morte renovada pela efeméride e, em seguida, uma produção crítica sobre a sua poesia quase esquecida por “um escrúpulo demasiado intelectual” que não pode “torcer o nariz a Florbela Espanca, a poetisa alentejana cujo suicídio não faz escurecer a pulsão erótica e luminosa dos seus sonetos”. [JÚDICE, 1997, p. 16]. No entanto, o próprio autor destas palavras “esqueceu-se” da poetisa alentejana na obra referida que tem por título *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*, viagem essa com início no “Realismo”.

Como diz Joaquim Magalhães “há demasiado poucas palavras sobre Florbela”, sendo ela

um dos poetas portugueses mais lidos, e um dos poetas portugueses de quem se tem mais (até certo ponto), como direi... vergonha de falar. Há uma espécie de pudor em dizer que se gosta dela, ou de pudor em dizer que ela representa um papel central na poesia deste século. [MAGALHÃES: 1999, p.19].

Nós não temos qualquer pudor em afirmar a nossa admiração pela poetisa, pela sua poesia e até pela mulher que foi Florbela Espanca, divulgada mais como um mito ou através de uma estética da teatralidade, no dizer de Renata Soares Junqueira. Mas por detrás desse mito, dessa teatralidade existe também uma outra Florbela.

⁷ - No decurso da nossa actividade profissional, contactámos com uma prima, em 3º grau, de Florbela Espanca, a qual pediu o anonimato. Segundo ela, nunca ouviu falar de Florbela em família, embora o seu pai fosse primo em 1º grau do pai da poetisa. Só tomou conhecimento da sua existência na altura em que frequentava o liceu, consciencializando-se então do parentesco – também ela usa o nome Espanca – e da importância que esse nome teve (e tem) nas letras portuguesas. No entanto, é peremptória em afirmar que no seio da família houve uma teia de silêncio a enredar o nome de Florbela, a qual ainda hoje subsiste.

2.1 – Uma outra Florbela.

“Pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
Ni mayor pesadumbre que la vida consciente.”

Ruben Darío

Não queremos dar de Florbela apenas o conhecido retrato que a tornou num mito. Todos nós sabemos que ela sofreu, física e moralmente, amou e desamou, tendo a sua vida um rumo pouco comum para a época. Mas, por detrás dessa curta e intensa vida passada a “poetar”, há o lado humano da mulher “consciente” que tentaremos mostrar, convictos de que “não podemos nem devemos conceber a personalidade moral duma criatura pelos livros que essa criatura lança à sonolenta curiosidade d[o] público[...]”. [ESAGUY: 1954, pp. 12,13].

Queremos, antes de mais nada, aproximar-nos da sua personalidade fora do palco da escrita poética, revelar a força anímica que também teve e fez dela uma mulher de excepção, nascida e criada no seio de uma família pouco convencional no que respeita às regras sociais.

Fruto dos amores adúltero do pai, Florbela foi criada e acarinhada pela madrasta, a quem a qualidade de madrinha suavizou a lenda do desamor que tal nome encerra, sucedendo-se as “pequenas mães” ao ritmo dos amores paternos.

Assim, a família Espanca dispunha de uma mentalidade aberta para a época e para o espaço - Vila Viçosa, no interior alentejano -, e de algum desafogo económico graças à profissão de João Espanca, o pai.

“Sempre fomos diferentes” diz Otelo Espanca ao lembrar “o fascínio do armazém do tio João Espanca. “havia muita literatura francesa e havia as chapas das fotografias”. [MARTINS: 1994, p.14]

Esta conjugação de factores permitiu a Florbela uma formação académica a que poucas mulheres ascenderam no dealbar do século XX.

Foi uma das primeiras raparigas a frequentar um liceu masculino em 1908-09, apesar do director ter opinado que “menina não tem bossa para os livros, [mandando-a] para casa fazer meia e aprender a preparar uma açorda” [GROMICHO *apud* ALONSO: 1997^a: pp. 54,5].

Florbela, determinada, não se deixou intimidar e não foi para casa fazer o prato típico alentejano. Usou capa de estudante, completou o liceu e matriculou-se em Direito, embora o seu grande sonho fossem as letras. “Estou estudando a 7^a classe de letras para depois me matricular em Lisboa, no Curso Superior de Letras, coisa que eu desejo intensamente, o mais que é possível.” [ESPANCA: 1986^b, p. 189].

Acabou por não concretizar esse intenso desejo de seguir Letras para, segundo Aurélia Borges, aluna e amiga de Florbela, dar o seu contributo na causa da emancipação da mulher.

Sem nunca se afirmar feminista, a poetisa lutou muito pela emancipação da mulher, tendo sido para melhor lhe defender a causa que preferiu Direito a Letras[...]. Florbela lamentava com frequência que a mulher portuguesa, para além de doméstica, só pudesse ser professora ou costureira, dando combate a essa discriminação nos jornais a que tinha acesso.⁸ [SANTOS: 1981: p. 28].

Mas a dúvida subsiste e “não se sabe hoje a razão por que Florbela se matricula em Direito, apesar de ser Letras a sua vontade tantas vezes expressa.” [GUEDES: 1986, p. 48].

De qualquer das formas, e apesar do curso de Direito que não chegou a completar, foi no palco das letras que fez a sua luta e se distinguiu, representando e sendo outra para além dela, através da poesia. Cedo despertou para a vida, cedo começou a amar, e tanto na vida como na poesia procurou o amor que sempre lhe foi negado, acumulando dois divórcios e três casamentos, facto que a sociedade patriarcal e falocrática nunca lhe perdoou.

⁸ - Não procurámos inteirar-nos desse combate travado em jornais pois não é isso que está em causa, mas sim uma tentativa de perceber a opção pelo Curso de Direito.

Floribela desde muito cedo usufruiu de uma independência pouco vulgar para a época e, sobretudo, para uma mulher. Viajou constantemente “sem sair do mesmo sítio”, ou seja, sem nunca sair do país, podendo tal facto constituir uma limitação à sua educação. “Sou uma criatura vulgarmente educada, vulgarmente inteligente e vulgarmente cultivada”, afirma a Júlia Alves em carta datada de 21 de Outubro de 1916, para, de seguida, sugerir que ambas falassem inglês e francês, e estudassem juntas o italiano, [ESPANCA:1986^a, p. 186], o que não parece ser uma educação vulgar para uma pessoa que nunca viajou além-fronteiras e para uma época em que grassava o analfabetismo, sobretudo no feminino.

As suas grandes viagens acontecem na poesia, se atendermos ao poema “Nihil Novum” de *Reliquiae*, conjunto de poemas que integraram o livro *Charneca em Flor* a partir das 2^a e 3^a edições:

Penetrou “na penumbra do pórtico encantado /De Bruges”, viu “os templos do Egipto com Loti;”, “lançou flores, na Índia, ao rio sagrado”, errou “Frente ao Bósforo”, mordeu “as rosas brancas de Ispahan”, mas sempre encontrou “a charneca bárbara e deserta”.

Na realidade, deambula desde a adolescência pelo Alentejo, e mais tarde por Figueira da Foz, Algarve, Lisboa e Matosinhos, de onde faz a derradeira e desejada viagem para a terra Natal, qual peregrina que encontra finalmente o seu lugar no ventre da Terra-mãe.

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

Data de 1906, teria portanto 12 anos, o postal que escreveu de Estremoz a Mariana Espanca, a sua “mamã”, a desejar-lhe as Boas Festas. Através dele anuncia “eu vou amanhã à tarde, isto é 4^a feira. Se resolver outra coisa, mando telegrama. Já comprei 1 avental para mim e ainda hei-de comprar outro para a mãe.” [ESPANCA: 1986^b, p. 53].

Florabela, aos 12 anos, tem autonomia para decidir se vai ou não para casa e não deixa de ser curioso este precoce interesse pelos aspectos domésticos – os aventais.

Este lado doméstico é visível, paralelo à literatura e ao sofrimento, ao longo de quase toda a sua vida. Quando habitava no Redondo, casada com Alberto Moutinho, pede a Henriqueta, a segunda madrastra, que lhe envie azeite. [ESPANCA: 1986^a, p. 104].

Mais tarde, em Matosinhos, já casada com Mário Lage, o terceiro marido, queixa-se da falta de dinheiro a Henriqueta a propósito de uma possível visita a Vila Viçosa. “E depois gastava-se muito dinheiro que nos fazia falta, pois estamos no princípio da nossa vida e os nossos rendimentos são apenas o trabalho dele.” [ESPANCA: 1986^b, p. 39].

Em 2.12. 1930, em carta dirigida à sua amiga Helena Calás Lopes, na sequência de um convite para passar com ela o aniversário – 8 de Dezembro que será também o dia final, completando a rota circular da sua vida -, diz-lhe que manda “dinheiro para o bilhete de ida em 2^a classe no rápido, e mais 20\$00 para carregador e táxi em Lisboa”.

No entanto, pede-lho de volta caso não possa ir. [ESPANCA: 1986^b, pp. 215-16], o que parece um exagero de preocupação económica, pouco consentânea com “o seu temperamento de sensitiva no convívio íntimo de cada dia”. [ALEXANDRINA: 1964, p. 12] e com o facto de o marido ganhar “20 contos por mês”, segundo diz ao pai em Novembro de 1925 quando lhe anuncia o 3^o casamento [ESPANCA: 1986^b, p. 26].

As cartas de Florabela são uma fonte inesgotável de informações, por vezes contraditórias, mas a contradição habita o ser humano. Elas mostram o lado positivo e negativo da mulher que se esconde por detrás da poetisa. Uma mulher com alma, gostos próprios, qualidades e defeitos, talvez alguma hipocrisia, e uma vida doméstica que ilustra o seu aspecto comum, banal e ao mesmo tempo universal, precisamente porque comum.

É a “Gata Borracheira” e paralelamente uma mulher que se julga diferente das outras: “Aos oito anos já fazia versos, já tinha insónias e já as coisas da vida me davam vontade de chorar.” [ESPANCA: 1986^b, p. 155].

“Não sei fazer mais nada a não ser versos; pensar em verso e sentir em verso. Predestinações...” [ESPANCA: 1986^b, p. 190].

“Eu não sou em muitas coisas nada mulher; pouco de feminino tenho em quase todas as distrações da minha vida. Todas as ninharias pueris em que as mulheres se comprazem, toda a fina gentileza duns trabalhos de seda e oiro, as rendas, os bordados, a pintura tudo isso que eu admiro e adoro em todas as mãos de mulher, não se dão bem nas minhas, apenas talhadas para folhear livros que são verdadeiramente os meus mais queridos amigos e os meus inseparáveis companheiros.” [ESPANCA: 1986^a, p. 169].

De facto talvez Florbela tenha sido “predestinada” para a poesia, pois não é poeta quem quer. Se assim fosse bastaria, no que respeita ao soneto, apreender-lhe a forma fixa, trabalhá-la e teríamos um poeta. Ou então para o poeta moderno bastaria escrever prosa em linhas assimétricas. A arte vai muito além do querer e da forma. Só é poeta aquele que é capaz de viver intensamente a condição humana em conflito e consegue exprimi-la através de uma expressão estética com valor eterno [SILVA: 1987, p. 224a].

E de acordo com Andrée Crabée Rocha, citada por Rodrigues dos Santos, “Florbela não enveredou por um sentimentalismo sem asas e teve o condão de poeta”, acrescentando que isso “a redime de factos pessoais ocorridos” [SANTOS: 1981, p. 28]. Mas a mesma autora afirma também que “Florbela escreve as suas cartas numa prosa chã, entremeada por vezes de calão, e digna da Gyp de duvidosa fama literária, a quem ela própria se compara.” [CATÁLOGO, 1994^b, s/p.]

Ainda a propósito das suas missivas, Florbela confessa ao seu amigo Guido Batelli, em 26.08 de 1930, achá-las “tão idiotas que ninguém perceberia a razão por que uma poetisa que vale alguma coisa escreve tão mal em prosa.” [ESPANCA: 1986^b, p. 174]. Bela considera-se poetisa e com

algum valor, no entanto põe em causa a sua prosa, subentende-se, epistolar.

Em “Florbela”, peça de teatro de autoria de Hélia Correia, pode verificar-se a mesma crítica por parte da personagem Florbela. “Que feia frase! Espero que ninguém repare nela! Que ideia iam fazer de mim, não acha?[...] As minhas cartas! (lê) Olhe aqui: «O malandro do Alfredo Pimenta escangalhou-me o arranjinho.»” [CORREIA: 1991, p. 72]. Crítica que adquire foros de verosimilhança, na medida em que a frase citada foi, na verdade, escrita por Florbela.

Deparamo-nos, assim, com duas situações: o estilo epistolográfico e a velha questão de se saber se há ou não o direito de publicar aquilo que é da esfera privada.

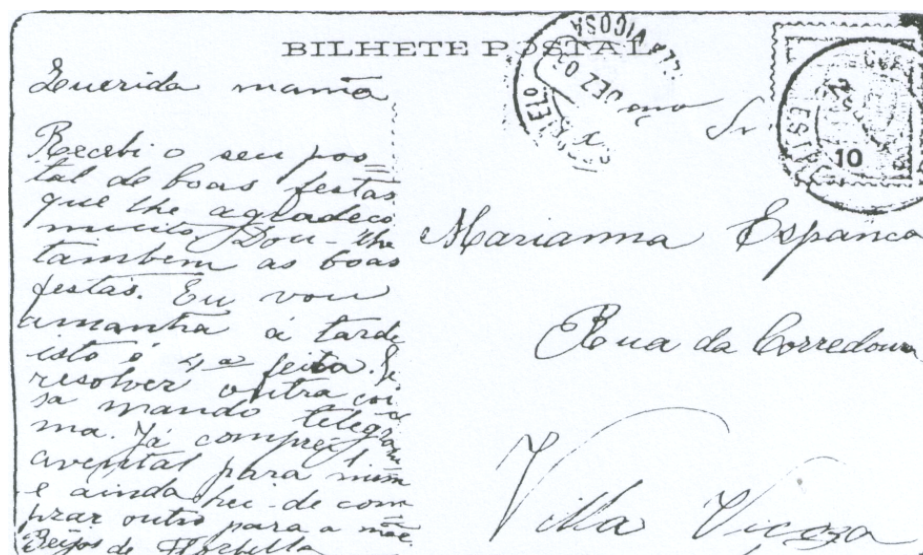
Sem dúvida se deve ser discreto perante a correspondência íntima. Mas até que ponto ‘se pertencem’ os escritores, os artistas, os homens [e mulheres] de talento, enfim? Até que ponto, por um prurido de sensibilidade e respeito se deve ignorar essa preciosa fonte de conhecimento do que de humano há no homem, principalmente naquele que é tido como superior, que usou perante o mundo a sua máscara e que, na correspondência íntima, se revela, confiadamente, numa maior sinceridade? [Roberto Nobre *apud* SOMBRIO: 1948, p. 15].

Já António Nobre ao solicitar de volta as missivas endereçadas a Alberto de Oliveira ouve a resposta, com base no código[?] que “a correspondência, uma vez expedida, pertence ao destinatário.” [NOBRE: 1982, p. 186].

Pensamos não ser oportuno discutir aqui essa legitimidade, levantamos apenas a questão, até porque Florbela pediu à sua amiga Júlia Alves que guardasse a longa carta que lhe dirigiu em Julho de 1916, juntamente com todas as outras, para serem publicadas depois da sua morte como “*produções ilustres do maior talento dos tempos modernos.*” [ESPANCA: 1986^a, p. 155].

Porém, o tom irónico que assumem estas últimas palavras, reforçado pelo itálico, parece descartar a hipótese de ser este o verdadeiro desejo de Florbela.

As cartas a que nos referimos foram escritas entre 1906 e 1930 e compiladas em dois volumes – V e VI - por Rui Guedes. Dado que estas abrangem 24 anos da vida de Florbela, apresentam, forçosamente, diversos estilos. As mais antigas, escritas na infância e adolescência são simples e desafectadas, revelando a ingenuidade própria da idade em que são produzidas, como se pode constatar pela imagem seguinte de um postal dirigido a Mariana Espanca, anteriormente referido.



Embora não seja nosso propósito analisar a escrita epistolográfica de Florbela, salientamos que na fase adulta as cartas dirigidas a Júlia Alves e Guido Battelli, por exemplo, começam com um tom cerimonioso e distante para, gradualmente, adquirirem um tom afectivo por vezes exagerado, levando a duvidar da sua sinceridade. “Nunca é tão hipócrita como nessas cartas a Guido Battelli. A hipocrisia toma nela o tom da mais requintada sensibilidade.” [BESSA-LUÍS: 2001, p. 166].

Hipocrisia ou sensibilidade, na correspondência trocada com Júlia Alves discute literatura, a vida e a morte, sentimentos de carácter pessoal

e geral. Para Júlia promete “despir a [sua] capa vermelha, farfalhante de guizos”. [ESPANCA: 1986^a, p. 124].

A mágoa e o desencanto com a vida, que mostra uma mulher consciente da sua superioridade, originando a maledicência, envolta numa aura de mistério evidenciam-se nitidamente numa das poucas cartas dirigidas ao seu segundo marido, António Guimarães.

Em volta de mim ergueu-se, como uma revoltante maré de lama, a intriga mais infame e cruel que se pode imaginar. [...] Tão só me sentem na vida, que se atrevem a insultar-me como se eu fosse a última das mulheres! [...] Levanta-se em volta de nós a barreira que eu temia, e são tão espertos que a levantam de lama e podridão, porque sabem que as mãos não sabem tocar barreiras dessas. [...] Tenho sofrido mais que em toda a minha vida. Eu já previa isto e com tanta razão! Não me perdoam a superioridade do meu carácter e da minh'alma;. [ESPANCA: 1986^a, p. 234].

Em paralelo com as situações e sentimentos já referidos, há algum vocabulário menos cuidado que situa parte da epistolografia florbeliana na linguagem popular. A autora tem disso consciência como demonstra ao escrever, “A minha carta já vai parecendo um livro da Gyp: areia e calão.”⁹ [ESPANCA: 1986^a, p. 252]. Tal consciência reforça a ideia de que estas não foram escritas com o propósito de serem publicadas, facto que se torna ainda mais evidente se atentarmos nas palavras de Andréa Rocha: “quanto às cartas escritas desataviadamente, por vezes mesmo com termos de calão, os arrancos emocionais e sínteses de feliz beleza que fazem a sua originalidade poética estão de todo ausentes delas” [ROCHA: 1982, p. 2].

No entanto, esse fenómeno linguístico verifica-se, sobretudo, nas cartas dirigidas à amiga de infância e à família. Daremos do facto alguns exemplos a título ilustrativo, sem querermos emitir juízos de valor sobre o uso de tal linguagem, dado que para nós esta não pretende transmitir

⁹ - Sibylle de Riquetti de Mirabeau conhecida pelo pseudónimo de Gyp. Publicou numerosas obras cheias de fantasia e de graça, estudos curiosos da sociedade parisiense. *Lello Universal*, 1^o vol., p. 1184.

“originalidade poética”, tal como não o fez Fernando Pessoa nas suas conhecidas cartas a Ofélia.

ESPANCA, Florbela, Cartas (1906-1922), Obras Completas, Vol. V.			
Carta n°	Data	Destinatário	Frases
17	1908 (?)	Lídia (amiga)	<ul style="list-style-type: none"> • “Estou verdadeiramente <i>escamada</i> (que lindo termo!)”(p. 65) • “e <i>safar-se</i> (que lindo termo) rua de Avis abaixo”. (p. 659) • “Mas que pastéis estes...” (p. 66)
27	Dezembro(?)	José (namorado)	<ul style="list-style-type: none"> • “Estou zangada, furiosa, desesperada «com tu». (p. 87)
82	6.4.1921	Henriqueta Espanca (madrasta)	<ul style="list-style-type: none"> • “Fiquei danada com o teu telegrama. Essa gente são os maiores... que eu conheço.” (p. 237)
87	15.07.1922	Apeles (irmão)	<ul style="list-style-type: none"> • “Devia ter-se visto à brocha para o decifrar”. (p. 252)
89	18.11.1922	Apeles	<ul style="list-style-type: none"> • “Lá vai a última e irrevogável cravadela:” (p. 255) • “O vestido está fixe, digno da mana dum mano fixíssimo.” (p. 256)
ESPANCA, Florbela, Cartas (1923-1930), Obras Completas, Vol. VI.			
Carta n°	Data	Destinatário	Frases
92	11.10.1923	Apeles “Peles”	<ul style="list-style-type: none"> • “de viagem[...] para o Porto e de lá para a aldeia, pastar, por conselho dos médicos.” (. 17)
106	20.08.1926	Apeles	<ul style="list-style-type: none"> • “Há por cá meninas a dar com um pau.” (p. 55)
107	14.10.1926	Apeles	<ul style="list-style-type: none"> • “É para o ano não te arrependas do projectado regabofe pelas praias e termas, com o patêgo do Mado e a palonça da mana.” (p. 57)

108	31.10.1926	Apeles	• “paguei agora mesmo 1800\$00 do decantado casaco de peles; fiquei nas palhas por bastos meses.” (p. 59)
109	13.12.1926	Apeles	• “Se estiveres disposto a pagode, podes enaipar com elas”. (p. 61)
111	25.04.1927	Apeles	• “o que deve ser o cúmulo do cagaço aeronáutico...” (p. 66)
126	2.05.1928	João Espanca (pai)	• “pois com os interessados à perna sempre esses pastéis se devem mexer melhor.” (p. 103)
145	5.07.1930	José Emídio Amaro (Director do jornal <i>D. Nuno</i> , de Vila Viçosa)	• “Perdoe-me a estopada que lhe vou pregar, o aerólito que do céu lhe cai aos trambolhões por mal dos seus pecados...” (p. 141)

Depois de uma análise mais detalhada, pensamos que as cartas de Florbela, em especial, e a epistolografia em geral, têm um valor documental e informativo. São documentos humanos que ilustram um determinado comportamento face a particulares momentos da vida e desde que não comprometam o bom nome de quem os redigiu e neles é retratado devem ser dados a Guttenberg para benefício do próprio e até do público.

No presente caso, revelam a cidadã em comunicação com a família e com os amigos, de uma forma que evidencia algum sentido de humor, apesar do quadro familiar que ensombrou o seu nascimento, da doença constante e da infelicidade que marcou os seus casamentos.

Estamos perante uma mulher que se fez a si própria, numa luta solitária contra as mentalidades, contra o poder repressivo da sociedade para quem o sexo feminino deveria ter sempre um papel subalterno em relação ao masculino.

Florbela não se vergou à vontade de um reitor prepotente, não ficou em casa a fazer açorda. Pelo contrário, estudou, leu e cultivou-se mais do que lho permitia uma época, e um país onde homens como Ramalho Ortigão, membro da revolucionária “Geração de 70”, se permite criticar a

educação da mulher burguesa que, segundo ele, tinha o péssimo hábito de escrever poesia em vez de se dedicar à tarefa que lhe era própria “preparar o caldo”, prejudicando tanto a poesia como a cozinha. [ORTIGÃO: 1944, pp.149-166].

2.1.1 – Florbela, a leitora.

“... E assim as palavras e as frases se modificam, viajam, flutuam, são coisas vivas, tropeçam às vezes, confundem os homens quando são abstractas. E as velhas expressões atravessam o mar e ganham tonalidades tão novas que os gramáticos se insurgem e só os estilísticos compreendem.”

Sidónio Muralha

“O que mais impressiona em Florbela Espanca é o contraste entre o seu **poder de afirmação** e as suas inegáveis limitações culturais e literárias”. [PEREIRA: 1994, p. 16]. Assim sendo, não há lugar para dúvidas de que o seu “poder de afirmação” sai valorizado devido a essas mesmas limitações que o autor lhe outorga, usando o “negrito” para o destacar.

Florbela, como já tivemos ocasião de o dizer, viajou muito sem “sair do mesmo sítio”.

O mesmo não se pode dizer da maioria dos poetas portugueses. António Nobre viveu em Paris, onde se licenciou em Direito pela Sorbonne. No entanto ele próprio diz ao seu amigo Alberto de Oliveira “Crês bastante em mim como poeta, muito pouco como inteligência” [NOBRE: 1982, p. 161].

“Com efeito, só em 1896 havia Nobre de ler *Os Lusíadas* pela primeira vez.” [RAMOS: 2001, p. 266].

E se atendermos à maioria dos seus contemporâneos modernistas, constatamos que estes tiveram uma educação além-fronteiras, em

contacto com outras civilizações, nomeadamente a francesa, de cuja capital emanaram as “Luzes” da Europa.

Florbela, contrariamente, nasceu e cresceu no “cosmopolitismo” de Vila Viçosa, esse “lençol lavado estendido ao sol”, no dizer de Agustina, “fez de forma sincopada os estudos liceais em Évora e seguiu irregularmente as aulas de Direito em Lisboa.” [PEREIRA: 1994, p. 17].

Mas Florbela está no fim do curso [liceal]. É a estudante que lê, tenta os primeiros voos literários, começa a sonhar alto, a fantasiar largo. O seu coração de moça desperta para os grandes anseios. É o tempo da leitura do «D. João», de Guerra Junqueiro, e de «Os Maias», de Eça de Queirós.” [DAVID: 1949, p. 32].

A própria Florbela diz sobre a sua educação: “Tive os melhores professores de tudo na capital do Alentejo (que se são melhores não são bons), de bordados, de pintura, de música, de canto, e afinal sou uma eterna curiosa de livros e alfarrábios, e mais nada.” [ESPANCA: 1986^a, p. 170]. Posteriormente, em carta datada de 25 de Março de 1922, fala da sua cultura ao irmão como justificação por não compreender a sua caligrafia menos legível. “Apesar de ter estudado um pouco de latim clássico e ter decifrado um não pequeno número de textos em português do século XV[...]”.

Afinal, aquele “nada” pode ser muito se atendermos ao contexto e à época em que foi adquirido, onde os labores adquiriam papel preponderante na educação feminina, visto que “os estudos eram considerados irrelevantes ou mesmo nocivos para a mulher”, sendo-lhes apenas ensinadas “ocupações consideradas femininas” [ALONSO: 1997^a, p. 21].

Deste modo, essa formação limitada foi-se alargando à medida que a sua curiosidade e sede de cultura a levam a alargar horizontes quer através da escrita, quer através da leitura. “Eterna curiosa de livros e alfarrábios”, a poetisa alentejana lê muito, tanto autores portugueses como estrangeiros, sobretudo franceses. E a leitura é uma das componentes culturais do indivíduo, pois através dela entra em contacto

com realidades e culturas que lhe são distantes no espaço e no tempo, tornando-as numa mais valia para a sua formação, não se limitando ao imediato, ao aqui e agora.

Na sua correspondência com Júlia Alves há inúmeras referências a autores da sua preferência, uns mais divulgados, outros menos, mas certamente todos eles contribuíram para a sua formação cultural e literária, a qual Seabra Pereira tão limitada vê.

Nas cartas datadas de 1906 a 1922 constantes nas Obras Completas, volume V, encontramos algumas referências a autores estrangeiros, as quais são interessantes na medida em que revelam, para além das predileções literárias, uma concordância com aquilo que é por eles dito, e que vai no sentido de alguma imodéstia, e a relação entre inteligência e dor. E é por demais sabido que Florbela sentiu a dor nos seus múltiplos aspectos.

Florbela afirma a sua imodéstia a Júlia Alves apoiando-se em Goethe “Só os tolos são modestos” (p. 129). Mais adiante incita a mesma amiga a encontrar consolo nas palavras de Richt “Il y a entre l’intelligence et la douleur, un rapport tellement étroit, que les êtres les plus intelligents sont ceux qui sont capables de souffrir le plus. » (p. 176).

Dos poetas estrangeiros, são os franceses aqueles que parecem tê-la influenciado mais. Baudelaire, Verlaine e Samain “o Samain de Mon âme est une infante en robe de parade”, a quem Florbela dedicou este verso [...] *Meu verso de Samain cheio de graça*”. [FERREIRA: 1991, p. 6].

Verlaine era um dos poetas simbolistas mais conhecidos em Portugal e que Florbela conhecia, pois para além de se ter servido dos seus versos para epígrafe do *Livro de Mágoas*, copiou à mão três poemas do autor “Mon rêve familier”, “Lassitude” e “N’est-ce pas, en dépit des sots et des méchants?”, cujos manuscritos se encontram na Biblioteca Nacional e que demonstram os seus gostos pessoais, visto os poemas copiados não serem os mais “emblemáticos”. [ALONSO: 1997^a, p. 91].

Quanto aos autores portugueses são abundantemente citados e trazem através dessas citações uma mensagem implícita e, por vezes, uma

relação leitura/sentimentos. “Ter apenas gosto em chorar com António Nobre, pensar com Vítor Hugo, troçar com Fialho de Almeida e rir suavemente, deliciosamente¹⁰, com uma pontinha de ironia onde às vezes há lágrimas, com Júlio Dantas!”

Júlio Dantas é também citado a propósito do amor que seria “uma ternura casta, uma ternura sã”, um amor que “em sendo triste, canta, e em sendo alegre, chora” (p. 130), tão longe do amor hiperbólico gritado por Florbela, a poetisa. Refere ainda “as adoráveis palavras de Júlio Dantas” para traçar o retrato da amiga Júlia “Bonita não seria... Ah! Não, talvez não fosse! Mas que profundo olhar e que expressão tão doce!...”, palavras que não deixam de estar ligadas ao amor, na medida em que pertencem à personagem Gonzaga, de *A Ceia dos Cardeais*, o qual “simboliza a maneira portuguesa de amar”. [ALONSO: 1997^a, p. 60].

Mais dois romancistas são referidos: Antero de Figueiredo e Silva Pinto. Antero de Figueiredo é referido a propósito de *Doida de Amor*, um romance que “consola”; já Silva Pinto é apreciado pela tristeza que exala dos seus romances, concretamente *Neste Vale de Lágrimas* a que Florbela chama “a bíblia dum grande e ilustre desgraçado” e do qual faz extensas citações em carta dirigida a Júlia Alves, onde estão bem presentes o suicídio e a dor. (pp. 152-3)

As obras destes três autores apresentam todas elas personagens sofridas, pois têm a grande sensibilidade dos artistas, donde ressalta a importância que os sentimentos adquirem para Florbela, sobretudo o amor romântico, “a paixão delicada que dá beijos ao luar e alma a tudo, desde o olhar ao sorriso” (p. 130)

Na poesia, salienta António Nobre, “o meu santo poeta da saudade” (p. 186), “o único que é poeta” (p. 177), afirmação desmentida pela forma como fala também de Guerra Junqueiro e de Augusto Gil, poetas que fazem autêntica poesia ao contrário das mulheres “poetisas por instinto, sem mestres, sem escola, sem método” (p. 173), o que mostra não só a admiração pelos poetas referidos como a consciência de que a mulher se

¹⁰ Sublinhados nossos.

encontra em plano de desigualdade em relação ao homem, pois não tem acesso à mesma formação.

Faz ainda referência, de forma mais fugaz a Augusto Gil, o “suave”(p. 156) , a Cesário Verde e Antero (p. 154) pela dor que exalam, a Bernardim Ribeiro pelo bucolismo (p. 158), Correia de Oliveira pela sua ampla divulgação (170) e José Duro “o malgrado poeta esquecido e desprezado” (p. 154), enquanto diz desconhecer Virgínia Águas (p. 170).

Os colegas de faculdade também não são esquecidos, dos quais destaca Américo Durão¹¹, a quem se dirige em carta datada de 5 de Janeiro de 1920, descrevendo o cenário que a cerca enquanto lê *Tântalo* que a dada altura descansa “entre as poesias de Verlaine e o último romance de Coulevain.” (p. 222), uma forma de colocar Durão à altura do poeta e do romancista franceses.

Os *Gatos*, de Fialho de Almeida, que diz estar a ler em 22 de Agosto de 1916 merecem-lhe um comentário mais alargado, facto que revela a sua forte admiração pelo autor e a adesão ao livro em causa, o que a leva a recomendá-lo vivamente à amiga Júlia.

Eu nem mesmo sei descrever-te o que sinto a respeito dessa prosa lapidada como o mais raro diamante que esmalte a coroa de um Deus! Se não leste lê... e extasia-te, e ri com ele, e enraivece-te com ele, e aprende a amar o simples e o complicado, o bom e o mau que há naquele peito heróico de lutador antigo. (p. 171).

Propositadamente referimo-nos por último a Raúl Proença a quem Bela chama “o meu poeta” para destacarmos a importância que este teve na sua vida literária. De passagem, citamos um poema constante no caderno *Primeiros Passos* denominado “Rústica”, cujo título ilustra o bucolismo e simplicidade da poesia em quintilhas, uma forma poética pouco comum em Florbela, e a que o referido poeta terá dado a seguinte classificação:

¹¹ Este poeta terá um tratamento mais desenvolvido a propósito do *Livro de Mágoas*, de Florbela Espanca.

1ª quintilha – Bom
2ª quintilha – Bom
Geral – Lindo (p. 269)

RÚSTICA

Eu q'eria ser camponesa...
Ir esperar-te à tardinha,
Quando é doce a Natureza
No silêncio da devesa
E só voltar à noitinha...

Levar o cântaro à fonte,
Deixá-lo devagarinho...
E correndo pela ponte,
Que fica detrás do monte,
Ir encontrar-te sozinho...

E depois quando o luar
Andasse pelas estradas,
D'olhos cheios do teu olhar
Eu voltaria a sonhar
Plos caminhos, de mãos dadas!

E depois, se toda a gente
Perguntasse: «Que encarnada
Rapariga! Estás doente?»
Eu diria: «É do poente
Que assim me faz encarnada!»

E fitando ao longe opoente,
Com o meu olhar cheio do teu,
Diria a sorrir prò monte:
«O cant'ro ficou na fonte
Mas os beijos trouxe-os eu...»

(pp. 171-2)

Apesar da crítica favorável às quintilhas agora transcritas e que pertencem à fase inicial da actividade poética de Florbela Espanca, o mesmo Raúl Proença parece ter sido mais duro acerca dos trinta e cinco sonetos que Florbela lhe enviara como a seguir se pode comprovar.

Estou bastante desanimada com o que me diz dos meus versos. Estou a ver que decididamente nada farei com jeito, se bem que eu nunca tivesse a vaidosa pretensão de escrever obras-primas... Afinal, absolutamente nenhum soneto lhe pareceu bom? Quais e quantos são os absolutamente razoáveis?[...]. Peço me responda logo que lhe seja possível, dizendo quais são, se alguns há, os bons sonetos dos trinta e cinco que enviei. (p. 207)

No entanto,

o rigor crítico de Proença não o impediu [...] de assumir a responsabilidade do *Livro de Mágoas* em 1919, dando assim o seu público aval ao talento poético de Florbela. Proença, admirador da poesia de Jaime Cortesão e crítico acerbo dos vanguardistas

modernistas, não estaria preparado para discernir a original genialidade de quem se situava fora de todas as escolas e correntes em voga, apesar das influências parnasianas esteticistas. [REIS: 1991, p. 8].

Voltando às leituras de Florbela, podemos verificar que os seus gostos literários coincidem com o gosto epocal se tivermos em conta o Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira.

Ao redor de 1920, todos se mostram bastante enfeudados à tradição, quer pelas formas, quer pelos temas: navega-se muito nas águas de Junqueiro e de António Nobre, persegue-se de quando em quando o rasto de Cesário Verde, ensaiam-se voos à sombra de Pascoais. Mas os poetas de maior audiência continuam a ser porventura António Correia de Oliveira e Augusto Gil. [COELHO: 1968, vol. 1, p. 198].

Acrescentando a tudo o que foi anteriormente dito a lista de autores e obras que a poetisa/aluna consultou na Biblioteca Pública de Évora a partir de 1911, com cerca de 17 anos, teremos o quadro aproximado de Florbela enquanto leitora.

- *História Trágico-Marítima*, em 12 de Janeiro de 1911;
- Guerra Junqueiro, *A Morte de D. João*, em 11 de Fevereiro e 8 de Abril de 1911;
- Balzac, *O lírio do Vale*, em 15,16 e 18 de Fevereiro de 1911;
- Dumas, *Os Três Mosqueteiros*, em 18 de Fevereiro e 4 de Março de 1911;
- Dantas, *A Ceia dos Cardeais*, em 4 de Março de 1911;
- Dumas, *A Dama das Camélias*, em 1 de Abril de 1911;
- *História da Literatura*, em 30 de Novembro de 1911;
- *Portugaliae Monumenta Histórica*, em 15 de Abril de 1912;
- Gonçalves Crespo, *Miniaturas*, em 27 de Fevereiro de 1913;
- Teófilo Braga, *Garrett e o Romantismo*, em 11 de Abril de 1913;
- Eça de Queirós, *Os Maias*, em 2, 4, 5, 7 e 9 de Maio de 1917.

[ALONSO: 1997^a, p. 55].

A lista transcrita representa apenas uma parte das leituras feitas por Florbela, pois reporta-se até 1917; e tudo o que anteriormente dissemos teve em conta apenas as cartas insertas no volume V. No Volume VI encontramos referências mais vagas e em menor quantidade. No entanto não deixa de ser importante verificar que, para além de autores portugueses e franceses, Florbela conhece também alguns italianos através do seu amigo e editor Guido Battelli.

Conheço realmente os versos de Ada Negri através [de] traduções francesas e um estudo de Shuré. As duas outras poetisas italianas, assim como a poetisa uruguayana não conheço. De Itália, além dos grandes de outrora, é claro, conheço apenas, e sempre através de traduções, Lupardi, Guido de Verona e d'Annunzio. Nada mais. [ESPANCA: 1986^b, p. 137].

Não podemos deixar de salientar este “é claro” que frisa o conhecimento dos “grandes de outrora”, como um conhecimento imprescindível e inevitável para quem dialoga com as letras e com os poetas seus irmãos, o que nos remete para o poema “Torre de Névoa” do *Livro de Mágoas*, onde a poetisa nos diz que se pôs “comovida, a conversar/Com os poetas mortos, todo o dia.”

De tudo o que foi exposto não resulta, certamente, uma lista exaustiva dos conhecimentos e gostos literários da poetisa. Mas mostra, com certeza, o seu apreço pela leitura e o empenho nos estudos. Para completar o quadro de Florbela leitora há que atender também à sua “biblioteca” pessoal constituída pelos autores seguintes:

- ALANIC, Mathild, *L'amour est mon peché*, Paris, Calmann Levy editeurs, 1898.
- _____, *La romance de Jaconde*, Paris, Librairie Plon, 1908.
- ARDEL, Henry, *Le mal d'aimer*, Paris, Librairie Plon, s/d.
- BORDEAUX, Henry, *La maison morte*, Paris, Librairie Plon, 1922.
- BOYLESVE, René, *Le meilleur ami*, Paris Artheme fayard éditeurs, s/d (c/ ass. de Florbela e data: Esmoriz, 4-8-1924).
- CHANTEPLEURE, Guy, *Les ruines en fleur*, Paris Calmann Lévy éditeurs, 1913.
- CORTUIS, André, *Le pardon premature*, Paris, Artheme Fayard Editeurs, s/d. (c/ ass. de Florbela e a data: Porto, 2-8-1924).
- COULEVAIN, Pierre de, *Noblesse Americaine* (roman), Pais, Librairie Paul Ollendorf.
- DEBARNE-MADRUS, Lucie, *Le pain blanc* (roman), Paris, J.Ferenczi et fils éditeurs, s/d, (com quadra autografa de Florbela na capa).
- DUVERNOIS, Henry, *Crapotte*, Paris, Artheme Fayard éditeurs, s/d (c/ ass. de Florbela e a data: Esmoriz, 17-8-1924).
- _____, *Morte la bête*, Paris, Artheme Fayard éditeurs, 1924 (c/ ass. de Florbela e a data: Esmoriz, 10-8-1924).
- FOLEY, Charles, *Fleur d'ombre* (roman), Paris, Ernest Flammarion éditeurs, s/d.
- LICHTENBERGER, A., *Redention* (roman), Paris, J. Ferenczi et fils éditeurs, 1924 (c/ ass. de Florbela e a data: Esmoriz, 6-8-1924).
- LICHTENBERGER, André, *Le coeur est le même*, Paris, Librairie Plon, 1919.
- M., Maryan, *Une nièce d'Amerique*, Paris, Librairie de Paris, s/d.
- MAQUET, Philip, *Mademoiselle Don Quichotte*, paris, édition du Monde Ilustre, 1908.
- MARGUERITE, Victor, *Le soleil dan la géole* (roman), Paris, Ernest Flammarion éditeur, 1921.
- MORAN, Paul, *L'Europe Galante*, Paris, Bertrand Grasset, 1927 (c/ dedicatória autografa da poetisa a Mário Lage e a data: Porto, 4-1-1928).
- VILLETARD, Pierre, *Les poupées se cassent* (roman), Paris, Albin Michel éditeur, 1919.

[GUEDES: 1986, pp.105-6]

Nota: Em *Comemorações do 1º Centenário de Florbela Espanca, Exposição Bibliográfica e*

Dados os factos apresentados, pensamos ter dado uma ideia aproximada de Florbela enquanto leitora, uma leitora que não se distancia muito das jovens do seu tempo. Lia sobretudo livros de amor, onde o romantismo estava necessariamente presente. Tal facto, aliado aos comentários por si feitos mostram que “os sentimentos revestiam pois uma importância fulcral para Florbela.” [ALONSO: 1997^a, p. 62].

Porém, se atendermos à sua “biblioteca” pessoal vemos que as suas preferências se estendem a autores franceses, alguns com uma vasta obra, e que, para além do romantismo, estes entram já na corrente do Decadentismo/simbolismo alargando, assim, o seu leque cultural.

Deste modo, será que a sua cultura era apenas mediana como a própria diz, tanto pela referência à vulgaridade da educação, como pela humorada comparação entre as suas cartas e os romances da Gyp, como atrás ficou patenteado, ou apresentaria a poetisa outro perfil cultural porque

o poeta culto propende no sentido dum afastamento da realidade trivial e busca no refúgio da imaginação, na fuga ao mundo objectivo, uma forma superior de expressão para as frustrações e os anseios do seu mundo íntimo. [CAEIRO: 1993, p. 147].

E a realidade trivial de que temos vindo a falar não a encontramos na sua poesia, mas antes, pensamos, “uma forma superior de expressão” que nos dá conta dos sentimentos em Florbela.

Com efeito, na obra florbeliana podemos encontrar

os dois elementos fundamentais da poesia, que se conjugam para fazer dela um grande poeta: um conteúdo rico de matizes emocionais, embora monotemático, e uma expressão plástica a servi-lo em beleza artística; e um e outro, envasado e envasamento, em perfeita acomodação de correspondência recíproca. E mais ainda: Esse todo a revelar-se numa obra, que só é pessoal pela realização, mas que atinge o significado geral e humano da feminilidade, embora sujeita aos cânones clássicos do metro e à convenção do género: o soneto. [GUSMÃO: 1960, p. 6].

Quer-nos então parecer que embora titular de uma educação algo deficitária, no dizer de alguns, na medida em que lhe faltou o contacto directo com as culturas internacionais susceptíveis de ampliarem o conhecimento da complexa alma humana, a “princesa da planície” soube transmitir através da sua original sensibilidade as sensações e emoções que em todos nós habitam, tornando-se deste modo numa poetisa com a marca da intemporalidade, por isso indelével da literatura nacional, e, num dado momento, até da literatura internacional ao passar de inspirada a inspiradora.

2.1.2 – Florbela, de tradutora a traduzida.

Florbela, no campo das letras, não foi somente poetisa foi também tradutora, actividade susceptível de se inserir nessa realidade trivial anteriormente referida. Mas a tradução não implica apenas aspectos técnicos e linguísticos. Para uma boa tradução concorre também a emoção contida na capacidade de sugestão da palavra.

Desta forma, a tradução teve, certamente, alguma importância na formação de Florbela, visto que para além do conhecimento profundo da língua materna e da língua traduzida há ainda a ter em conta a capacidade de captar a emoção e os sentimentos transmitidos pelo autor e o saber dar-lhes vida numa outra língua, cuja matriz expressiva é necessariamente diferente.

Em 1927, casada com o terceiro marido, Mário Lage, Florbela vive em Matosinhos. Em carta a José Emídio Amaro, director do jornal *D. Nuno*, de Vila Viçosa, afirma “tenho ultimamente virado toda a minha atenção para traduções e para um livro de prosa em que trabalho e que queria ver pronto para o ano em Outubro; não há tempo, pois, para as

musas.” [ESPANCA: 1986^b, p. 69]. A poesia parece, assim, ter sido votada para segundo plano.

De acordo com a própria, conhece mal o italiano, mas conhece bem o francês e o espanhol. Porém, afirma igualmente “eu conheço quase tão bem a língua francesa como conheço a minha, mas para a ler e falar; se fosse a escrevê-la, a gramática horripilada metia-me decerto num processo...” [ESPANCA: 1986^b, pp.135 e 143].

Não temos conhecimento de qualquer processo entroposto pela gramática francesa a Florbela Espanca o que leva a crer que o seu francês escrito não fosse assim tão mau. Até porque Maria de Lurdes Barreiros Leite afirma a páginas tantas da sua dissertação de licenciatura, a primeira em Portugal sobre a poetisa¹², que as traduções por ela realizadas são razoáveis. No entanto, preferimos não emitir qualquer juízo de valor, com receio de que a gramática francesa também nos instaurasse um processo judicial.

De salientar ainda que a poetisa assinou as suas traduções com o nome de Florbela Espanca Lage, à excepção de dois romances onde consta a assinatura de Felisbella Espance Lage, pseudónimo que pode talvez ser uma atitude de bom humor ou, quem sabe, a proclamação da sua felicidade com Lage.

De uma forma ou de outra afigura-se-nos importante o facto de a poetisa/tradutora não se ter escondido por detrás de um pseudónimo. Fê-lo apenas por duas vezes e este é perfeitamente identificável, dando assim a cara a uma actividade considerada menor.

As traduções têm lugar sobretudo no ano de 1927, ano trágico para Florbela pois é o ano da morte do seu irmão Apeles, e prolongam-se até 1932. São feitas a partir de romances de autores sobretudo franceses, dos quais não pretendemos fazer aqui o estudo, mas que, pelo título e pelas colecções em que estão inseridos, nos parecem ser, na sua maioria, de qualidade dúbia.

¹² - Cf. Fernando J. B. Martinho, *Florbela, Poeta de culto da geração de 50*, p. 45.

No entanto não podemos deixar de salientar dois autores traduzidos por Florbela pela relevância do seu nome nas letras do século XX, ao contrário dos outros que desconhecemos. São eles Pierre Benoit e Palacio Valdés. O primeiro, “président de la société des gens de lettres de 1929 à 1930» escreveu sobretudo « romans d’aventure aux mille énigmes, les histoires de Pierre Benoit célèbrent souvent la femme.» [www.academie-francaise.fr] . O segundo, pelas suas « realistic novels, characterized by an optimistic view of life « [WWW.bartleby.com].

Traduções de Florbela Espanca¹³

- BENOIT, Pierre, *Mademoiselle de la ferté*, romance da actualidade ; tradução de Florbela Espanca Lage. Porto, ed. da Livr. Civilização (coleção de Hoje), 1927. (L.31060P)
- _____, *Mademoiselle de la ferté*, romance da actualidade ; tradução de Florbela Espanca Lage. Porto, ed. da Livr. Imp. Civilização, Coleção Civilização (série amarela nº 52), 1927. (L.31060P)
- CHAMPOL, *Dois noivados*; tradução de Florbela Espanca Lage. Porto, ed. da Livr. Imp. Civilização (Bibl. do Lar), 1927. (L. 28491P)
- MARYAN, M., *O segredo de Solange*; tradução de Florbela Espanca Lage. Porto, ed. de A., Figueirinhas (Bibl. das Famílias), 1927. (L.29049P)
- MARYAN, M., *O segredo do marido*; tradução de Felisbella Espanca [sic]. Lage, Porto, ed. de A., Figueirinhas (Bibl. das Famílias), 1926 (L.20914P)
- PEYREBRUNE, Georges de, *Dona Quichota*; tradução de Florbela Espanca Lage. Porto, ed. da Livr. Imp. Civilização (Bibl. do Lar), 1927. (L. 21232³³P)

¹³ - Optámos pela lista de traduções ordenada por ordem alfabética, de Rui Guedes, por nos parecer mais coerente com a ordenação bibliográfica e por conter a cota da Biblioteca Nacional, em detrimento da apresentada por Lopes Rodrigues em *Nótulas Florbelianas*. A grafia é a constante na obra referida.

(continuação)

- RAMEAU, Jean, *o Romance da Felicidade*, tradução de Florbella Espanca [sic] Lage, Porto, ed. da Livraria Imp. Civilização (Bibl. do Lar), 1927. (L. 21666P)
- SAINT-JEAN, Claude, *O Castelo dos noivos*; tradução de Florbela Espanca Lage. Porto, ed. de Imp. Civilização (Bibl. Do Lar), 1927. (L. 28256P)
- THIERY, Georges, *A ilha azul*; tradução de Florbela Espanca Lage, Porto, ed. de A., Figueirinhas, 1926. (L.29565P)
- THIERY, Jean, *O Canto do Cisne* (Outros elementos desconhecidos).
- ———, *O Canto do Cuco*; tradução de Florbela Espanca Lage. Porto, ed. da Livraria Imp. Civilização (Bibl. do Lar), 1927. (L.29434P)
- VALDÉS, A. Palácio, *Maximina : romance da actualidade* ; tradução de Florbela Espanca Lage. Porto, ed. da Livr. Imp. Civilização (Coleção de Hoje), 1932. (L. 24891P)

As traduções transcritas têm apenas o propósito de mostrar mais uma faceta, talvez pouco conhecida, desta mulher poeta que surpreendeu a sua época pelos modos desenvoltos e genialidade poética que muitos quiseram desmerecer, genialidade que não a impediu de ser uma mulher comum, dedicando-se a tarefas comuns.

Assim, tal como o génio não anulou a mulher, também o facto de ser mulher não lhe anulou o génio. “Depois de ter nascido mulher, e mulher excepcional, Florbela nasceu artista, nasceu esteta.” [RÉGIO: 2004, p. 14].

No entanto, só alguns anos após a sua morte, um suicídio transmutado em “endema pulmonar”, a crítica lhe começa a ser favorável. É o caso de Régio que virá a reconhecer a sua obra como “a expressão poética de um caso humano”, sem deixar, contudo de observar que as

“mulheres [têm] talento vocabular e métrico para talharem um soneto como quem talha um vestido; ou bordam imagens como quem borda missanga”. [RÉGIO: 2004, p. 12].

Sintomática a insinuação. Acreditamos que nunca crítico algum louvou obra masculina estabelecendo um paralelo entre a sua poesia e as profissões que lhe seriam mais comuns ou adequadas, de acordo com os ditames da sociedade.

Por seu lado, Jorge de Sena, apesar de referir “que o soneto [se] assemelha muito aos labores femininos”, acrescenta que há dois aspectos de sedução em Florbela, sendo “o mais perene”, aquele que é

proveniente da nua e desassombrada simplicidade com que se queixa e murmura. E é[...] desta pura consciência com que se sabe Mulher, que surgem versos maravilhosos, que podiam ser escritos por qualquer poeta num dado momento de esmagamento pelo destino. [SENA: 1995, p.21].

Porém, engloba-a na sua crítica mais ampla às “artes poéticas” que entre nós se vinham praticando situando-a

entre dois conceitos de poesia – ou, pior, entre duas ausências de *poética* [...] porque, de trás vinha só uma vaga consciência da técnica tornada hábito. E dos novos, uma pesquisa da poesia para lá da técnica e dos tratados de versificação. [SENA: 1995, p.12].

Florbela viu-se, assim, aprisionada na sua própria criação poética por uma sociedade totalitária, patriarcal e falocrática como era a do dealbar do século XX.

Já Celestino David diz, citando-se, a propósito da poetisa alentejana

é uma obra pequenina a sua. António Nobre, Cesário Verde e José Duro engrandeceram-se com um só livro. Mas a obra de Florbela[...], como o [sic] desses grandes poetas, é rara e delicadíssima. Tão delicada que o seu renome seria considerável em qualquer parte do mundo, se soubermos ver o quilate do espírito que a anima. Mas vejam como as coisas são. Enquanto o nome desta mulher, entre nós, não sai de uma

escassas dezenas de leitores, a justiça não deixa de o acompanhar nas palavras de apreço que esses leitores lhe dedicam, e na admiração que lá fora alguns críticos e mestres lhe consagram». [DAVID: 1949, p. 56].

Este biógrafo traz consigo uma mais valia: o facto de ter sido contemporâneo de Florbela. Por isso, as suas palavras chegam até nós como um eco longínquo mas actual, exceptuando num ponto. Hoje não são apenas “escassas dezenas de leitores” que lêem a poesia Florbeliana. A edição de *Sonetos*, da Bertand, vai já na sua 34^a edição o que mostra a adesão do público leitor à poesia de Florbela.

Mas tem razão quando diz que no seu país a desmereciam enquanto lá fora a engrandeciam. Se associarmos estas palavras às de Sena quando afirma que os seus versos “podiam ser escritos por qualquer poeta”, chegamos a Enrique Aletá Roca, poeta espanhol de Saragoça.

O poeta referido leu, em 1947, num jornal Bracarense o soneto de Florbela intitulado “Neurastenia”, do *Livro de Mágoas*, e ficou fascinado, o que o levou a escrever

uma carta dirigida ao director do periódico com a indicação ou o pedido de ela ser entregue « al Poeta Florbela Espanca», supondo-a o signatário um ser do sexo masculino e colaborador, ainda vivo, do mesmo jornal. Continha a carta umas breves palavras endereçadas a Florbela e a tradução para catalão, do seu já citado soneto Neurastenia. [...] «Le pido perdón por el atrevimiento de intentar hacer la traducción de sus versos, pero non he podido resistir e esta tentatió. Le saluda cordialmente su Affmo. S.S. q.e.s.m. E. Aletá Roca» [ANDRADE: 1969, pp.5,6].

Esta calorosa e sentida homenagem ilustra bem a forma como um poeta sentiu a poesia de um par, do qual tudo desconhece não sendo por isso influenciado pela biografia. As suas espontâneas palavras deixam transparecer de forma clara “um sentimento de real apreço pelas raras qualidades poéticas de uma alma extraordinária, cuja vibração lírica encontrou eco na sua própria...”

Após ter recebido uma oferta da edição dos *Sonetos Completos*, o poeta volta a escrever ao director do periódico, em 30 de Setembro de 1948, considerando Florbela

una de las mas grandes y distinguidas figuras literárias de la noble y querida nación Portuguesa,¹⁴

concluindo que

hay que descubrirse ante la grandeza de su arte y su fina sensibilidad. FLORBELA escribe, se puede decir por fatalidad, su naturaleza poética vibra á la más pequena emoción y encuentra en sus versos el lenitivo y la suprema compensación en sus tormentas espirituales. [ANDRADE: 1969, p.8].

Foram ainda traduzidos por este poeta, para além de “Neurastenia”, como foi já referido, mais alguns poemas que só em 1969 foram publicados na *Separata do Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos, nº 16*, bem como outros que o referido poeta havia enviado à família de Florbela e esta tinha doado à Biblioteca Pública de Matosinhos, perfazendo um total de treze poemas. Destes, escolhemos “Alma Perdida” que destacaremos lado a lado com a versão original para ilustrar não só a diferente musicalidade que emana das duas línguas, como o esforço do tradutor em

respeitar o que já o escritor e crítico Urbano Tavares Rodrigues destacou, ao mediar o lirismo de Florbela: um «harmonioso equilíbrio do conteúdo e da expressão», o que dá aos seus sonetos «o toque da perenidade. De facto, muito raro é que Aletá Roca altere a constituição frásica do verso original, quando o faz, é para assegurar a mais perfeita tradução do pensamento e da inspiração da nossa poetisa. [ANDRADE: 1969, p.16].

¹⁴ - Uma das maiores e distintas figuras literárias da nobre e querida nação Portuguesa. Devemo-nos curvar perante a grandeza da sua arte e da sua fina sensibilidade. Florbela escreve, pode dizer-se, por fatalidade, a sua natureza poética vibra à mais pequena emoção e encontra nos seus versos o lenitivo e a suprema compensação nas suas tormentas espirituais. (Tradução livre)

ALMA PERDIDA

Toda esta noite o rouxinol chorou,
Gemeu, rezou, gritou perdidamente!
Alma de rouxinol, alma de gente,
Tu és, talvez, alguém que se finou!

Tu és, talvez, um sonho que passou,
Que se fundiu na Dor, suavemente...
Talvez sejas a alma, alma doente
D'alguém que quis amar e nunca amou!

Toda a noite choraste... e eu chorei
Talvez porque, ao ouvir-te, adivinhei
Que ninguém é mais triste do que nós!

Contaste tanta coisa à noite calma,
Que eu pensei que tu eras a minh'alma
Que chorasse perdida em tua voz!...

ÁNIMA PERDUDA

Tota aquesta nit el rossinyol plorá,
Pregant i gemegant, cantava desconhortadament!
Ánima de rossinyol, pensava jo amargament
Qu'eres tant mateix la d'algu que j'finá !

Tu es tal vegada, un somni que passá,
Que'es fongué en el Dolor, suaument...
Pot ésser que sies l'ánima d'un que bojament
Cercava amors i no'ls trobá.

Tota la nit plorares... i jo plorava
Tal vegada perquè al oir-te endevinaba
Que ningú comprén el desconçol teu!

Cantares tantes coses a la nit albaína
Que jo pensava qu'era la meva ánima
Que plorava perduda en la teva veu!...

No entanto, não foi apenas Aletá Roca a interessar-se pela poesia de Florbela Espanca. Esta foi igualmente traduzida em italiano pelo seu amigo, e mais tarde editor, Guido Battelli, professor de Literatura Italiana na Universidade de Coimbra.¹⁵

A partir de 1930 desenvolve-se entre o professor e a poetisa uma intensa correspondência, após Maria Amélia Teixeira supostamente lhe ter comunicado a morada desta. Supostamente, na medida em que a carta foi manuscrita por Florbela em papel timbrado da revista *Portugal Feminino* de que Amélia Teixeira era Directora e em cuja casa Florbela vivia temporariamente. [ESPANCA, 1986^b, pp.133 e 252].

Não sabemos como se desenrolou o encontro entre os dois. Sabemos apenas que Florbela lhe escreve em 18.06.1930 a agradecer-lhe a tradução dos seus “pobres versos na língua dulcíssima da grande e

¹⁵ - Já na fase de conclusão deste trabalho e muito próximo da data de entrega do mesmo, tomámos conhecimento da existência da obra *Homenagem a Florbela*, da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, Unesp, 1988, na Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, com a cota CP 6-3. Dos dados bibliográficos consta a nota “Poemas de Florbela Espanca trad. para o inglês por D. Dina Haas”.

genial Ada Negri”, a qual diz conhecer e achar muito longe de si. [ESPANCA, 1986^b, p.135].

O professor deixara-se deslumbrar pelos versos da poetisa logo que os conheceu através do seu amigo Dr. António Batoque, advogado residente em Pombal tendo-os traduzido e publicado no *Estratto dalla Rivista Salsomaggiore Illustrata*, nº 1, Gennaio, 1936 – XIV.

Nesta revista, Florbela é apresentada, na capa, como “una grande poetessa portoghese”. E nem os mais superficiais observadores dos fenómenos literários, começa por dizer o autor, podem fugir ao facto de que se ainda hoje uma voz da poesia se eleva sobre esta atormentada idade moderna, é uma voz feminina. [BATTELLI: 1936, p. 2].

Não deixa de ser curiosa esta afirmação de que a voz feminina da poetisa se eleva sobre a idade moderna, agitada e atormentada. É como se a poesia de Florbela tivesse o condão de apaziguar o espírito e se sobrepusesse à agitada modernidade pela qual é “condenada” por não lhe seguir os ditames estético-literários, colocando-a, assim, acima dos modernistas e num dos lugares cimeiros da literatura, lado a lado com nomes de incontestável reputação.

E tanto assim é que Battelli diz ser

indiscutibile che se oggi un nome di poeta italiano risuona ancora sulla labbra delle moltitudini [...], è il nome di Ada Negri o di Sibilla Aleramo, così come fino a ieri in Francia era il nome della contessa di Noailles, e nell’ America latina son quelli di Juana de Ibarboru e di Gabriella Mistral, e in Portogallo quello di Florbella Espanca. [BATTELLI: 1936, p. 2].¹⁶

Acrescenta ainda o autor a propósito dos nomes citados que

diversa è ognuna di codeste voci poetiche; ciascuna di esse há un suo inconfondibile segno particolare, ma sono animate tutte da un único desiderio, quello di dar

¹⁶ - Indiscutível que se hoje o nome de um poeta italiano se ouve ainda nos lábios da muldidão, é o nome de Ada Negri ou o de Sibilla Aleramo, quase como antigamente em França era o da condessa Noailles, e na América latina os de Juanna de Ibarburu e de Gabriella Mistral, e em Portugal o de Florbela Espanca. (Tradução livre).

voce ai sentimenti eterni che agitano l'anima dell'uomo.
[BATTELLI: 1936, p. 2].¹⁷

Não queremos analisar aqui a escrita de cada uma destas mulheres de letras entre as quais se inclui Florbela Espanca. No entanto não podemos deixar de salientar que todas elas foram, como qualquer artista, expoentes “da expressão plástico-linguística das sensações e das emoções, que habitam em todos nós à espera de corporização formal.” [GUSMÃO: 1960, p.2].

Todas estas mulheres de letras, diferentes entre si como afirma Battelli, têm algo de comum com Florbela Espanca: a afirmação da sexualidade feminina, de Ada Negri; uma instrução deficitária e a colaboração em revistas femininas, de Sibila Aleramo; a edição da correspondência e a vontade da escrita desde a infância presente em Anna de Noailles; uma poesia que reflecte uma personalidade simultaneamente forte e delicada, plena de amor de Juana de Ibarbouru; e o uso do soneto por Gabriela Mistral.

Assim, tem toda a pertinência o paralelo que Battelli fez entre a poetisa do Alentejo e as agora enunciadas, as quais, independentemente da época e do espaço em que se situam e dos estilos adoptados, são antes de tudo poetisas que dão voz aos sentimentos humanos, marcando-os de uma forma ou de outra com a sua sensibilidade e com a sua estética e por isso se tornaram indelévels à passagem do tempo. É sobretudo essa actualidade intemporal que as projecta na ribalta da fama “sulle labbra delle moltitudini”, que não conhece fronteiras.

Deste modo se tornaram conhecidos os versos de Florbela Espanca, fora dos limites da terra mãe, dando voz a diferentes harmonias rítmicas, a distintas musicalidades como já referimos. Sintomático do que acabámos de dizer é o facto de Florbela confessar ao seu amigo Guido Battelli que tem “recebido ultimamente várias traduções portuguesas assinadas por André Reis; é algum dos seus discípulos? Donde será que

¹⁷ - Diferente é cada uma destas vozes poéticas, cada uma tem a sua particularidade inconfundível, mas todas elas estão animadas por um único desejo, o de dar voz aos sentimentos eternos que agitam a alma do homem. (Tradução livre).

ele me conhece?” [ESPANCA: 1986^b, p. 163]. Também uma carta da Condessa de Fiumi deixa Florbela lisonjeada por falar da sua “qualidade de crítico literário do «Dever», jornal que nem de nome conhecia.” [ESPANCA: 1986^b, p. 187].

A todas estas manifestações de agrado pela sua poesia, acrescentamos agora a tradução na língua de Dante do soneto “Alma Perdida”, já traduzido em castelhano, a que Battelli se refere como o poema dedicado ao “Rosignolo”.

Tutta la notte il rosignol canto
la sua passione, disperatamente,
e quasi fosse léco d’una gente
che in quella voce il suo dolor sfogò.

Forse era un sogno che nel ciel sfumò
e in doglia si converse blandamente,
forse era il pianto e l’anima dolente
d’alcun che chiese amore e nol trovò.

L’intera notte pianse, io lacrimai
perchè in quel canto amaro e disperato
l’atroce moi destino indovinai,

e in quegli accenti che de l’angosciato
moi tormento parevano la voce,
il pianto del moi cuore ravvisai.

Como referimos anteriormente, a poesia de Florbela Espanca adapta-se a novos ritmos e musicalidades de acordo com as diferentes línguas em que foi traduzida, projectando-se além-fronteiras. Essa realidade também se verifica nos contornos e cambiantes que a própria língua portuguesa adopta, como é o caso do português do Brasil.

A rima e a métrica dos versos de Florbela Espanca enquadram-se nesta nova sonoridade linguística, e adaptam-se à voz quente e à música de Nicole Borger, cantora brasileira que editou um CD exclusivamente com poemas da poetisa alentejana, a que deu o título de “Amar, um encontro com Florbela Espanca”.

Neste CD podemos admirar a poesia florbeliana embalada, entre outros, pelo som da guitarra portuguesa em “meu fado, meu doce amigo”, poema sem título constante no caderno *O Livro D’ele*, ou “Maria das Quimeras”, do *Livro de Sórora Saudade*, que parece chorar com os violinos, ou ainda “Último Sonho de Sórora Saudade”, de *Reliquiae*, onde os gongos e sinos tibetanos fazem ecoar os lamentos desta Sórora que para sempre Saudade ficou.

Nicole, no folheto do referido CD, dirige-se a Florbela numa nota em que explica como com ela tomou contacto através do livro *Sonetos* e como num ritmo quase frenético musicou quinze desses poemas de formas fixas, sem que a sua rigidez impedisse a passagem para a música dos sentimentos expressos pelas palavras.

Passei dias e dias lendo, relendo e lendo mais uma vez, cada uma das poesias, saboreando cada rima, sorrindo ou chorando a cada novo sentimento expresso, admirando a tua métrica impecável, e me comovendo a cada vez [sic] que as tuas emoções coincidiam com as minhas.

Difícil imaginar que setenta anos nos separam, tão atuais e universais são as tuas colocações. Em alguns aspectos, nossas almas de mulher se identificam muito. E, assim como nós, creio, todas as mulheres do mundo, em algum momento, se irmanam em seus anseios.

E, de repente, sento-me ao piano e começo a dedilhar uma melodia que se encaixa perfeitamente num dos teus sonetos. E depois outra. E outra mais, e mais uma ainda, e assim, como que por um encantamento, em curto espaço de tempo, fui compondo uma série de canções. Todas para os teus versos. [BORGES: 2001].

As palavras da cantora são bem elucidativas quanto a aspectos formais, como a rima e a métrica. A poesia Florbeliana parece sobre ela ter exercido uma espécie de sortilégio e, sobretudo, a actualidade dos sentimentos que dela emana.

É uma outra forma de tradução, que contribui para o conhecimento e para a internacionalização da poetisa, a qual não quisemos deixar de

assinalar, pois vem reforçar a nossa ideia de que a Flor feita mulher trilhou um caminho comum a tantas outras mulheres, tornando-se paradoxalmente “uma exceção porque *era* uma mulher”. [SENA: 1995, p. 16].

Uma Mulher, diríamos nós, que soltou a mordaca imposta por uma sociedade retrógrada e gritou ao mundo, ainda que espartilhada pela forma, a sua trágica condição não só de mulher como de poeta, numa atitude de egolatria composta por dois pólos, um centrípeto e, portanto, egocêntrico e outro centrífugo, logo, excêntrico. [GUSMÃO: 1960, p. 7].

Mas, para melhor conhecermos esta mulher-poeta, devemos enquadrá-la no espaço sócio-cultural português, equacionando-a com outros espaços e outras culturas.

3 – Contextualização política e sócio-cultural: Portugal, séculos XIX e XX.

Para falar de um autor, parece-nos relevante o enquadramento na sua época e no respectivo contexto político e sócio-cultural, a fim de permitir a apreensão das linhas de pensamento predominantes e susceptíveis de influenciar esse mesmo autor. E as influências não advêm somente da época restrita em que o autor exerceu a sua actividade, neste caso, literária. Há toda uma influência vinda do passado que é necessário ter em conta pois é a partir dela que o indivíduo se revela, pela continuidade ou pela ruptura.

Desta forma faremos uma resenha da época compreendida entre 1890 e 1930 tendo como parâmetros o nascimento de Florbela (1894) e a sua morte (1930), década coincidente com a instauração do Estado Novo.

Para além da quase sobreposição temporal da época que nos propomos analisar com a vida da autora, há, nestes quarenta anos, factos dignos de relevo que tiveram grande repercussão ao nível das mentalidades e da cultura portuguesa. No entanto, daremos maior relevo a dois acontecimentos, pela sua amplitude política, social e literária: trata-se do Ultimato Inglês e da implantação da República.

O fim de século marca profundamente o país e as letras portuguesas pela crise social em que a sociedade se vê mergulhada pela contestação à monarquia, enquanto o dealbar do novo século é marcado pela instauração da República e por uma mudança de mentalidades a partir dos anos 20. [BARREIRA: 1994, p. 16].

1890 é uma data emblemática para Portugal. Neste findar de século tenta dar-se uma nova ideia do país à população. Até então não havia em Portugal a chamada “Questão Nacional” protagonizada por um grupo maioritário que tentasse chegar até às minorias e mostrar-lhes um caminho, um rumo a seguir.

3.1 – O ultimato inglês.

A irrupção de sentimentos patrióticos começou a despertar em Portugal em Janeiro de 1890 com o caso do Ultimato Inglês, que consistiu

numa nota entregue ao ministro dos Negócios Estrangeiros português pelo embaixador de Inglaterra em Lisboa exigindo que Portugal ordenasse imediatamente a retirada de uma expedição militar que atacara alguns indígenas protegidos pelos Ingleses na África Oriental, no Chire (actual Malawi). [RAMOS: 2001, p. 40].

Com efeito, Henrique Barros Gomes, então ministro dos Negócios Estrangeiros, ao reivindicar e tentar ocupar uma extensa faixa africana entre a Costa de Angola e a de Moçambique, que o governo Inglês também ambicionava, deu origem ao célebre Ultimato, derrubando o governo e pondo em causa a Monarquia. Deste modo, o Ultimato representou para Portugal não só um desastre diplomático, como uma humilhação enquanto intervenção de uma potência estrangeira na governação portuguesa.

Não obstante, Barros Gomes, na sequência das negociações iniciadas em 1886 por José Vicente Barbosa, consegue, à semelhança do que acontecera com a França, o desinteresse da Alemanha face à possessão africana.

Desta forma, “Num anexo à convenção luso-alemã de 1886, todos esses terrenos foram pintados de cor-de-rosa. Assim surgiu o fatal mapa «cor-de-rosa» dos manuais de História de Portugal dos últimos 100 anos.” [RAMOS: 2001, p. 117], e que viria a ter repercussões sócio-políticas até aos nossos dias, visto tratar-se de fronteiras artificiais.

O traçado deste “mapa cor-de-rosa” não pretendeu pôr em causa a força inglesa, mas sim consolidar um objectivo político. Ao procurar o apoio de outras potências estrangeiras, Portugal colmatava, assim, alguma insuficiência inglesa, cuja protecção não era garantia eficaz para o

país, tendo em conta que, em 1864, a Inglaterra não fora suficientemente forte para defender a Dinamarca face à Alemanha.

Poder-se-á então concluir que o caso do Ultimato interferiu no país tanto na esfera política como na esfera cultural. Porém, não cavou um fosso entre “o patriotismo do povo e a indiferença da elite, mas precisamente o contrário. A elite partilhava da cultura de matriz republicana, naquele sentido «ideal» celebrado por Antero de Quental.” [RAMOS: 2001, p. 111], e que António Nobre também defendia.¹

Na sequência destes acontecimentos, em Janeiro de 1890, mais precisamente na noite do dia 11, um número elevado de pessoas desfilou pelas ruas de Lisboa, atacando à pedrada as janelas da casa do ministro dos Negócios Estrangeiros, o que levou à demissão do governo.

Foi então que surgiu o hino «A Portuguesa»[...] mais tarde adoptado como hino nacional pelo governo republicano. Foi também então que apareceram pela primeira vez em público os jovens estudantes que, vinte anos mais tarde, em 1910, viriam a ser os chefes da República em Portugal. [RAMOS: 2001, p. 40].

E foi então que apareceram também as senhoras, agora com um pouco mais de visibilidade, prova de que as mentalidades, lentamente, se iam alterando. Também elas se insurgiram contra a ingerência inglesa, manifestando-se, acenando com lenços brancos à multidão masculina que desfilava pelas ruas, ou atirando-lhes flores. Outras deixaram de comprar tecidos ingleses ou cortaram relações com as damas de tão odiada nação. [D'ARMADA: 1993, p. 267].

Perante estes rumores, Eça de Queirós, Cônsul português em Paris, pede ao seu amigo Oliveira Martins para ser informado acerca da realidade vivida no país, depreendendo-se das suas palavras alguma

¹ - Não nos detemos a explicitar o sentido “ideal” da cultura republicana no conceito de Antero, secundado por Nobre, porque apenas pretendemos salientar o facto de a elite partilhar desse mesmo sentimento.

apreensão acerca do ímpeto patriótico que varria a sociedade portuguesa num exagero de atitudes.

Não estou certo do que deva pensar desse renascimento do Patriotismo, esses gritos, esses crepes sobre a face de Camões, esses apelos às Academias do mundo, esses renunciamentos heróicos das casimiras e do ferro forjado, essas jóias oferecidas à Pátria pelas senhoras, essas pateadas aos Burnays e Mózers, esse ressurgir de uma ideia colectiva, toda essa barafunda sentimental e verbosa em que o estudante do liceu e o negociante de retalho me parece tomar de repente o comando do velho Galeão Português. [QUEIRÓS: 1983, p.34].

E acrescenta notícias recebidas de Carlos Valbom, onde se vislumbra uma certa ironia.

O Carlos Valbom que me escreveu há dias, afirma que isso aí está *medonho e perigoso*. [...] Esse inteligente patriotismo que leva os jornais a não quererem receber mais periódicos ingleses (!!), os professores que não querem ensinar mais o inglês, os empresários a não quererem que nos seus teatros entrem ingleses, os proprietários dos Hotéis a não quererem que nos seus quartos se alojem ingleses – parece-me uma invenção do inglês Dickens. É de um cómico frio e fúnebre. [QUEIRÓS: 1983, p.35].

Mas, por outro lado, Eça pensa haver alguma sinceridade nalguns actos, sendo a sua opinião que

o País foi atravessado por um sentimento vivo e forte, e que, como o País está numa perfeita anarquia de ideias, esse sentimento tomou em geral uma expressão despropositada. [QUEIRÓS: 1983, p.35].

Já António Nobre diz-se indignado

com essa [?] [sic] de almanaquismo² que se alastra pela nação, uns esbanjamentos de pátria! Se houvesse sete Anteros, em Portugal, para formar um gabinete, era o único meio de desafrontar o País. Mas saberiam como? Fossem ao menos sinceros no patriotismo; mas não: é

² "Costumava usar António Nobre a expressão «almanaquismo» ou «de almanaque» para se referir a tudo o que era baixo, inferior, de mau gosto." António Nobre, *Correspondência*, nota 2 à carta nº 28, p.507.

um patriotismo 1820 sem a grande força activa própria da filosofia de hoje. [NOBRE: 1982, p.88]

Nobre desvaloriza o presente face ao passado e elege Antero como o “salvador da pátria”, conhecedor que era das *causas da decadência dos povos peninsulares*.

Exagero, ironia, sinceridade, esbanjamentos, o certo é que o Ultimato de 1890 veio, assim, transformar o Portugal de fim-de-século, dando-lhe uma dimensão patriótica e uma consciência nacional a que escritores e imprensa deram grande relevo.

O Diário de Notícias de 25 de Janeiro de 1890 dá algum relevo à já referida “Questão Nacional” publicando na primeira página a notícia de uma subscrição nacional “para que se adquiram meios de defeza do paiz”, bem como de manifestações havidas no norte, onde a associação comercial defende “que Portugal se devia emancipar commercialmente da Inglaterra.”

Nessa época, inícios de 1890, os homens de letras desempenharam um papel preponderante na sociedade. Em Lisboa, a imprensa organizou uma subscrição nacional “onde compareceram 70 «escritores públicos», representando 44 publicações periódicas da capital. Antero de Quental foi o rosto da resistência no Porto, presidindo à Liga Patriótica do Norte; por seu lado, Luciano Cordeiro foi o grande promotor da propaganda colonial, enquanto “fundador, o secretário e a alma da Sociedade de Geografia de Lisboa”. [RAMOS: 2001, p. 48].

Deste modo, Portugal revestiu-se de uma especificidade muito própria no que se refere ao patriotismo nacional. Aqui, era o homem de letras o grande herói e não o militar. Os estudantes fizeram do protesto contra o Ultimato um paroxismo, revestindo a estátua de Camões com panos negros em sinal de luto, luto pela pátria ferida.

Esta iniciativa começara já a esboçar-se dez anos antes, em 1880, quando Teófilo Braga traçou a estratégia das comemorações camonianas com a colaboração da imprensa lisboeta, a qual posteriormente viria a dar ao prelo as revistas *Lusitânia. Jornal Comemorativo da Revivescência*

Pátria, em Fevereiro de 1890, e *Anátema. Revista Antibritânica*, em Junho de 1890, não só como forma de protesto, mas também como meio de angariar fundos para a causa. [RAMOS: 2001, p. 48].

Assim sendo, a imprensa e a literatura caminharam lado a lado como elementos estruturadores da sociedade dos finais do séc. XIX, o que constituiu uma particularidade desta época, assumindo os homens de letras o papel de “profetas incumbidos da missão de guiar o povo para um novo mundo.” [RAMOS: 2001, p. 48].

O culto das letras era então apanágio de uma elite. “Os que não poetavam, pintavam, como D. Carlos, a rainha D. Amélia e quase todas as senhoras da aristocracia de Lisboa. Afinal, o estudo das letras era a base do sistema de ensino público que separava a elite do resto da população.” [RAMOS: 2001, p. 49].

Mas apesar desta aparente integração da monarquia na elite do clube das letras, nas manifestações de 1890 gritaram-se vivas “a Serpa Pinto, à pátria, à «integridade da pátria», a Luciano Cordeiro, a Antero de Quental, ao Exército, à Marinha, à Espanha, à Itália, à França – só não se deram vivas ao rei.” Também a religião estava fora destas manifestações mostrando, assim, que o “patriotismo em 1890 perdera a bandeira do trono e da religião”. [RAMOS: 2001, p. 88].

Posteriormente, o Ultimato de 1890 seria tema para a poesia futurista, no primeiro modernismo, tendo Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa, publicado em 1917 o poema “Ultimatum”, em *Portugal Futurista*, que jocosamente seria um “Mandato de despejo aos mandarins da Europa! Fora.”, numa clara alusão ao que acontecera vinte e sete anos antes.

3.2 – A sociedade e a arte literária³.

Como vimos, em Portugal, os homens de letras tiveram grande repercussão no virar do milénio, interferindo no mundo da política, e ocupando o seu espaço próprio, exteriorizando a arte literária e, conseqüentemente, a poesia:

um conjunto de elementos implícitos e explícitos, no ser humano. Implícitos quando natos, quando potenciais; explícitos, quando conseqüentes das emoções provocadas pelo mundo exterior, no significado das coisas para além da sua simples percepção. [GUSMÃO: 1960, p. 3].

Ora paralelamente ao caso do Ultimato, que envolveu a massa estudantil, há a percepção de que a sociedade europeia está decadente na visão dos escritores da década de 1890 a 1900, os quais se situavam nas correntes literárias do Simbolismo ou do Naturalismo.

Embora a corrente literária do Simbolismo tenha nascido em França, dez anos antes, por volta de 1880, a sociedade portuguesa, apesar de viver a realidade específica de um pequeno país periférico, não podia alhear-se do que se passava no exterior em termos literários:

uma atitude de total rejeição ao tema da grande cidade e à sua problemática (mecanização, industrialização, vida miserável dos “faubourgs”) temas que faziam as delícias dos romancistas, em favor quase exclusivamente do mundo e da vida interiores, atitude levada até às últimas conseqüências pelos simbolistas e ainda por alguns românticos.

Porque

A renovação poética que propunham prolongava as tendências essenciais do Romantismo: a convicção de que

³ - Embora este *item* possa parecer deslocado da contextualização em que se insere, atendendo às temáticas abordadas, optámos por esta ordem devido ao factor cronológico, o que nos permite um percurso temporal mais ou menos linear.

a intuição é superior à razão, o gosto pelo mistério, a preocupação com a vida interior, o recurso a processos sugestivos, o culto do eu. A memória, a recordação, o sonho ganham uma dimensão nova, enquanto unificadores do tempo e do espaço apreendidos cada vez mais de maneira fragmentada. [COELHO: 1999, pp. 50-1].

No entanto, em Portugal, o significado de Simbolismo e de Decadentismo apresentam contornos algo esbatidos, face à vivência do país, o que dificulta a sua individual caracterização. Não obstante, poder-se-á dizer que se encontrou “o caminho para uma nova poética capaz de trazer à superfície essa novidade ou modernidade que, na segunda década do século XX e com a geração do *Orpheu*, se há-de desenvolver e prosseguir, embora sob outras formas.” [GUIMARÃES: 1990, p.14.].

Para Fernando Pessoa, “a poesia simbolista seria vaga e subtil” sem, no entanto, ser complexa, apesar de combinar de três formas o pensamento e o sentimento. “A primeira maneira de sentir é a da arte clássica, a segunda a dos românticos, a terceira a que é peculiar dos artistas a que se chamou decadentes.” [GUIMARÃES: 1990, p.24]. Porém, é Eugénio de Castro com *Oaristos*, datado de 1890, o precursor do simbolismo em Portugal. O prefácio a *Oaristos* é considerado uma poética, onde o autor afirma ter dado à estampa a “nova maneira do Poeta.” Sendo “o primeiro livro que em Portugal aparece defendendo a liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas.” [CASTRO *apud* GUIMARÃES: 1990, p.84].

O autor de *Oaristos* defende também o “termo preciso”, “a beleza das palavras”, bem como o “estilo chamado decadente[...] definido por Théophile Gautier”, concluindo que “em formas poéticas não há invenções, apenas modificações.”, levando a uma poesia moderna em detrimento das formas tradicionais.

A substituí-las, uma técnica nova, expressiva e vibrante, toda cheia de requintes, jeitosa para exprimir os fugidios nevoeiros, todos os sonhos e todas as alucinações da alma moderna, surge e prestigiosamente capta, dia a dia,

as mais imprevistas adesões. [...] Dizer coisas raras, coisas de sonho -, a música dos sentimentos, a cor dos apetites, o perfume dos espíritos -, dizer coisas raras, coisas de sonho, por meio de fórmulas inéditas, virgens, imprevistas: - tal a suprema invenção dos que fazem do verso e da prosa um supremo culto. [CASTRO *apud* GUIMARÃES: 1990, p.90].

Face a esta nova forma de conceber a poesia, os “Velhos do Restelo” não tardaram a insurgir-se e Eugénio de Castro foi apelidado por Pinheiro Chagas de *Nephelelibata*, o que não o impediu de, para além dos detractores, ter os seus seguidores. Mas, esgotado o filão da novidade há, segundo o autor, apenas um caminho a seguir “o trabalho exclusivamente individual, livre de todos os compromissos. [...] Porque só é bom o que não é vulgar.” [CASTRO *apud* GUIMARÃES: 1990, p.90].

António Nobre, poeta conotado com o Simbolismo, escreve em 1890, a partir de Paris onde se encontrou com Eça de Queirós: “para se ser «decadente» é necessário levar uma vida abjecta, como o grego Moreas a leva por cá, que dizem ser um pederasta e outras coisas de lama.” [NOBRE: 1982, p. 129].

Nobre parece referir-se ao Decadentismo enquanto primeira fase do Simbolismo, ao destacar o ambiente boémio a que este se veiculou. A definição de decadente só seria clarificada com a obra *A Rebours*, de Huysmans, e a periodização entre este movimento e o Simbolismo ficaria mais ou menos definido após a publicação da revista *Le Décadent littéraire et artistique* e outra, de título similar, *La Décadence artistique et littéraire*, ambas publicadas em 1886, facto que o autor de *Só* parece desconhecer.

António Nobre acrescenta ainda que nesse mesmo encontro, Eça terá comentado o Decadentismo:

Que era uma literatura horrível, fazia-o doente. Citei Verlaine, como o único de talento. Concordou. «Esse sim». Até a sua vida é dum verdadeiro poeta: umas vezes vivia num nevoeiro místico, outras arrastando uma existência «infamemente sensual». [NOBRE: 1982, p. 129].

Paradoxalmente, apesar de não demonstrar simpatia pelo Decadentismo, Eça considera Verlaine um verdadeiro poeta “infamemente sensual” ou a viver “num nevoeiro místico”, características dessa mesma corrente literária.

Por seu lado, Florbela Espanca escreve em 1930 ao seu amigo Battelli, desavindo com Eugénio de Castro, dizendo-se feliz por nem todos em Portugal serem “da força do Sr. Dr. Eugénio de Castro”.

Segundo a autora

era incapaz de escrever aquela banalidade e, se a escrevesse, tinha ainda um suficiente senso crítico para a deitar imediatamente para o cesto dos papéis. Esta é a minha opinião, sincera como sempre. O Eugénio de Castro já foi um poeta, agora... agora faz-me pena, palavra de honra. As últimas coisas que tenho lido dele são uma vergonha, positivamente. [ESPANCA: 1986^b, pp. 205-6].

Ao referir-se à poesia de Eugénio de Castro em moldes tão poucos elogiosos, Florbela deixa perceber que “o filão da novidade” se esgotara, tal como o mesmo antevira, ficando só “o que não é vulgar.”

3.3 – O ensino em Portugal.

Em 1907, dezassete anos após a revolta estudantil de 1890, os académicos travam nova batalha, desta vez contra os “lentes”. Segundo os estudantes, em Coimbra o corpo docente universitário seria demasiado opressivo e defensor de um servilismo Jesuíta, responsável pelo atraso de Portugal e pouco condicente com o espírito universitário. Porém, alguns pais receosos pelo futuro dos filhos obrigaram-nos a interromper a greve às aulas, pelo que a revolta foi vista também como uma “cobardia colectiva”. [RAMOS: 2001, pp. 267,8].

Poder-se-á, então, dizer que a educação no fim-de-século era vista como uma marca social que distinguia as classes, o que levava as famílias mais carenciadas a fazerem grandes sacrifícios para dar um “futuro” aos filhos.

Assim, o ensino secundário sofreu uma grande expansão enquanto veículo de estatuto social. De um sistema de exames públicos existente até 1895, o ensino secundário passou a ser definido por um curso geral de cinco anos, seguido de mais dois anos de um curso propedêutico da universidade. As disciplinas de História, Latim e Gramática garantiam aos alunos um “horizonte vital e antropológico.”

Em 1905 foi criado um curso de ciências, paralelo ao de letras, definindo-se, desta forma, a estrutura do ensino liceal que estaria em vigor até meados de 1980.” [RAMOS: 2001, pp. 269].

Mas, recuando um pouco no tempo e nas mentalidades, verificamos um grande contraste entre o ensino para rapazes e aquele que era destinado às meninas, futuras mães de família.

a educação feminina situava-se regra geral no espaço doméstico ao abrigo de convivências com outras crianças, usualmente sob a protecção de uma ama, da mãe, ou de uma preceptora. Referimo-nos[...] às classes economicamente mais favorecidas. [BARREIRA: 1994, p.35].

A estas meninas era ensinado o trabalho doméstico de acordo com a classe social, sendo importante na média e alta burguesia saber-se francês, piano, civilidade, alguma aritmética, português e bordados, em detrimento das lides caseiras mais adequadas às classes baixas. A menina devia saber dirigir uma casa, mas não necessitava de proceder ao seu arranjo, para tal existiam as criadas e governantas. [BARREIRA: 1994, p.35].

De salientar que a educação sexual era inexistente, o que levava a jovem a entrar no mundo adulto para desempenhar o papel de mulher e de mãe, que a sociedade lhe cobrava, na mais completa ignorância.

O ensino público feminino viria a ter início a partir de 1870, através de um decreto datado de 3 de Agosto desse mesmo ano, o qual visava criar o Instituto de Educação para o Sexo Feminino, em Lisboa, que englobaria os recolhimentos já existentes e destinados à educação de raparigas das classes sociais mais baixas.

Mas só em 1885 é criada, também em Lisboa, a Escola Maria Pia, destinada à educação geral e profissional, cujo objectivo era a “emancipação da mulher pela instrução”. Iniciou-se com uma população estudantil de quarenta e cinco alunas, pretendendo completar os conhecimentos adquiridos no ensino primário, com um currículo prático, onde, para além das prendas domésticas, anteriormente focadas, a mulher pudesse ganhar a vida honestamente, mas sobretudo, pudesse “arranjar um bom partido de casamento”. [BARREIRA: 1994, p.39].

Afinal, debaixo da camuflagem do “progresso”, os objectivos eram os mesmos: preparar a mulher para o casamento, mostrando-lhe os afazeres domésticos e ocultando-lhe toda uma preparação para a vida, a vida que gera vida.

Por fim, avanços e pseudo-avanços levam a que seja criado, em 1908, o Instituto D. Afonso, em Odivelas, onde a educação feminina, era então mais moderna,

prevendo já a criação de laboratórios, de um museu de história natural, de um jardim botânico e até de salas para projecções luminosas e conferências. [BARREIRA: 1994, p.41].

No entanto não nos iludamos. É certo que os governantes deram alguns passos em frente com a criação de novas escolas, de “novos” currículos, mas não era nova a «missão social da mulher» que

constituía a forma de rentabilizar o ensino exterior na orientação doméstica e familiar, a única consentânea com a condição feminina. Desde os pedagogos da Monarquia, passando pela República, até ao Estado Novo havia uma unanimidade de posições[...]. Dos liberais aos conservadores existia uma voz em unísono que

apresentava a mulher como garante da estabilidade e da harmonia domésticas. [BARREIRA: 1994, p.44].

Paralelamente à educação feminina, a educação masculina, embora deficitária, sofreu uma grande expansão.

Em Portugal, entre 1870 e 1913, os alunos universitários passaram de 1500 para 3.300. [RAMOS: 2001, p. 268]. Pelo contrário, em 1884, “apenas um terço dos que sabiam ler e escrever eram mulheres” [Helena Vilas Boas *apud* ALONSO: 1997a, p.20], e apenas em 1906 foi oficialmente concedido o estatuto de liceu à Escola Maria Pia, embora em 1888 tivesse sido dada autorização para a abertura de escolas secundárias femininas estatais em Lisboa, Porto e Coimbra. [ALONSO: 1997a, p. 21].

A mulher estava visivelmente em desvantagem em relação ao homem no que se refere à educação, dado o reduzido número de escolas secundárias femininas e sobretudo pela mentalidade retrógrada que atirava a mulher para um plano secundário, ao serviço do homem.

Em virtude dessa escassez de escolas secundárias femininas, um reduzido número de raparigas via-se obrigada a frequentar escolas masculinas.

Foi o caso de Florbela Espanca que nunca se deixou acomodar pelos ditames político-sociais e, no ano lectivo de 1908-09, “foi uma das dez alunas, que tiveram a inaudita coragem de se inscrever num liceu de frequência tradicional masculina”, [GROMICHO *apud* ALONSO: 1997a, p. 54].

Com efeito, Florbela frequentou em Évora o liceu masculino, embora para isso tivesse de ouvir os improperios do Director, autênticas farpas à dignidade e à inteligência femininas.

E se uma pequena quantidade de mulheres frequenta o ensino secundário, o número daquelas “que chegam à universidade ou instituições similares [é] tão baixo que as estatísticas governamentais nem sequer o mencionam.” [BARREIRA: 1994, 45].

O caso de Florbela Espanca torna-se novamente paradigmático. Na “busca de caminhos largos” ousou afrontar e enfrentar o “mundo dos

homens” e chega à Universidade, à Faculdade de Direito de Lisboa, onde se matriculou em 09 de Outubro de 1917 nas cadeiras de História das Instituições do Direito Romano; História do Direito Português; Direito Político e Noções Gerais Elementares das Instituições do Direito Civil. [GUEDES: 1986, p.48].

Enquanto o diminuto número de mulheres no ensino superior não era sequer suficiente para elaborar estatísticas, já a afluência destas ao ensino secundário era “preocupante” para os desígnios pátrios. De tal modo que Oliveira Martins, membro da “Geração de 70”, comenta em 1888, em tom apocalíptico, “é natural que daqui por pouco tenhamos as mulheres a pedirem voto, agora que já têm liceus.” [ALONSO: 1997a, p. 22].

Não se enganava o “esclarecido” senhor, embora estas tivessem de esperar até 1931 por um voto sujeito a restrições, que, paulatinamente, se foi alargando até 1934. Então a mulher já podia ser eleita para a Assembleia Municipal, cabendo primeiramente esse direito a Cândida Parreira, Maria Guardiola e Domitília de Carvalho. [PIMENTEL: 2001, p. 14].

Por tudo o que anteriormente foi dito, não é de estranhar que em Portugal o corpo político tivesse a força suficiente para dar visibilidade às suas ideias, que visavam o desenvolvimento do intelecto do homem e, ao mesmo tempo, aprisionar a mulher nas teias da ignorância e da submissão, chegando a afirmar-se “que o estudo em demasia leva à esterilidade”. [D. António da Costa *apud* VAQUINHAS: 2000, p. 45].

Sem identidade própria, a vida familiar das mulheres portuguesas regeu-se desde 1867 pelo código civil apelidado “de Seabra”, por ter sido editado pelo visconde de Seabra, até então a mais relevante reforma jurídica do século XIX.

A República acenou-lhes com algumas formas de emancipação que o Estado Novo logo varreu do espectro político, encenando uma “dança” de avanços e recuos, de acordo com a sinopse a seguir apresentada, a qual pode ser analisada na íntegra em [PIMENTEL: 2001, p. 15].

<p>1867- Código Civil, “de Seabra”.</p> <p>1907- Fundado o grupo Português de Estudos Feministas, por Ana de Castro Osório.</p> <p>1909 – Fundada a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas.</p> <p>1911 – Primeiras funcionárias públicas. Criada a associação de Propaganda Feminista, presidida por Carolina Beatriz Ângelo, a primeira portuguesa a exercer o direito de voto. Concedido o direito de voto aos portugueses com mais de 21 anos que soubessem ler e escrever, e aos chefes de família.</p> <p>1913 – Lei nº 3. Especifica que só os chefes de família podem votar.</p> <p>1914 – Criada, por Adelaide Cadete, o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP).</p> <p>1916 – Criadas a Comissão Feminina pela Pátria, a Cruzada das Mulheres Portuguesas e a Associação Feminista de Propaganda Democrática.</p>	<p>1931 – Os «chefes de família, viúvas, divorciadas ou separadas» e «as mulheres casadas cujo marido está ausente nas colónias ou no estrangeiro» podem pertencer às juntas de freguesia.</p> <p>1933 – Constituição Portuguesa, que funda o Estado Novo. Estendido o direito de voto para as Câmaras Municipais às mulheres «maiores e emancipadas com família própria». Estatuto do Trabalho Nacional.</p> <p>1934 – Direito ao voto e à elegibilidade para a Assembleia Nacional e para a Câmara Corporativa a algumas mulheres. Sentam-se na Assembleia Nacional as primeiras deputadas: Cândida Parreira, Maria Guardiola e Domitília de Carvalho.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

3.4 – A classe intelectual, a Monarquia e a República.

Portugal, desde a revolta dos estudantes de 1890, mergulhara num patriotismo alimentado pela literatura e pela ciência. Os homens de letras tinham um papel preponderante na sociedade. Assim nascia a “intelligentsia” portuguesa, ou seja, a classe intelectual dominante.[RAMOS: 2001, p. 60].

Não obstante, para além da classe intelectual, era necessário a criação de um meio espiritual que estabelecesse um paralelo entre a

crença e a realidade. Faltava agora um movimento que mobilizasse a população já não através de romances, mas sim de uma cultura que se realizasse através do Estado, enquanto instrumento enquadrado por uma comunidade política.

Surge então o Partido Republicano Português.

Em 05 de Outubro de 1910 é proclamada a República frente à Câmara Municipal de Lisboa, embora noutros pontos do país tal facto só se verificasse mais tarde, devido a alguns focos de resistência. As eleições de 28 de Agosto do mesmo ano haviam já revelado “a radical divisão dos eleitores entre a direita e a esquerda, entre um país católico a norte, que pedia ordem, e um país «liberal» a sul, que exigia reforma” [RAMOS: 2001, p 291].

A Monarquia Constitucional assentava nas ideias de “progresso” e “liberalismo” julgando-as consensuais, não estando, assim, o governo nem a democracia em causa. Mas Portugal, em 1910, seguia na esteira da Europa, julgando esse consenso moribundo: havia que escolher entre a ordem e a revolução. Sendo que o

republicanismo, naquele sentido a que Antero de Quental chamava «ideal» [...] era partilhado pela maioria da elite política da monarquia constitucional portuguesa. Ora esta comum cultura política de matriz republicana facilitou imenso a manobra política a um partido radical que se apresentava como um defensor da pureza republicana. [RAMOS: 2001, p 292].

Mas a linha de continuidade era de todo impossível face à ruptura havida, embora vozes se levantassem a defender a igualdade de ideologias entre a República e a Monarquia Constitucional.

No entanto a Monarquia Constitucional defendia a “liberdade individual”, enquanto “na República o indivíduo livre era a matéria-prima para a construção da entidade colectiva – a nação republicana que passava a ter prioridade sobre o indivíduo.” [RAMOS: 2001, p 349].

Assim sendo, a nação republicana seria tanto mais “rica” quanto a riqueza intelectual da sua matéria-prima – o indivíduo. Havia portanto

que pôr à disposição do indivíduo os meios que o tornassem numa matéria-prima de valor para assim enriquecer o colectivo, a sociedade enquanto soma de indivíduos.

3.5 – A mulher e a cultura

A República surge, assim, arvorada em altos valores colectivos ao serviço da nação. Mas para elevar os destinos pátrios era necessário que esse colectivo assentasse no individual, pois se o indivíduo nada tivesse para oferecer, o colectivo nada podia receber.

Desta forma, questionamo-nos se a mulher não fazia parte dessa matéria que iria enriquecer o colectivo, a República. Tudo parece ter sido feito nesse sentido, desde a educação recebida, ao moldar das mentalidades, reflexo de uma sociedade patriarcal. A mulher era um ser sem identidade própria. Era a mulher-anjo pura e casta sob a autoridade paterna que passava para a autoridade marital, tornando-se então na mulher-mãe, nunca chegando a ser a mulher-mulher.

Apesar da castração psicológica a que o sexo feminino sempre foi submetido, algumas mulheres houve que souberam impor a sua vontade e, sobretudo, revelar o seu talento, pelo que não podemos deixar de fazer eco das palavras de Cecília Barreira.

As mulheres que mais se destacaram nas letras e nas artes ao longo do século XIX e princípios do XX, são afinal escassas. Desde a célebre Alcipe, Marquesa de Alorna, que além de iniciadora do romantismo português foi também dinamizadora de salões literários onde Herculano, ainda jovem, pontificou, até Florbela, uma das maiores poetisas do século XX, um longo espaço é reservado a personagens menores, não necessariamente de menosprezar. [BARREIRA: 1994, p. 155].

Perante este contexto, não resistimos a extrapolar o âmbito do nosso trabalho para referir outra mulher, Públia Hortência, natural de Vila Viçosa, conterrânea de Florbela, destacada poetisa e filósofa, que, no século XVI, defendeu tese de filosofia e era ouvida no Paço Real, um feito digno de realce, dado o talento, a época e o espaço.

Também um pouco fora do contexto que nos propomos analisar, mas numa época mais próxima, não podemos deixar de salientar o trabalho de Maria Amélia Vaz de Carvalho (1847-1874), a primeira mulher a entrar para a Academia das Ciências de Lisboa que, não obstante, se ocultou bastas vezes sob o pseudónimo de Valentina de Lucerna.

Retornando à época por nós discutida, verificamos que o advento da 1ª guerra mundial trouxe alguns ventos de mudança, levando a mulher para fora dos lares e, ao mesmo tempo, a ter uma maior participação social. Assim, mais fácil se tornou renovar o espectro artístico português desde o teatro, à literatura e à poesia.

Esta última arte – a poesia – tende a florescer por entre os escolhos de uma política castrante e uma mentalidade retrógrada, onde os homens ditavam as regras, regras essas que algumas mulheres de valor souberam infringir ao mesmo tempo que impunham, paulatinamente, a sua palavra e a sua presença, passando de “objecto” a “sujeito”.

Os salões literários a que alude Cecília Barreira também tiveram grande responsabilidade nessa lenta transformação, visto serem locais de recitação e divulgação literárias, a que a presença do então jovem Herculano dava uma nota de credibilidade.

Nos finais do século XIX avultam alguns nomes como Ana de Castro Osório (1872-1935) e Virgínia de Castro e Almeida (1874-1935), ambas ligadas à literatura infantil e à actividade cívica.

Outros nomes poderíamos acrescentar, mas em vez disso faremos eco das palavras de Claudia Alonso para afirmar que o século XIX, em Portugal, não conheceu nenhuma grande escritora, palavras que confirmam a anterior citação de Cecília Barreira.

Excepção seja feita a Carolina Michaellis, acrescentamos nós, que embora não fosse portuguesa de nascimento, era-o pelo casamento e pelo amor devotado a Portugal, e a quem o nosso país muito deve no campo literário, dadas as obras de vulto que deixou, enriquecendo o nosso deficitário panorama das letras, sobretudo como crítica literária, sendo, assim, uma importante referência no campo literário, onde se inclui a poesia.

Igualmente a entrar no século XX adentro, outros nomes sobressaem no panorama das letras portuguesas, como o de Branca de Gonta Colaço (1880-1944), casada com o poeta Tomás Ribeiro.

Igualmente dignos de relevo outros dois nomes florescem: Fernanda de Castro (1900-?), viúva do escritor António Ferro, contemporânea de Florbela Espanca, mulher de inegável mérito que o tempo apagou. Irene Lisboa (1892-1958), outro nome coevo de Florbela, cuja obra indelével chegou até nós alicerçada numa base social, sem, no entanto, lhe ter sido dado o realce e o lugar merecidos.

Apesar de poucas serem as mulheres que conseguiram singrar e muito menos as que conseguiram perdurar no mundo da poesia, poderíamos enunciar ainda uns quantos nomes, mas preferimos remeter-nos para a antologia *Poetisas Portuguesas*, elaborada em 1917 por Nuno Catarino Cardoso, na qual constam 106 poetisas, dos séculos XIX e XX, e respectiva poesia, na qual, curiosamente, não é mencionado o nome de Florbela Espanca [CARDOSO: 1917]. Sendo um número diminuto, ele agiganta-se se tivermos em conta todo o panorama educacional e social português.

Esta antologia é de grande interesse social, não só porque nos dá conta da atracção das mulheres pela arte de poetar, como nos indica que a maior parte destas poetisas não pertencem já ao expoente máximo da sociedade, mas sim “à classe média”, o que tende a provar que o lento avanço da educação tenha, talvez, dado pequenos passos conducentes à libertação da mulher.

Porém, este arroubo da mulher em querer transmudar-se de mãe e dona de casa em mulher de letras teve o seu preço. Muitos críticos literários “ridicularizaram abertamente as poetisas e aquilo que constituía para eles as limitações da sua obra”, tendo tal epíteto – poetisa – adquirido por esta altura um cunho depreciativo.

Em 1935, Agostinho de Campos dedicou uma secção inteira de *Estudos sobre o Soneto* a uma discussão sobre «o feminino do soneto». Mesmo depois das escritoras terem começado a usar várias outras formas, os críticos continuaram a propagar o mito da feminilidade do soneto ao discursar sobre sonetos escritos por mulheres. [ALONSO: 1997, p. 30].

Em 1921, Júlio Dantas afirmou numa carta com o título “Como se faz um soneto” que

Há nele qualquer coisa de tão feminino que o torna tão predilecto das mulheres. [DANTAS: 1921, p.170].

na poesia há uma parte espiritual, transcendente – divina [...] - insusceptível de transmitir-se ou de apreender-se, há outra que é mero ofício, que é puramente mecânica e material, de que não prescinde nem mesmo a arte mais pessoal e mais livre. [DANTAS: 1921, pp. 161-2].

Ora o soneto é composto por algo que não é ensinável, a parte “espiritual, transcendente, divina” e outra que é de aprendizagem obrigatória, a parte “mecânica e material”. Porquê então feminino? Será que a mulher tem uma apetência especial para o “transcendente”, para a “mecânica” ou para ambos? De qualquer das formas parece-nos mais um elogio do que uma crítica.

Ora a este respeito parece-nos pertinente não esquecer que o soneto é uma composição poética característica do *dolce stil nuovo*, divulgado em Portugal por Francisco Sá de Miranda no século XVI. “São célebres os sonetos de Camões, Bocage, Antero de Quental, Florbela Espanca, entre outros.”[PAZ: 1997, p. 205-6].

Dos nomes grandes da literatura agora citados e que cultivaram o soneto com mestria inquestionável apenas um é feminino. Será que esse nome, juntamente com outros, fez de um género poético, introduzido no país por um homem e por homens divulgado, o mito da feminilidade poética? Cremos que a resposta é negativa.

O soneto continua, no século XX como hoje, a ter a mesma forma fixa anteriormente cantada pelo sexo masculino. No entanto, podem nele ser detectadas algumas características essencialmente femininas devido a

indicadores de uma outra sensibilidade, de uma outra percepção do real, de uma outra lógica, expressos literariamente nos textos e afins à experiência das mulheres: a sua experiência corporal, interior, social, cultural. Mas é claro que estas não possuem em exclusivo esses elementos: muitos homens comungam deles também. [MAGALHÃES: 1995, p. 23].

Dada a nossa cultura do “falocentrismo” é compreensível que o homem não apreciasse o facto de a mulher começar a sair do casulo para onde tinha sido remetida, e expressasse os seus sentimentos através da poesia e as suas ideias através de associações, expondo-se quando a moral exigia recato.

3.6 – Florbela, a crítica e a sociedade.

De acordo com Jorge de Sena, em Portugal tudo se admira ou detesta.

a crítica entre nós, ou visualiza uma unidade superior, expressa por palavras indefinidas e vastas, mas que deixam de fora toda a multidão dos factos quotidianos, tornados inclassificáveis; ou constrói, sobre esses factos, um sistema estreito, uma gaiola, dentro da qual não cabem o puro e o gratuito da especulação humana. Não cabe também, o profundo, porque, como é sabido, abaixo

do fundo dessas gaiolas não há nada. [SENA: 1995, pp. 12-13].

E para perceber que os críticos não iam ao fundo das questões basta confrontarmos-nos com as recensões críticas de Câmara Lima ou de Nemo em relação a Florbela Espanca, os quais insistem na pseudoproblemática do tema amoroso.

No *Correio da Manhã* de 20 de Fevereiro de 1923, portanto já após a publicação do *Livro de Sóror Saudade*, Câmara Lima queixa-se da quantidade de poetisas, um “contigente de senhoras” que versam o tema do amor, dizendo todas a mesma coisa. [ALONSO: 1997^a, p. 29).

Podemos então deduzir que o que incomoda Lima não é a qualidade da poesia do “contigente de senhoras”, o fio de ariadne que conduz as palavras, certamente beligerantes dada a forma como as “senhoras” são “arregimentadas”. Não está em causa a qualidade poética, mas sim a temática: o amor.

Convém não esquecer que também houve e há homens de inequívoco valor que escreveram sobre o sentimento do amor, renovando aqui as palavras de Isabel Allegro de Magalhães, e referindo novamente o nome de Camões, o maior poeta do amor, entre tantos outros.

Assim se conclui que o tema amoroso não é uma prerrogativa feminina, mas sim daqueles homens ou mulheres para quem esse sentimento é o tema essencial da vida sentimental, quer de uma forma restrita, quer em sentido lato. Aliás o tema vem-nos da Idade Média, das cantigas de amigo, onde o trovador punha na boca da donzela os sentimentos por ele imaginados, geralmente de forma sofredora, centrados no amigo.

Agora a “donzela” adquiriu direito aos seus próprios sentimentos e di-los ao mundo através das suas palavras que, desassombradas, talvez intimidem o homem e o façam temer pelo seu domínio sobre o sexo oposto, até então dócil e submisso.

Nemo, no jornal *A Época*, sob o título igualmente beligerante de “Uma legião de poetisas”, não deixa de criticar também as limitações temáticas dessas poetisas, bem como o uso do soneto.

Em menos de uma semana quatro volumes de versos, sem falar noutra vindo pouco antes! E todos cinco de poetisas, e todos menos um de sonetos[...] conjugando quasi sem excepção [sic] o verbo amar na primeira e na segunda pessoa do singular e em todos os tempos e modos. [NEMO: 1923, p. 3].

O verbo “beijar” também merece a desaprovação do crítico pois as mesmas poetisas fazem dele uso, quer na voz activa quer na passiva, comprometendo o que se “chamava outrora pudor”, rematando que “Não vai mal com a arte generalizada de se despir em público inventada por *cocottes* para uso de senhoras honestas.”

Depois de se debruçar sobre a problemática da poesia dita feminina, a que já contrapusemos a nossa opinião, Nemo ajuíza sobre a obra de Florbela Espanca. Condena-lhe a imoralidade, citando títulos como “A Noite Desce”, “Esfinge”, “Tarde Demais”, “Crepúsculo” e “Horas Rubras”, de “requintada voluptuosidade”, “não podendo ser citados”.

Se os sonetos referidos tanto incomodaram o crítico, talvez esse facto seja a prova de que a sua carga erótica, explícita e implícita, fez deles algo de diferente, algo de original, fugindo à rima fácil do verbo amar e beijar, por ele próprio criticada como falta de originalidade. Mas, sobretudo, havia o “decoro” das “senhoras” e a falta dele por parte das “mulheres”, relembrando Irene Vaquinhas.

Não resistimos aqui a fazer uma incursão pela ficção de Teresa Veiga, a qual adquire “uma atmosfera de verosimilhança”, escorando-nos nas palavras de Margarida Braga Neves. [NEVES: 1997, p. 211].

Em “A Minha Vida com Bela”, o narrador/protagonista esclarece que foi durante um serão pseudocultural que ouviu falar pela primeira vez de Florbela Espanca, e perante a declamação de um soneto seu sentiu a “convicção de que aquela gente era indigna de o ouvir.”

Mas logo foi alertada para o facto de que a autora “era uma mulher de costumes livres e que tinha outros sonetos ainda mais apimentados do que aquele.” [VEIGA: 1990, p. 18]. A crítica vai para o público, não para a poetisa; a malícia está em quem ouve, não em quem diz.

O peso de uma crítica medíocre e, de certa forma, a ficção alardeiam a “imoralidade” da poesia florbeliana, criando um mito. Porém, a ficção deixa antever também a qualidade e a originalidade poética que irrompeu por entre a “legião” estéril e desabrochou num erotismo até então desconhecido na boca de uma mulher.

António Ferro é um dos poucos críticos a aperceber-se do talento que emana dos versos da poetisa alentejana. Em Fevereiro de 1931, põe em relevo a qualidade da sua poesia, como uma poesia autêntica que se destaca no meio do “colmeal”. Ela é uma “poetisa-poeta”. Não obstante, ao reconhecer-lhe o mérito sente necessidade de a conotar com o masculino, já que os homens são “poetas” e as senhoras poetisas. Apesar do reconhecimento da qualidade poética, subsiste a diferença inculcada pelo sexo. Porém, este facto veio a ser desvalorizado por João Gaspar Simões, para quem Florbela pode

encabeçar toda uma falange de mulheres-poetas, ou antes, de poetisas, já que a designação por demais desacreditada, graças à multiplicação dos epígonos que borboleteiam em roda dos casos cume, morre por assim dizer com elas. As «poetas» que a partir de então tomam lugar na história da poesia portuguesa vão, de direito, ocupar lugares que em nada as extremam dos homens. [SIMÕES: 1959, p. 449].

No entanto, este jogo entre o feminino e o masculino podemos encontrá-lo também em críticos de nomeada como José Régio e Jorge de Sena.

José Régio, homem da *Presença*⁴, elogia o talento da poetisa alentejana apelidando a sua poesia de “poesia viva”, não sem associar o soneto aos labores femininos. [RÉGIO: 2004, p.12].

Para Jorge de Sena o “verso lavado” de Florbela não o impede de sentir que “o soneto [se] assemelha muito aos trabalhos femininos.[...] O

⁴ - Revista literária, publicada entre 1927 e 1940, que ignorou Florbela Espanca.

soneto quando cultivado por mulheres, é um ciclo continuado indefinidamente do último ao primeiro verso[...] A mulher portuguesa, se não faz rendas, faz sonetos...” [SENA: 1995, p. 18].

Já Vitorino Nemésio, embora refira que o soneto “cerceou o voo lírico àquela mulher inspirada”, não deixa de reconhecer que “o seu ardor saiu vitorioso da prova. Ela é a mulher de paixão, actriz do seu próprio amor que sofre e vive ali adiante, e o passa enfim à nossa alma com precipitação e verdade.”[NEMÉSIO: 1997, p. 163].

Pensamos que José Régio e Jorge de Sena, apesar da crítica assentar mais sobre o género poético do que propriamente sobre a poesia de Florbela, deram um grande contributo para que a Flor do Alentejo deixasse de ser entendida como mais uma poetisa do amor.

Mas é com Nemésio que o seu nome quebra as amarras do preconceito e desabrocha para a verdade dos sentimentos, vividos ou teatralizados.

Este aspecto parece-nos relevante na medida em que, aparentemente, Florbela nada deu à sua época. Outros nomes já citados foram pioneiros em Portugal na luta pela emancipação da mulher, integrando associações e ligas feministas. O nome de Florbela não se liga ao destas mulheres.

No entanto, se atentarmos nas palavras de Vitorino Menésio e se lermos com atenção toda a obra Florbeliana, encontramos a prova inequívoca de que a poetisa lutou arduamente pela libertação da mulher. Ao contrário de tantas outras “deu sempre a cara”, sem se esconder atrás de pseudónimos. A sua poesia foi uma “pedrada no charco” estagnado da nossa mentalidade de pequenos burgueses, enfeudados no amplexo patriarcal.

Os poemas tão severamente criticados por Nemo, pseudónimo de J. Fernando de Souza, Director de *A Época*, são disso a prova. A mulher-poeta oriunda do Alentejo profundo ousou falar de amor, mas do amor sentido pela mulher, mostrando, desta forma, como até então esta tinha

sido vista e entendida como um ser sem sentimentos e sobretudo assexuada.

A militância de Florbela foi a sua poesia que perdurou, indelével, até hoje, e ainda hoje nos surpreende ao glorificar a alma da mulher que pôde, enfim, viver as suas “Horas Rubras”, “[...] risos de virgens desmaiadas...” no “Crepúsculo”, quando “A Noite Desce”.

Também a vida de Florbela se pode encarar como uma militância ao serviço da libertação da mulher. Viveu três casamentos e dois divórcios, quando este, permitido com restrições pela lei, era rejeitado pela sociedade, tornando a mulher divorciada num ser marginal.

E não se pense que para Florbela o divórcio foi uma leviandade. São da poetisa estas palavras, dirigidas ao irmão em 1923, reveladoras de um grande sofrimento e de uma grande dignidade.

Eu deixei que tivesses da minha vida uma certeza de felicidade que ela de forma alguma possuía; nunca me ouviste uma queixa, nunca ninguém me viu uma lágrima, e no entanto a minha vida há 2 anos foi um calvário que me dá direito a ter razão e a não me envergonhar de mim. Sofri todas as humilhações, suportei todas as brutalidades e grosserias, resignei-me a viver no maior dos abandonos morais, na mais fria das indiferenças; mas um dia chegou em que eu me lembrei que a vida passava, que a minha bela e ardente mocidade se apagava, que eu estava a transformar-me na mais vulgar das mulheres, e por orgulho, e mais ainda por dignidade, olhei em frente, sem covardias nem fraquezas. [ESPANCA: 1986^b, p. 21].

Nesta carta, tão diferente daquelas a que anteriormente aludimos, o peso da sociedade e o preconceito foram tidos em conta, mas a dignidade e o amor falaram mais alto.

Pensei na sociedade, pensei na família, nas relações, nos amigos e principalmente em ti, mas que queres? Eu não podia sacrificar-me a isso tudo que é muito, mas que é nada comparado a isto que eu sinto. [ESPANCA: 1986^b, p. 22].

Os sentimentos expressos nesta carta valem tanto ou mais do que quaisquer palavras proferidas no âmbito de um movimento feminista porque foram vividas, porque sentidas. Não se trata de um conselho ou sugestão de actuação perante uma sociedade onde a mulher era um apêndice do homem, um objecto decorativo dos salões, ou simplesmente a reprodutora, garante da continuidade da espécie. São a expressão dos sentimentos, da dignidade e da identidade enquanto ser humano dito “frágil”, reprimido e anulado pela vontade do sexo dito “forte”.

Florbela foi o sexo forte. Embora desde a implantação da República as leis do divórcio e da família fossem mais flexíveis e houvesse nos anos vinte uma maior abertura na sociedade, o certo é que a sua atitude não deixa de ser um acto de insubmissão. E essa insubmissão valeu-lhe por parte da família, até então condescendente e compreensiva para com a sua vida, toda ela vivida à margem das convenções, dois anos de afastamento. “Destes dois anos que passaram falaremos um dia”. Apesar da forte ligação ao irmão, prevaleceu nele a solidariedade masculina, em detrimento da familiar.

Florbela sempre se manteve à margem de quaisquer movimentos, fossem eles feminista, como já foi dito, ou políticos.

A política não te interessa [refere-se a Apeles] e a mim também não. Os boatos tétricos do costume e, no passado dia 2 [Outubro de 1923], uma revolução na rua, tudo a postos, que afinal não se chegou a realizar não sei se por falta do *metteur en scène*, se por falta do ponto⁵. [ESPANCA: 1986^b, p. 18].

Apesar da política não lhe interessar, em 1925 escreve ao pai, mostrando que, afinal, tem as suas convicções, não obstante o tom desinteressado com que aborda factos políticos.

⁵ - Refere-se à “intentona originada pela votação entre Teixeira de Gomes e Bernardim Machado, que culminou quando, no dia 3 de Outubro, Teixeira Gomes desembarca no Arsenal da Marinha em Lisboa, a bordo do Cruzador inglês «Carysford»”. Nota à carta nº 92, Florbela Espanca, 1986^b.

Então lá se foram as eleições?⁶ [...] Eu continuo conservadora, pois que tenho um medo que me pélo dos bombistas, dos revolucionários civis e desses diabos todos que parece que têm o diabo no corpo; só fui vermelha nos tempos da monarquia. [ESPANCA: 1986^b, p. 29].

Ainda no mesmo ano volta a dirigir algumas palavras ao pai sobre política

A respeito de política estamos, como sempre, em desacordo. Eu continuo a não ter fé em ninguém e a achar todos os mesmos; [...] É uma grande pouca vergonha, é que isto tudo é. Ninguém é competente, ninguém vale um pataco, e de um dia para o outro de descalços aparecem calçados, de rotos aparecem vestidos sem ninguém saber como. [ESPANCA:1986^b, p. 36].

Esta autoproclamada indiferença pela política não se alarga, contudo, aos grandes ideais, pois em carta datada de 12.08.1930, confessa a Battelli ser admiradora de Gandhi, “esse homem-luz, divino como um Cristo e grande, grande como ninguém! Admiro-o tanto!”

Esta manifesta admiração, reforçada pelas exclamações, é tanto mais de salientar quanto, através de Battelli, lhe chegam ecos de Mussolini, da Itália militar e imperial, que a deixam horrorizada.

Exercícios militares, espingardas, couraçados, canções de guerra... que horror! A Itália, para mim, será sempre a Itália das pedras mortas,[...] será a Itália das basílicas, dos museus, dos claustros, a Itália dos jardins de ciprestes e dos poentes de brocado. [ESPANCA: 1986^b, p. 156].

Ao recusar quaisquer movimentos belicistas, os seus ideais definem-se, sendo a descrença na política nacional um mal que, ontem como hoje, afecta o nosso país. Por isso quem tem o direito de a criticar?

Florbela, descrente não só da política mas sobretudo da vida, abandona a militância poética para entrar no “jardim dos ciprestes”. A sua morte foi publicada no *Diário de Notícias* de 8 de Dezembro de 1930.

⁶ - Eleições “ legislativas realizadas em 9 de Novembro de 1925, em que os democráticos venceram, elegendo 80 deputados para um total de 151 lugares.” Nota à carta nº 29, Florbela Espanca, 1986^b.

Faleceu ontem, inesperadamente, em Matozinhos, a distinta poetisa Florbela Espanca, autora de vários e interessantes livros de versos, alguns dos quais assinou com o pseudónimo de Florbela de Alma.

A falecida era casada com o sr. Dr. Mário Lage, sub-inspector de saúde daquela vila e irmã do saudoso aviador Apeles Espanca, vítima de um lamentável desastre ocorrido, há tempos, no Tejo.

Dois homens completam-lhe a identidade pela qual sempre lutou.

O florescer de Abril tem agora a obrigação democrática de confirmar e divulgar a identidade civil e poética de Florbela, essa mulher desassombrada de quem muito se tem falado, mas sobre a qual há “demasiadas poucas palavras”, fazendo uso do pensamento de Joaquim Manuel Magalhães, anteriormente citado.

4 – O sentimento

Neurastenia

Ó chuva! Ó vento! Que tortura!
Gritem ao mundo inteiro esta amargura,
Digam isto que sinto que eu não posso!!...

Florbela Espanca

“Sentimento”, do verbo latino *sentire* (sentir e conhecer), designa diferentes formas de sentir e conhecer.[CABRAL: 1992, p. 1040].

De acordo com a definição dicionarizada, sentimento e conhecimento parecem caminhar juntos. Assim sendo, o sentimento alberga em si a capacidade de conhecer, algo de racional, o que torna a sua apreensão ainda mais difícil, como difícil é a sua exteriorização.

Se atentarmos no último terceto de “Neurastenia”, soneto de Florbela Espanca, verificamos que o sujeito poético se sente torturado, amargurado, sem contudo poder exteriorizar esses sentimentos que lhe invadem a alma num vendaval de emoções.

Então podemos pressupor que o sentimento designa “esses estados inferiores¹ [sic], às vezes intensos, mas difíceis de exprimir, que cada qual é levado a sentir conforme as circunstâncias da vida. O amor, o ciúme, uma tristeza, uma alegria, uma impressão fugidia, uma emoção serão qualificados, sem hesitação de «sentimentos».” [MAISONNEUVE : s/d p. 7].

“Circunstâncias da vida”, refere o autor. O contexto social parece, pois, influenciar os sentimentos e a sua expressão ou incapacidade de o fazer. A família e a sociedade exercem um controlo sobre a forma de sentir do indivíduo e sobre a sua espontaneidade, fazendo com que os seus sentimentos se desenvolvam sob uma permanente pressão social.

No entanto, o Homem é um ser sociável e socializado, o que pode levar a um conformismo afectivo, ou a estados de imaginação, tendo em conta a idiosincrasia sentimental do indivíduo e a pressão do grupo.

¹ - Embora o autor refira “estados inferiores”, nós entendemo-los como “estados interiores”.

Poder-se-á, então, dizer que se

Os modelos afectivos intervêm em larga medida no jogo e no estilo dos nossos sentimentos, estes continuam, porém, irrefutavelmente ligados ao sujeito. As situações extremamente análogas, e num mesmo grupo, os indivíduos reagem diferentemente.” [MAISONNEUVE: s/d, pp. 34-35].

Por conseguinte, devemos ter em conta a subjectividade dos sentimentos. A relação entre o sentimento e a imaginação pode levar a que estes se influenciem reciprocamente, dado que a imaginação se alimenta dos sentimentos e, de modo inverso, um pequeno sentimento pode tomar medidas gigantescas sob o efeito dessa mesma imaginação.

Apesar da subjectividade, cada indivíduo sente os mais diversos sentimentos enquanto “seus”, desde que experimentados pela sua consciência, visando o “eu” ou alargando-os aos outros e ao mundo. “O Eu, o Outro, o Nós não são senão direcções divergentes mas inseparáveis do mesmo processo mental, três pólos cuja tensão e ligação constituem o que se chama consciência.” [MAISONNEUVE : s/d, p. 70].

Porém, a consciência que temos de nós próprios, para além de subjectiva, é também complexa, pois há sempre o aspecto valorativo. E o valor é relativo, na medida em que é apreendido em relação aos outros, ao meio circundante, a um ideal, ou ao passado.

De qualquer das formas, o indivíduo enquanto ser social necessita de sentimentos nas suas mais diversas componentes, visto ser um traço distintivo da sua condição humana.

Por isso, o aspecto valorativo pode suscitar sentimentos de inferioridade ou, por outro lado, um amor-próprio desmedido, um narcisismo resultante da falta de reconhecimento do outro, gerando, deste modo, uma contradição entre o *eu* potencial e o *eu* real, que vai desencadear uma dor existencial, por oposição à dor física, aquela que distingue o Homem dos outros seres.

Esta dor, assim entendida, poderá ser encarada como sinónimo de mágoa, sentimento que parece ser uma constante na poesia florbeliana,

enquanto mola impulsionadora da vida e da poesia e veículo transmutador desta, podendo, assim, o poeta ser o actor dos sentimentos que vive ou teatraliza.

4.1 – Do sentimento em Florbela Espanca.

Os sentimentos, como referimos anteriormente, encerram em si uma carga subjectiva de grande amplitude. Subjectividade essa que se intensifica quando se pretende falar de poesia e do seu autor.

Há que tentar distinguir primeiramente o autor do sujeito poético embora em certos casos, como é o de Florbela, tal separação não seja totalmente conseguida. Os sentimentos do primeiro não são necessariamente os sentimentos transmitidos pelo segundo, nem aqueles que são captados pelo leitor. Poderá haver uma carga emotiva realmente sentida, da qual o autor se distancia através do “eu” poético que, pelo fingimento literário, se apropria da dor sentida para a tornar na dor fingida. “O poeta é um fingidor”, já dizia Pessoa.

Quando se trata de Florbela Espanca torna-se ainda mais difícil falar de sentimentos. Vimos já uma Florbela que se afirmou no mundo dos homens, uma Florbela mulher comum, que não pôde deixar de amar, de sofrer, sentir os mais diversos sentimentos conhecidos e superlativados através da sua divulgada biografia.

Mas, ao entrarmos no campo da sua poesia, e é aqui que nos queremos centrar, entramos também no campo do sujeito poético. Os sentimentos da poetisa são os sentimentos do sujeito poético, interrogamo-nos? Talvez, se tivermos em conta Nemésio, anteriormente citado, “Ela é uma mulher de paixão, actriz do seu próprio amor que sofre e vive ali adiante, e o passa enfim à nossa alma com precipitação e verdade.”

Assim sendo, o sentimento real é representado por Florbela actriz, não perdendo a sua verdadeira carga emotiva porque, num dado momento, foi verdadeiramente vivido e sentido, tornando-se, assim, difícil distinguir sujeito empírico de sujeito poético.

Mas vejamos o que nos diz a sua poesia. É por aí que vamos começar, sem pretender, obviamente, chegar desde já a qualquer conclusão. Queremos, antes, alargar as possibilidades e potencialidades de uma forma de sentir quase sempre expressa no feminino e na primeira pessoa, a qual constitui o ponto de partida para a procura *do sentimento* em Florbela Espanca.

Para tal, não devemos esquecer que “ela é uma grande artista da expressão plástico-linguística das sensações e das emoções, que habitam em todos nós à espera de corporização formal.” [GUSMÃO: 1960, p. 2], na medida em que essa expressão carregada, ora de cores escuras ou intermédias, de crepúsculos, se abre lentamente à claridade solar, de acordo com o estado de espírito.

Pela força vocabular, sobretudo do adjectivo, Florbela “pinta” com palavras um quadro de sentimentos e sensações prenhe de intensidade sugestiva, de matizes, remetendo para a plasticidade da arte, mas ultrapassando-a porque não se limita a oferecer-se à contemplação emotiva. O vocábulo, a tinta da poesia, assenta numa escolha de palavras perenes que atravessem os tempos e traduzam essas “emoções que habitam em todos nós”.

4.2. – Livro de Mágoas.

Dizia Florbela Espanca a Augusto d’Esaguy, em 1920, que publicara o livro [de Mágoas] para fazer a vontade ao pai e aos amigos. Antes nunca pensara em fazê-lo por os seus versos lhe parecerem demasiado humildes [ESPANCA: 1986^a, p. 231], ou talvez porque, como escreveu sob a forma de

pensamento, “ Um livro é uma vaidade! Que importa ao mundo a cor da nossa imaginação, e as formas do nosso pensamento?!”².

Mas, contrariamente, já em 1916 manifestara vontade de o fazer, ao escrever à sua amiga Júlia “Olha, sabes, mandei alguns dos meus versos a um dos nossos mais distintos poetas[...]. Provavelmente é ele que faz o prefácio do meu livro”³. [ESPANCA: 1986^a, p. 163]. Em 1918 escreve ao próprio Proença manifestando o seu desânimo pela crítica desfavorável que este fizera dos seus versos. [ESPANCA: 1986^a, p. 207].

Por todos estes dados podemos concluir que Florbela, afinal, tivera intenção de editar os seus versos e que Proença, apesar da crítica, lhe encontrou alguma qualidade, visto ter sido ele próprio quem “montou e editou o *Livro de Mágoas* em 1919 a partir dos 35 sonetos que Florbela já lhe tinha enviado e mais dois que nesta carta lhe envia.”⁴. A selecção e revisão de provas ficaram também a seu cargo, mostrando-se estas, por vezes, abusivas, visto ter alterado “palavras e até versos inteiros.” [GUEDES *in Florbela Espanca, Poesia Completa*: 2003, p.209].

No *Livro de Mágoas*, o tom pessimista característico do fim-de-século faz-se sentir desde o início, como o título sugere, e como se comprova pelas epígrafes de Eugénio de Castro e de Verlaine, os autores mais consagrados da corrente literária do Simbolismo, o primeiro em Portugal, o segundo em França e igualmente no nosso país, “que indicam leituras e opções estéticas oriundas do entrecruzar de linhas do lirismo do final do século passado.” [PAIVA: 1995, pp. 13-4].

A estética do Simbolismo/Decadentismo manifesta-se, grosso modo, ao longo do *Livro de Mágoas* pelas sucessivas alusões à “Dor” e a todo um campo semântico a ela alusivo, bem como à temática do vago, onde as sombras e o nevoeiro se adensam, evidenciando uma “realidade” de sofrimentos feita, por vezes românticamente vivida por entre ruínas, castelos e vitrais.

² Microfilme F1710, da Biblioteca Nacional.

³ “refere-se ao envio que fez do caderno *Primeiros Passos* a Raul Proença”. Nota à carta nº 56 do Vol. V de *Obras Completas*, p. 268.

⁴ - Nota à carta nº 73 do Vol. V. de *Obras Completas*, p. 271. Na ed. de 2003, o “*Livro de Mágoas*” *in Poesia Completa*, org. de Rui Guedes, conta com 38 sonetos.

O pessimismo, no poeta simbolista, é, ainda, uma das marcas que parece ter ficado do herói romântico submetido à tensão que existe entre os valores, da sua própria individualidade e a iminência da sua dissolução, enquanto indivíduo, no todo. [GUIMARÃES: 1990, pp. 10-1].

4.2.1 – A escrita da mágoa.

“Este Livro...” constitui um pórtico de entrada, é um soneto prefácio, na medida em que serve de apresentação ao *Livro de Mágoas*. Livro este que, para além do que já foi dito, expressa uma acentuada vertente metapoética, pois é também a poesia o seu tema. Poder-se-ia talvez dizer que esta colectânea representa um tratado sobre a poesia, dada a incidência de poemas que têm por tema a própria poesia.

E de poesia se trata, quando em “Este Livro...” o “Eu” confessa a sua mágoa e os seus sonhos face a uma escrita que fica aquém da que é praticada pelos “mestres”.

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.

E ao transpor esse pórtico deparamo-nos com o determinante “Este”, que identifica o livro e o aproxima do leitor a quem se destina. Não um qualquer leitor, mas sim aquele que é desgraçado, que sofre, levando esse sofrimento ao paroxismo da Tortura. Só esse poderá sentir e compreender.

“Este livro”, a “Bíblia dos tristes” pretende, então, ser um espaço de comunicação e comunhão entre quem faz da poesia um desabafo dolorido e os que sofrem, irmanados pelas “Mágoas...Dores...Ansiedades!/Sombras... Névoas... e Saudades!”, com o

intuito de reconfortar e encontrar resposta para todo esse sofrimento, como se de uma verdadeira bíblia se tratasse, ampliando, assim, a recepção da obra.

Porém, para se tornar num verdadeiro espaço de partilha torna-se necessário que esta “Bíblia” percorra o mundo, qual peregrino, embora isso cause novo sofrimento ao eu poético, como se se apartasse de um filho querido, parido do seu ventre “(Trouxe-o no meu seio...)”. Mas a única forma de partilhar e tentar superar a dor é “Lendo o meu livro só de mágoas cheio!...”.

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

Os desventurados irmanam-se na “Dor”. O “Eu” interpela-os para que com ele chorem, através da leitura continuada desse seu livro “só de mágoas cheio”.

Tendo em conta o vasto campo semântico relativo ao sofrimento (mágoas, desgraçados, chorai, torturados, tristes, desventurados, dor, ansiedade, sombras, Névoas, saudades) comprova-se que “Este Livro é de mágoas”, mágoas levadas ao extremo pela maiúscula com que a maioria dos vocábulos referidos são enunciados, num sofrimento colectivo do “Eu”, dos “Desgraçados”, “Desventurados” e de todos os “Irmãos na Dor”.

A mágoa seria, assim, o lenitivo para a própria mágoa, aspecto que Florbela defende, em carta à sua amiga Júlia. “A alegria irrita e eu hoje, tendo no regaço a bíblia dum grande e ilustre desgraçado, tive mais uma vez a prova disto porque o livro consolou-me. Chama-se o desgraçado Silva Pinto; chama-se o livro *Neste Vale de Lágrimas*.” [ESPANCA: 1986^a, p. 151].

A seguir cita dois versos de Cesário Verde como corolário da verdadeira dor, que só o artista pode sentir. “Esta dor, assim descrita, compara-a com a tua, se te queres rir do teu sofrer.”

A dor humana busca os vastos horizontes
É tem marés de fel como um sinistro mar...

Também “Este Livro...” desvenda a Dor da poetisa como um vasto horizonte, um mar sinistro com marés de fel, fazendo com que a dor dos outros, em comparação com a sua, seja infinitamente menor. Assim, há no “Livro” uma oferta e uma procura. Se, por um lado, espera a compreensão das suas mágoas por parte do leitor, por outro, oferece a possibilidade de acalmar a dor de todos os tristes. [MAIA: 2001, p. 135].

Obviamente a dor que se desprende deste “Livro” não é uma dor física, mas sim de uma dor existencial que penetra fundo no indivíduo sem que este conheça a sua causa. Deste modo, o poema deixa antever também uma tomada de consciência do carácter trágico da situação do “Eu”, ao proclamar a sua dor e pretender a catarse através das lágrimas e do apelo à leitura da sua “Bíblia”, numa reminiscência de Nobre, no poema “Memória”, de Só.

Lede-o e vereis surgir do poente havidas mágoas,
Como quem vê o Sol sumir-se, pelas águas,
E sobe aos alcantis para o tornar a ver!

António Nobre faz igualmente apelo à leitura do seu livro, no qual as mágoas passadas se renovam a cada poente, como se houvesse uma predestinação para o sofrimento, mesmo que procure superá-las através da claridade do sol.

Em Só, apresenta ainda um soneto sem título, identificado com o número um, o qual igualmente parece exalar a mesma temática abordada em “Memória” e que a poetisa calipolense também expressa no *Livro de Mágoas: a Dor*.

Em horas que lá vão, molhei a pena
Na chaga aberta desse corpo amado,
Mas numa chaga a supurar gangrena,
Cheia de pus, de sangue já coalhado!

E, depois, com a mão firma e serena,
Compus este Missal dum Torturado:
Talvez choreis, talvez vos faça pena...
Chorai! Que imenso tenho eu já chorado.

Em Nobre, a dor é extraída do corpo, numa estética naturalista, que não o impede de “com mão firme e serena” compor “este Missal dum Torturado”. Florbela, por seu lado, contrapõe com a sua “Bíblia dos Tristes” arrancada à dor moral. Ambos apelam à leitura, ambos apelam ao choro, mas o primeiro fá-lo com “mão firme”, enquanto a segunda, insegura, tem a percepção de que a sua “Bíblia” não é boa nem bela.

Esta subentendida inferioridade parece trazer implícita uma crítica ao tecido social da época. “Poetisas por instinto, sem mestres, sem escola, sem método, nem norte, podemos apenas cantar, sonhar e chorar, nunca fazer versos! [ESPANCA: 1986^a, p.173].

No entanto, a proclamada inferioridade é apenas aparente, porque apesar da falta de preparação feminina, Florbela pode ombrear com um dos maiores poetas portugueses, António Nobre, passando do papel de receptora da sua poesia, a poetisa que a usa como modelo. [ALONSO: 1997^a, 72-3].

Mas enquanto a poetisa tem a pretensão de acalmar a mágoa dos Torturados, Nobre adopta uma atitude didáctica. O “Missal” irá preparar os moços do seu país para enfrentarem a vida, uma vida de sofrimentos feita, numa perpétua “Sexta-Feira de Paixão!”, expressão que Florbela vai usar em “Impossível” para caracterizar a sua permanente tristeza, apesar da juventude.

Poder-se-á, assim, dizer que há uma perceptível intertextualidade entre os dois sonetos: a identificação com os leitores e o esclarecimento do que estes podem esperar da leitura, a que ambos fazem apelo através do vocativo “Moços do meu país” e “Irmãos na Dor”, numa tentativa de diálogo com o “outro”, aqueles que, como eles, sofrem as mágoas da vida, só de agruras feita.

Apresentado o “Livro” e a sua possível temática, no poema “Eu...” começa a delinear-se a identificação do sujeito lírico, bem como as causas do sofrimento enunciado.

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...

De forma anafórica, o “Eu” identifica-se com o feminino, vivendo um presente sem rumo, irreal. “anda perdida”, “não tem norte”, é “irmã do Sonho”, sendo o “termo de comparação sempre disfórico e subjectivo, partindo da afirmação para a dúvida final que fecha o último terceto.” [ALEXANDRE: 1997, p.71].

E Mesmo parecendo não pertencer a este mundo, está condenada a nele sofrer. Carregando a sua cruz, vivendo em estado de dolorosa inviabilidade, sente-se marginalizada e excluída da vida comum.

Sombra de névoa ténue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!...

Quase desprovida de massa corpórea, a poetisa apresenta-se como se fora uma essência, pois não se limita a ser névoa, é apenas a sua sombra, a qual os adjectivos “ténue” e “esvaecida” atiram para os limites do irreal, do não-ser, em contraste com um destino “forte” e negativo, capaz de a impelir brutalmente para a morte. O luto reforça o sofrimento já expresso, a que vem juntar-se a incompreensão, num quadro tétrico, do qual não pode fugir, dada a força do destino face à fragilidade do “Eu”.

Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber porquê...

O tempo presente e a proximidade em que se vinha afirmando o poema sofre agora alguma distanciação introduzida pelo deíctico “aquela”, que intensifica o “não-ser”, e vai originar algumas contradições: é incompreendida porque ninguém a vê como realmente é, nem ela própria, que chora sem saber porquê. Tal facto desencadeia a insatisfação e a infelicidade por não ser conhecida nem se conhecer, como se não tivesse identidade própria, como se fosse uma visão idealizada.

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver,
E que nunca na vida me encontrou!

Numa derradeira tentativa para se conhecer e ser conhecida, identifica-se dubitativamente como visão. “Sou talvez a visão que Alguém sonhou,”. Pelo contrário, em “Vaidade” diz “Sonho que sou Alguém cá neste mundo...”. Num e noutro caso, é sonho, é nada.

Portanto a sua existência, tanto como ser ou como poetisa, continua a ser uma ilusão: sonha ou é sonho. Em ambos os casos é apenas “Alguém”, uma indefinição, como se a poetisa não se sentisse ainda preparada para que o seu nome figurasse entre os poetas que a crítica considerava como tal. O seu verso, pensa, não tem ainda “a claridade/para encher todo o mundo!”. Estamos, então, perante a escrita da mágoa, escrita ainda não valorizada devido ao facto de ser mulher e ser poeta, o que significava uma insurreição e uma ousadia no mundo das letras, que se queria masculino.

Florbela, desta forma, dá-se a conhecer pelo não conhecimento, num paradoxo que mostra o sofrimento causado pela falta de identificação, impelindo-a para o além, para a morte. Uma morte moral, visto que neste mundo ninguém a vê, e a “visibilidade” está intimamente ligada ao reconhecimento. Não se reconhece aquilo que se não vê.

Não podemos deixar de aludir também ao poema homónimo “Eu”, presente em *Charneca em Flor*, onde o sujeito poético procura igualmente a sua identidade.

Até agora eu não me conhecia,
Julgava que era Eu e eu não era
Aquela que em meus versos descrevera
Tão clara como a fonte e como o dia.

Enquanto as cores disfóricas do primeiro poema confirmam o sofrimento expresso, agora o sujeito envolve-se na claridade e na pureza da fonte, facto que talvez retrate o passado a que se reporta e onde julgou

conhecer-se, “Julgava que era Eu e eu não era”, num logro que logo se faz sentir.

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

Agora, no presente, constata que tal não passou de pura ilusão. A transparência interior do seu ser, deu lugar às cinzas apagadas do seu não-ser.

O último terceto evidencia a falácia de que foi vítima. O sujeito poético julgou encontrar-se, mas era apenas um “tu”, o outro, “a chama[...] a esbrasear”, que lhe permitiu uma “rútila quimera”. A vida, o calor emanam do outro, do seu olhar, dos seus beijos incapazes de incendiar a sua alma porque ela não é mais do que “apagadas cinzas”.

Esta obsessiva procura do “Eu” leva-nos a pensar numa quadra de Sá-Carneiro, também ele em demanda de uma identidade nunca encontrada junto do outro, num movimento pendular, oscilatório do “Eu” para o “Outro”, enquanto em Florbela esse movimento se faz do “Eu” para o “Tu” e, ao rever-se nesse “Tu”, é também ela “qualquer coisa de intermédio” que a faz sofrer e correr em todas as direcções possíveis, percorrendo dolorosamente todas as “pontes”.

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte do tédio
Que vai de mim para o Outro.

Em Florbela como neste poeta do *Orpheu*, a mesma busca de conhecimento de uma identidade profunda, ou o sinal de transbordamento dos limites dessa identidade,[...]. PAIVA: 1995, p. 23].

Esta viagem ao passado em busca de si própria, “de uma identidade profunda”, também é susceptível de ser observada em “Lágrimas Ocultas”, onde Florbela parece fazer uma introspecção, para depois contrapor o passado ao que é, ou pensa ser, no presente.

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

Houve, portanto, um passado de felicidade, tão longínquo que parece ter existido “numa outra vida” em que sentia alegria e era amada. Trata-se, certamente, do tempo da juventude, da inocência, um tempo tão distante que parece pertencer a outra vida, como se a poetisa fosse espectadora do seu próprio “Eu”.

Descido o pano do palco da vida, a representação dessa felicidade não mais se vislumbra, a partir da segunda quadra.

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

Dobrada a curva da vida, o sujeito poético apresenta “uma boca dolorida” por oposição “ao rir das Primaveras”, da juventude, acabando por cair “num abandono de esquecida!”

A boca, enquanto signo hieroglífico egípcio tem o significado de palavra, o verbo criador. [CIRLOT, 2000, p. 92]. A boca que experimentara outrora a alegria aliada aos verbos rir e cantar, está agora marcada pela severidade, pelo esquecimento de si própria e dos outros, pois não encontra o verbo perfeito para expressar a sua mágoa de incompreendida.

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

Porém, a contemplação desse tempo perdido não cria no “Eu” o sofrimento doloroso, anteriormente manifestado. Na sequência do abandono e esquecimento de si, dá-se o ensimesmamento, “fico pensativa, olhando o vago”, a que o gerúndio dá continuidade.

Trata-se agora de uma dor aparentemente calma, como se de outro ser se tratasse. O reflexo do lago transformado em espelho, devolve-lhe a

imagem de um “rosto de monja de marfim”, “branca e calma”. A cor branca envolve a “monja” num manto, tornando-a exteriormente insensível, “de marfim”.

E as lágrimas que choro, branca e calma,
Ninguém as vê brotar dentro da alma!
Ninguém as vê cair dentro de mim!

Chora. Choro oculto no interior do seu seio, da sua alma que os olhos alheios não podem perscrutar, porque é uma dor interna, existencial, traço distintivo do homem que o separa dos outros seres.

Há neste poema o ser e o parecer. À calma exterior contrapõe-se o sofrimento interior. Já não se trata da incapacidade de expressar os sentimentos, simplesmente não há ninguém para os captar, o que lança o sujeito poético num sofrimento ainda mais dolorido, porque oculto e sem retrocesso, para sempre prisioneiro do seu estado de alma.

Em “Castelã”, soneto enviado a “Raul Proença em 7.05.1918, com pedido de opinião e aprovação.”⁵, que, em 1919, viria a dar a versão “Castelã da Tristeza”, a que nos reportamos, podemos encontrar o mesmo sentimento de solidão e sofrimento, agora disfarçado sob uma capa de altivez e desdém que lhe serve de refúgio.

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!

A Castelã, ao contrário da Monja, não manifesta exteriormente uma calma não sentida. No seu castelo, simbolicamente “uma força espiritual armada e erigida em vigilância” [CIRLOT: 2000, p. 104], ela é “altiva e couraçada de desdém”. E é nesta couraça que encontra forças para enfrentar a solidão e a falta de amor, sentimentos tanto mais intensos quanto se alongam “as sombras do sol-pôr...” e ela “chora o silêncio” que lhe pesa porque “ninguém vem”. Agora, não chora em silêncio, chora o

⁵ Nota ao poema, *Poesia Completa*, org. de Rui Guedes, p. 397.

próprio silêncio. E nessa hora crepuscular que adensa a solidão, a luz do amor passou, mas não se deteve.

Castelã da Tristeza, porque choras
Lendo, toda de branco, um livro de horas,
À sombra rendilhada dos vitrais?...

O Castelo e o convento, a castelã e a monja são apenas lugares e situações de clausura que servem de palco ao sofrimento. Envolta em branco, a cor da pureza e do estado de iluminação, contrastando com o sombrio pôr-do-sol, lê continuamente um livro de horas, um missal, tornando, assim, a leitura numa oração. Oração essa que não poderá quebrar o silêncio e a solidão em que mergulha neste castelo feito de “Dor” porque entre ela e o mundo se interpõe a “sombra rendilhada dos vitrais”.

E a situação em que o sujeito poético se vê ou sente projectado não parece susceptível de mudanças. Isto se tivermos em conta o soneto “A Minha Dor”, do qual emana todo um léxico simbolista sinónimo desse sentimento dolorido.

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

O sujeito lírico fecha-se na Dor enunciada, simbolicamente um “convento ideal”, labiríntico, talhado em pedra que, para além da sua dureza, se contorce em “convulsões sombrias”, contrastando com o “requinte escultural” das suas linhas. Em simultâneo os “dobres d’agonias” que os sinos, personificados, gemem “no correr dos dias”, quebrando o silêncio e assinalando, deste modo, um tempo que passa continuamente igual, sem mudança, perene.

E a Dor, alcandorada em convento, veste-se de lírios roxos, sinónimo de luto e martírio, conferindo grandeza e beleza a essa forma de sentir, com contornos de tragédia, vivida num “convento ideal”, “num convento”, ou “nesse triste convento aonde moro”. Parece haver aqui uma aceitação do estado de prisioneira da Dor, pela forma como o convento é

descrito. À medida que nos aproximamos verificamos que este já não é ideal, é um simples convento, para, depois, se tornar numa morada, morada onde habita a tristeza.

Mas o segundo verso do último terceto parece deixar transparecer, mais do que a dor, o desespero. O sujeito reza, grita e chora, numa gradação de sentimentos, num misto de fé e desespero, mas, como resposta, apenas encontra o vazio sepulcral. Esse vazio, essa solidão são acentuados pela repetição do pronome indefinido, num esmagamento do “Eu”, tornando-o igualmente “ninguém”, ao mesmo tempo que se esgotam os sentidos. “Ninguém ouve... ninguém vê... ninguém”. Nada.

Mas o nada implica a ausência total, e nessa ausência se inclui o amor que vimos aflorar em “Castelã da Tristeza”. No entanto, a poetisa, como todo o ser humano, necessita de amar e ser amada, necessidade que não é satisfeita, pois o amor é, para ela, mais uma dor a juntar a tantas outras já sentidas.

Tanto assim é que a própria poetisa nos diz ao abrir “Este Livro...” que ele é “só de mágoas cheio!...”. Temos, então, o amor enquanto mágoa. Nesse sentido, a nossa abordagem será muito ligeira, tentando, apenas confirmar aquilo que é dito pela artesã da palavra.

Relativamente à temática do amor, Cláudia Pazos Alonso detém-se nos poemas “Velhinha”, “Amiga”, “De Joelhos” e “Languidez”, referindo também um estudo de Seabra Pereira em *De Rastos com Asas*, onde o autor se debruça igualmente sobre “Amiga”, “De Joelhos” e “Em Busca do Amor”. [ALONSO: 1997^a, p.110].

Acrescentamos ao conjunto de sonetos referidos “Para quê?!” , “Alma Perdida” e falaremos igualmente de “Em Busca do Amor”.

Em “Para quê?!”, o próprio título remete para a inutilidade do amor, facto que é reforçado pela interrogativa, seguida de exclamativa, num misto de admiração e indignação.

E mal desponta em nós a madrugada,
Vem logo a noite encher o coração!

Com efeito, podemos detectar no soneto a facete mentirosa do amor. Mal se sente o alvorecer dos sentimentos simbolizados pela claridade, logo estes se desfazem, tragados pela escuridão. O amor mal desponta, logo morre.

Flor que é nascida e logo desfolhada
Pétalas que se pisam pelo chão!...

E rapidamente o amor desfalece porque mente, fazendo-se sentir apenas enquanto não é concretizado no seu aspecto carnal, numa clara alusão à desfloração, metaforicamente a flor desfolhada. Desta forma, a poetisa transgride os valores impostos por uma sociedade patriarcal, onde a jovem devia manter-se pura e casta, sendo a sensualidade, o desejo e o prazer situações interditas ao sexo feminino.[BARREIRA: 1994, p. 79].

Também o título “Em Busca do Amor” deixa desde logo antever a dificuldade em o sentir, ele é algo de fugidio, pois tem de ser procurado. A Poetisa Desalento, “Caminhando e perguntando”, conclui, no final do percurso, que este não existe. “E eu paro a murmurar:”. Tal constatação é murmurada, como se lhe faltasse a coragem para acreditar nas suas próprias palavras, mas elas são atestadas, em discurso directo, pela fala dos outros “«Ninguém o viu»”.

Já o soneto “Alma Perdida”⁶ adquire contornos algo diferentes, onde o amor se alia à Natureza, embora nem assim fuja à maldição da dor.

Toda esta noiva o rouxinol chorou,
Gemeu, rezou, gritou perdidamente!
Alma de rouxinol, alma de gente,
Tu és, talvez, alguém que se finou!

O Rouxinol, personificado porque tem alma, alma de defunto, “chorou,/Gemeu, rezou, gritou perdidamente”, num canto litúrgico e profano em homenagem ao amor tragado pela morte.

⁶ - Poema escrito “Em Quelfos, às 2 da manhã, ouvindo um rouxinol que cantava numa amendoeira que ficava junto à janela do quarto onde eu dormia.” Nota ao poema, *Poesia Completa*, org. de Rui Guedes, p. 398.

“Esta significação do pássaro como alma é muito frequente em todas as tradições[...]. Segundo Loeffler, o pássaro, como o peixe, era na sua origem um símbolo fálico, mas dotado de poder ascendente (sublimação e espiritualização).” [CIRLOT: 2000, p 289].

O símbolo do rouxinol é recorrente na literatura, desde os tempos de Ovídio. Está presente na alegoria de *Philomena*, em *Menina e Moça*, em *Romeu e Julieta* e na “menina dos rouxinóis”, a Joanhinha das *Viagens na Minha Terra*. [TERRA: s/d., pp. 38-9].

Sem pretendermos analisar a obra de Bernardim Ribeiro, achamos oportuno salientar que em *Menina e Moça*, o canto do rouxinol desperta o enlevo da Menina para, de seguida, após a queda deste à água e subsequente morte, aprofundar nela a mágoa já sentida, estando, assim, o canto desta ave simultaneamente associado ao prazer (do canto) e, sobretudo, à desventura, não só pelos sentimentos que suscita na protagonista como pelo seu próprio *sentir*, como se este emanasse do mais profundo de uma alma. “começou tão docemente a cantar [...]. E ele cada vez crecia mais em seus queixumes[...]. A triste da avezinha que, estando-se assim queixando, não sei como, caio morta sobre a ágoa,[...]. ainda que por desventura daquela avezinha fossem causadas minhas lágrimas, lá ao sair delas foram juntas outras minhas lembranças tristes”. [RIBEIRO, 1984, p. 63].

O rouxinol parece, então, estar associado à dor e ao sentimento femininos. Aliás, Florbela, no seu poema *Évora*, identifica-se com a personagem Bernardiana. “ E a minha alma soturna escuta e pasma.../ E sente-se passar *menina-e-moça*.” Para além de escutar, a sua alma é soturna, revelando mágoa e admiração, estados de espírito evidenciados também pela Menina. Por fim, o *itálico* confirma não se tratar de uma simples referência à idade, mas sim de uma referência **à** Menina.

E, igualmente na poesia de Florbela, o rouxinol é espírito, é alma, é sonho sublimado pela dor. O sonho de amar e a dor de nunca ter amado. O sujeito poético dirige-se a essa alma gêmea da sua, e confessa que com

ela chorou, numa comunhão de sentimentos porque “ninguém é mais triste do que nós!”.

A calma da noite contrasta com o estado de espírito do “tu” e do “eu”, num convite à confissão, ao ponto das almas tristes dos dois sujeitos se fundirem numa só, tornando-se em “nós”.

“O desamor e a mágoa doem. Matam de solidão maior. A Dor transfigura e transmuta. É gênese da criação artística.” [TERRA: s/d., p. 39].

E a recorrência ao rouxinol como metáfora da Dor que conduz à morte tornou-se criação artística. A confirmá-lo estão a beleza das palavras harmoniosamente escolhidas, a sonoridade que libertam, qual choro plangente, ancorado nos sons arrastados das aliterações em “x” e “g” expressas em “rouxinol”, “chorou”, “gemeu” e “gente”, num ritmo musical de conjugação de fonemas, a que os advérbios de modo “perdidamente” e “suavemente” dão continuidade, num contraste que exemplifica a complexidade da dor de quem “quis amor e nunca amou!”.

A Alma perdida do rouxinol, ou quem sabe da própria poetisa, ganhou asas e voou além-fronteiras através da pena de Enrique Aletá Roca e de Guido Battelli, cujas traduções em catalão e em italiano, como já havíamos referido, atestam a riqueza e a maleabilidade da palavra florbeliana.

A busca incessante do “Eu”, e a dor que tal busca acarreta, provocam no sujeito poético um estado de cansaço, uma neurastenia e desilusão que o levam a procurar nas forças da Natureza, a sua identidade nunca encontrada junto do Homem, bem como as palavras que lhe faltam para alcançar a paz de espírito necessária, tendente à compreensão e aceitação daquilo que é, mas ignora ser.

Sinto hoje a alma cheia de tristeza!
Um sino dobra em mim, ave-marias!
Lá fora, a chuva, brancas mãos esguias,
Faz na vidraça rendas de Veneza...

Nesta primeira quadra de “Neurastenia” parece haver uma identificação do interior do sujeito lírico, pleno de tristeza, onde o dobrar dos sinos é um choro constante, com o exterior onde a chuva personificada em esguias mãos, mãos de mulher, tecem rendas de Veneza. No entanto, essas rendas ocultam, separam as duas dimensões físicas não permitindo à poetisa acesso ao exterior, tornando-se, assim, prisioneira de si própria, do seu interior.

Porém, no exterior, a natureza “chora e reza”. O sujeito lírico interroga-a, e nessas interrogações, põe todas as suas incertezas “Mas porquê?!”. Porquê a tristeza, porquê a saudade? Sem esperar respostas, o sujeito irmana-se com esta Natureza que, como ele, parece sofrer. “Ó neve que destino triste o nosso!”.

Mas apesar desse destino comum, a poetisa não deixa de invocar essa Natureza “Ó chuva! Ó vento! Ó neve” pedindo-lhes emprestadas as palavras que não alcança para expressar aquilo que sente, “Digam isto que sinto que eu não posso!!...”, numa clara impotência para comunicar ao mundo toda a sua amargura.

Também em “Desejos vãos” a poetisa se volta para a Natureza, mas o próprio título parece, desde logo, apontar no sentido da impossibilidade de ajuda, porque são inúteis os seus desejos.

De facto, a poetisa queria ser o mar, a pedra, o sol, a árvore, mas logo descobre que até esses elementos da natureza, todos eles tão especiais porque dotados de uma força transcendente, têm o seu sofrimento. Até o astro rei “tem lágrimas de sangue na agonia.” E o sangue e a agonia estão presentes nesta escrita da mágoa que traduz a procura do “Eu” enquanto agente poético, evoluindo depois para uma mágoa da escrita, para o sonho de atingir a palavra poética nunca alcançada.

e lembrar! [...]”, “Porque tudo passou e foi quimera”. Mas agora a recordação do passado, esse sonho longínquo, não traz consigo o sofrimento como em “Lágrimas Ocultas” do *Livro de Mágoas*, antes deixa transparecer um certo orgulho, o lado positivo, conotativo de uma certa superioridade.

4.2.2 – O sonho da palavra poética

Florbela dispersa-se numa procura incessante de si própria e dos seus sentimentos desde que nos levou a transpor o pórtico de entrada de “Este Livro...”. Porém, “Este livro” mais não é do que uma tentativa de afirmação enquanto poetisa, levando-a a cotejar a sua inspiração e capacidade de expressão com outros poetas dignos da sua admiração. Assim, em “Vaidade”, sonha ser “a Poetisa eleita”, mas, a despeito de tal ser uma vaidade, o sonho trai a sua obsessiva necessidade de afirmação no campo da poesia.

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

Este soneto, feito sonho, remete para o mundo do onírico, para a identificação com o ideal que pretende atingir, e para uma figura dupla. À idealização de um “Eu”, capaz de encher o mundo com a clarividência do seu verso, “Aquele que diz tudo e tudo sabe”, opõe-se a realidade desse mesmo “Eu”, o desencanto de nada ser.

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

O ser ideal projecta-se na verticalidade do céu através do sonho. “Sonhando” “ando voando”. Embora o gerúndio e a rima interna dê continuidade ao acto de sonhar, a conjunção temporal “quando” põe em simultâneo a ascensão, o sonho, e a queda, a realidade. “Acordo do meu sonho... E não sou nada!...”

Este sonho que simultaneamente engendra e desfaz uma pseudo-realidade, uma realidade sonhada e não vivida, remete-nos para o poema de Antero de Quental, “O Palácio da Ventura”. Enquanto Florbela sonha ser a “Poetisa Eleita”, Antero sonha ser “um cavaleiro andante” em busca do “palácio encantado da Ventura!”, como se pode comprovar através da seguinte quadra:

Sonho que sou um cavaleiro andante.
Por desertos, por sóis, por noite escura,
Paladino do amor, busco anelante
O palácio encantado da Ventura!

Ambos percorrem o tortuoso caminho da procura. Florbela abre as portas do sonho e nada encontra, Antero abre “as portas d’ouro” e depara-se com “silêncio e escuridão”. O encanto desfez-se.

Abrem-se as portas d’ouro, com fragor
Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silêncio e escuridão – e nada mais!

Ambos sonham, ambos vêem o sonho desfeito em nada. O mesmo “nada”, abertas “as portas d’ouro” ou nas lonjuras do céu.

Podemos, assim, constatar que a influência Anteriana também se faz sentir no tecer da escrita florbeliana. É a presença dos mestres, são os poetas mortos a emprestar a sua palavra de experiência feita, com quem a poetisa conversa, comovida, em “Torre de Névoa”.

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

Florbela dialoga com “Os poetas mortos” do alto da sua “Torre esguia”, fálca, talvez numa tentativa de aproximação ao estro masculino dos poetas consagrados, poetas do passado.

Através da copulativa “e”, a “conversa” liga-se a um cenário que oscila entre a verticalidade “subi ao alto” e a inconsistência “feita de fumo, névoas e luar”. O carácter fálco da Torre adquire agora contornos femininos através do aspecto lunar dessa mesma Torre, a partir da qual o “Eu” se encontra num plano de superioridade. E é nesse plano superior que Florbela conversa comovida com os poetas do passado, representativos da tradição. Tradição, base poética a que urge dar continuidade e, ao mesmo tempo, instituir a ruptura, processos que são o garante da escrita como auto-expressão de “uma carga espontânea de sentimentos poderosos.”

Contei-lhes os meus sonhos, a alegria
Dos versos que são meus, do meu sonhar,
E todos os poetas, a chorar,
Responderam-me então: «Que fantasia,

A confessionalidade de Florbela dá-nos conta de um cambiante outro que assume aqui o sonho. Não se trata já de um sonho inalcançável, irreal. Dele irradia a alegria dos versos a que o possessivo empresta o orgulho de um sonho tornado realidade “Dos versos que são meus,”.

Criança doida e crente! Nós também
Tivemos ilusões, como ninguém,
E tudo nos fugiu, tudo morreu!...»

Mas, a resposta “de todos os poetas” do outro lado do sonho, remetem, unanimemente, o diálogo para o choro, para o inalcançável, para a morte das ilusões, que só “a Dor transfigura e transmuta”, no dizer de Carolina Terra.

Assim, “Calaram-se os poetas tristemente...” e a poetisa viu desmoronar-se o seu sonho todo alegria, refugiando-se na sua “Torre esguia”, agora junto ao Céu, porque

o poeta é um ser solitário por excelência. É aquele que fala da sua Dor e a transporta para um infinito. Quanto maior é o gênio mais pode transportá-la a uma outra altura, a uma maior capacidade de divinização. A vida é uma desgraça que se assume com imensa dor, uma infinita capacidade de a chorar. [BARREIRA: 1994, pp. 171-2].

Por isso Florbela se refugia junto ao Céu, o infinito onde quer projectar a sua palavra de poeta. E é essa linguagem divinizada pela Dor que a poetisa incessantemente procura para poder transmitir toda a emoção, verdade e sentimento que lhe vai na alma.

Tirar dentro do peito a Emoção,
A lúcida Verdade, o Sentimento!
- E ser, depois de vir do coração,
Um punhado de cinza esparso ao vento!...

E a sua “Tortura” é o facto de verificar que, apesar de nelas depositar todo o sentimento, essas palavras se constituem num “punhado de cinza esparso ao vento!...”, porque, pensa

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

Poder-se-á dizer que, assim, há uma incompatibilidade estética entre emoção e expressão. Apesar de lhe sair do peito toda a Emoção, a sua poesia resulta em “rimas perdidas” e “vendavais dispersos” não atingindo, desta forma, a sublimação almejada. Por isso mente. Não se trata de fingimento, mas sim da mentira com que mente a si própria e aos outros. A poetisa não soube interpor entre o sentir e o expressar a distância necessária para o fingimento poético, que é a verdade da poesia, transmissora da emoção estética. [MAIA: 2001, p. 123-4].

Porém, no último terceto são descritos os versos almejados, diametralmente opostos àqueles que a poetisa faz sair da sua pena.

Quem dera encontrar o verso puro,

O verso altivo e forte, estranho e duro,
Que dissesse, a chorar, isto que sinto!!

A múltipla adjectivação que caracteriza o verso sonhado evidencia uma grande qualidade estética desse mesmo verso, mas, embora este seja “grande e eloquente” parece despido de qualquer função emotiva. A pureza, a altivez, a dureza e a projecção do verso que se quer forte são, afinal, características que expressam, a chorar, os sentimentos do sujeito poético, retirando, assim, a grandiosidade ao verso idealizado.

É “A Maior Tortura”, da mulher-poeta transgredindo as regras, insatisfeita, numa procura incessante da palavra certa que lhe faculte a entrada no mundo da poesia dominado pelo poeta-poeta. “Ou se é mulher ‘de primeira’ e escritor de segunda, ou escritor de primeira, mas mulher de segunda”. [KLOBUCKA: 1993, p.47].

Assim, torturada, chora “convulsa noite e dia...”, numa Mágoa atroz, bebida juntamente com o leite materno, parecendo, desta forma, não haver solução para o seu sofrimento, que descreve, invocando o Poeta, no poema “A Maior Tortura”, dedicado “A um grande poeta de Portugal”.⁷

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

Desconhecendo-se o referente do “Poeta”, este pode ser qualquer uma das identidades referenciais masculinas que a lírica florbeliana tem adoptado. Mas, por um lado, pode ser encarado como o reflexo abstracto e colectivo dos “Poetas meus Irmãos” e, por outro, um “tu” a quem o “eu” se dirige, estabelecendo entre ambos um distanciação através de valores hierárquicos. [KLOBUCKA: 1993, p.71].

Após a caracterização disfórica, dolorida, de poeta maldito, feito cardo e urze, a poetisa acaba por se afirmar igual ao Poeta, ainda que irmanados na desgraça, “Sou, com tu, um riso desgraçado!”.

⁷ - Para Anna Klobucka “ trata-se da figura do “Poeta/duplo”, p. 71, enquanto Claudia Alonso admite a possibilidade de se tratar de Américo Durão, mas, assim sendo, o conhecimento do poeta seria anterior ao seu contacto directo na Faculdade de Direito, visto Florbela ter iniciado as aulas em Outubro de 1917, enquanto o último poema de “Trocando Olhares”, de que inicialmente fazia parte o poema, data de Abril de 1917. p. 71.

Embora os seus destinos sejam iguais na desgraça, entre os dois antevê-se uma diferença, “Não ser Poeta assim como tu és”. Esta diferença, talvez alicerçada na qualidade, pode igualmente remeter para a falta de oportunidade de crescimento poético calcado aos pés por uma sociedade patriarcal, onde o homem era o centro e a personificação do saber e do querer, o que torna a tortura do “Eu” florbeliano “inda maior”.

Também no poema “ A Um Livro” se agita este desejo de se igualar ao Poeta, do qual o “Eu” se sente apenas uma sombra.

No silêncio de cinzas do meu Ser
Agita-se uma sombra de cipreste,
Sombra roubada ao livro que ando a ler,
A esse livro de mágoas que me deste!

Embora envolto no “silêncio de cinzas”, agita-se no sujeito lírico uma sombra por onde perpassa a dor da morte, “a sombra do cipreste”, causada pela poesia expressa “[n]esse livro de mágoas que me deste!”, havendo, assim, uma relação entre o Livro de Mágoas e esse outro, também ele de mágoas feito.

Leio-o e folheio, assim, toda a minh'alma!
O livro que me deste é meu e salma
As orações que choro e rio e canto!...

E esse livro, também ele de mágoas, contém toda a alma do sujeito lírico florbeliano, suscitando nele uma diversidade de sentimentos, desde o cântico sagrado, o choro, o riso e o canto, numa manifestação de transbordamento, por ver a sua alma reflectida na escrita desse Poeta, que diverge de si na palavra, mas consigo se irmana pelo sentimento comum.

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

No poema anterior, “A Maior Tortura”, a poetisa estabelece a comparação com o Poeta a partir de si própria, enquanto aqui o desejo de igualdade se manifesta a partir do Poeta, numa inversão de posições que

põe, agora, em destaque o “Dizer” daquele que expressa os seus sentimentos.

Mas a aproximação entre o Poeta e Florbela restabelece-se através do livro, tecido de palavras, formando um manto poético que vela pela sua Dor, protegendo-a da frustração provocada pela palavra que não revela o dom de “Dizer” sobre si própria como ele, Poeta, o faz.

A leitura do livro não é apenas um gesto casual do qual usufrui o prazer estético. O “Dizer” do poeta ecoa na alma da poetisa alentejana e reflecte-se na tecitura textual entrelaçando o som e a semântica nas formas verbais “Leio-o e folheio-o”, sugerindo o prazer da leitura da sua Dor aliada ao manuseamento do livro, a posse do objecto detentor do reconhecimento de si própria. [KLOBUCKA: 1993, p.132].

Embora no poema “A um livro”, a poetisa tenha conseguido uma aproximação ao Poeta, recolhendo-se sob o manto protector das suas palavras, não deixa de haver por parte da poetisa a mágoa por não conseguir alcançar a autoridade poética dos seus mestres masculinos.

Em “Impossível”, a tristeza acentua-se novamente através de um comentário que a compara a Sexta-Feira de Paixão, a cismar, apesar da juventude, numa dor possivelmente inexistente.

Disseram-me hoje, assim, ao ver-me triste:
«Parece Sexta-Feira de Paixão.
Sempre a cismar, cismar d’olhos no chão,
Sempre a pensar na dor que não existe...

O que é que tem?! Tão nova e sempre triste!
Faça por ‘star contente! Pois então?!...»
Quando se sofre o que se diz é vão...
Meu coração, tudo, calado ouviste...

O poema remete para o presente, “hoje”, e às palavras que vêm de fora, dos outros, que não compreendem como é que a juventude se pode mostrar assim triste e cismadora, a poetisa responde dirigindo-se a si mesma, ao seu coração que encerra a dor que os outros não vêem nem compreendem.

A sua dor não tem igual, “anda sozinha” e não se pode expressar por si própria, enquanto a poetisa também não encontra as palavras que a possam dar a conhecer.

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

Novamente nos deparamos, agora explicitamente com António Nobre, a quem todos conhecem os “males” pois este é um Poeta, um mestre, a quem a palavra não falta.

O *Livro de Mágoas* inicia-se com um apelo aos desgraçados, na esperança de que a Mágoa seja compreendida pelos “Irmãos na Dor”, remetendo para uma intertextualidade com António Nobre.

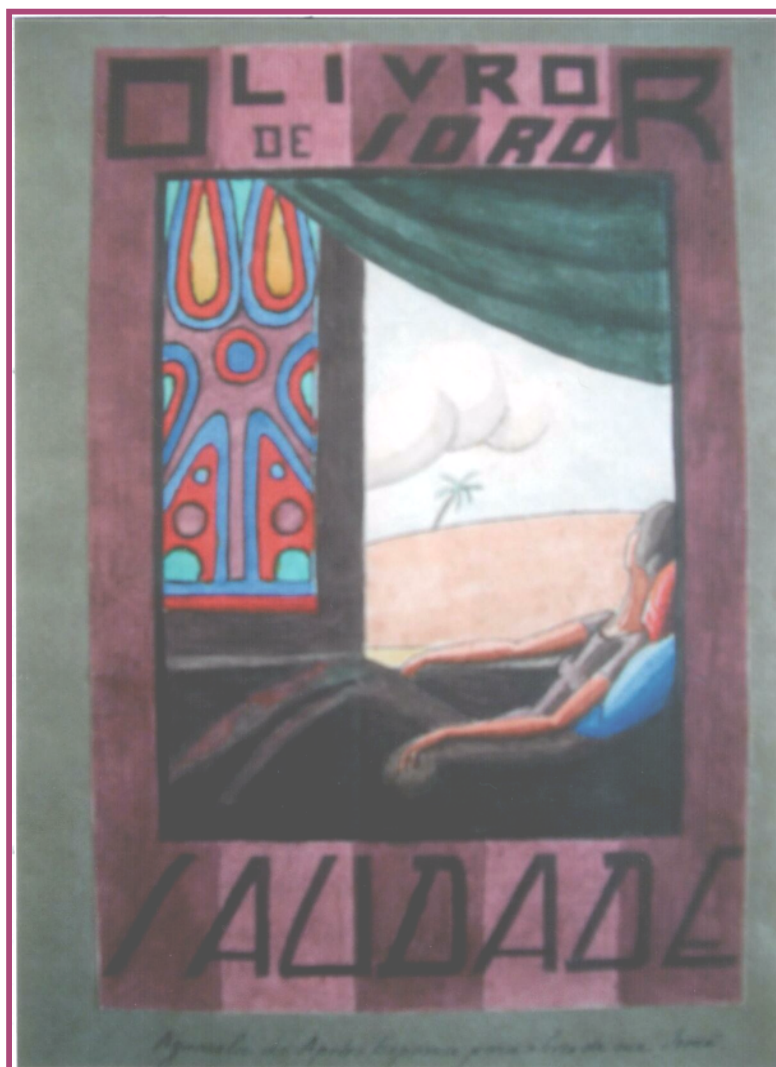
No final, o mesmo livro abandona o sonho acalentado de que o dom da palavra, mercê do contacto com os mestres, desse voz à mágoa sentida, ultrapassando, assim, as limitações impostas pela sua condição de mulher. O ciclo completou-se, numa circularidade que começa e acaba em Nobre, numa demanda de si própria que vai ter ao ponto de partida, visto concluir que a sua Dor não se pode fechar no reduto da palavra. “...A minha Dor não cabe/ Nos cem milhões de versos que eu fizera!...”.

A hipérbole não pode conter essa Dor, essa Mágoa de se saber Alguém no mundo poético, mas onde a autoridade exercida no masculino lhe nega a identidade poética, a força de um verso, diluindo-se no não-ser, em Ninguém.

Para além do campo semântico de mágoa, como já foi referido, os pronomes “ninguém” e “alguém” adquirem grande relevância na poética florbeliana enquanto agentes de uma quase aniquilação da poetisa, a qual oscila entre a negação e a indefinição, “ninguém” e “alguém”, como poderemos observar no seguinte quadro síntese.

LIVRO DE MÁGOAS		
Poemas	Ninguém	Alguém
Vaidade		Sonho que sou Alguém cá neste mundo.
Eu...	Sou aquela que passa e ninguém vê...	Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Castelã	E nunca, nunca vi passar ninguém!	Castelã da tristeza vês alguém?!
Castelã da Tristeza	Chora o silêncio...nada... ninguém vem...	
Lágrimas Ocultas	Ninguém as vê brotar dentro da alma! Ninguém as vê cair dentro de mim!	
Torre de Névoa	Nós também/ Tivemos ilusões como ninguém,	
A minha Dor	E ninguém ouve... ninguém vê... ninguém...	Tão belos como nunca os viu alguém!
Noite de Saudade	Ninguém vem atrás dela a acompanhar Talvez de ti, ó noite!... Ou de ninguém!...	
Pior Velhice		Aquela onde nem sequer existe
Alma Perdida	Que ninguém é mais triste do que nós!	Tu és, talvez, alguém que se finou! [...] alma doente/ D'alguém que quis amar e nunca amou!
Oração de Joelhos		Alguém, bendita seja essa mulher!
De Joelhos		Alguém, bendita seja essa Mulher,
A Minha Tragédia	De não amar ninguém, de ser assim!	
Em busca do Amor	E eu paro a murmurar: «Ninguém o viu!...»	
Impossível	Os meus males ninguém nos adivinha... Os meus... ninguém... A minha Dor não cabe/ Nos cem milhões de versos que eu fizera!...	

4.3 – Livro de Soror Saudade



[Aguarela de Apeles Espanca para o livro de sua Irmã]⁸

“O meu livro está à espera de ti para o prelo. Olha que eu quero-o fora este Outono! Tenho a tua promessa para o desenho da capa, não te esqueças!” [ESPANCA: 1986^a, p. 243].

⁸ - Aguarela de Apeles Espanca destinada ao *Livro de Soror Saudade*, a qual nunca chegou a ser usada, encontrando-se no “Espólio de Florbela”, na Biblioteca Pública de Évora.

O livro a que se refere Florbela seria inicialmente *Claustro das Quimeras*, mas um percalço obrigou-a a alterar o título deste novo livro e a reestruturá-lo.

“O malandro do Alfredo Pimenta escangalhou-me o arranjinho, publicando um *Livro das Quimeras*. Lá se vão as minhas quimeras! O meu, ficou-se chamando *Livro de Soror Saudade*. [ESPANCA: 1986^a, p.244].

O projectado *Claustro das Quimeras* abria com o poema “Maria das Quimeras”. Alterada a sequência dos poemas em função do novo título, *Livro de Soror Saudade*, a nova colectânea abre com o poema “Soror Saudade”, em homenagem ao colega e amigo Américo Durão, que lhe havia dedicado o poema “A uma poetisa”.

Assim surge a segunda obra de Florbela Espanca, editada em 1923 por Francisco Lage. O *Livro de Soror Saudade* tem como ponto de partida a problemática tratada em *Livro de Mágoas*, ou seja, uma premente necessidade de afirmação enquanto poetisa, alargando-se a outros temas como o amor, já não apenas como desejo e vã miragem, mas onde a poetisa deixa transparecer a sensualidade e o erotismo, por vezes relacionado com a Natureza. No entanto, aflora ainda nesta colectânea uma réstia de sofrimento que, pouco a pouco, se vai esvaindo à medida que a sua personalidade e auto-afirmação vão ganhando espaço e relevo.

Sufrimento, por vezes aliado à ideia de morte, espiritualidade, amor e sensualidade parecem, assim, caminhar de mãos dadas ao longo desta segunda obra.

“Mais intensa do que a primeira, é esta segunda colecção de sonetos de Florbela Espanca ainda insegura, no entanto, [acusam-se] nela maneiras literárias de uma fase em que se misturavam o esteticismo fim-de-século com a retórica erótico-romântica.” [SIMÕES: 1959, 451-2].

4.3.1 – Uma identidade

A uma Poetisa

Irmã, Soror Saudade, ah! Se eu pudesse
Tocar de inspiração a nossa vida,
Fazer do mundo a Terra Prometida
Que ainda em sonho às vezes me aparece!

Américo Durão

Neste momento, o estatuto de Florbela enquanto poetisa já não é posto em causa, esse estatuto foi-lhe atribuído por alguém com créditos firmados no mundo das letras - Américo Durão.

Transgredindo o espaço social, Florbela ousa agora ser a poetisa que tão sofridamente aspirou ser ao longo do *Livro de Mágoas*.

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

“Soror Saudade” é o poema resposta a Américo Durão, cujo título remete para “a imagem romântica do poeta dotado duma sensibilidade aguda, constantemente perseguido por aspirações de beleza, mas desanimado por não conseguir atingir o absoluto.” [ALONSO: 1997^a, p. 118].

Irmã do poeta, não é mais a excluída, a alma da poetisa enche-se de alegria resplandecente, que o vitral, agora, dissemina dando luz ao sonho tornado realidade.

Numa tarde de Outono o murmuraste,
Toda a mágoa do Outono ele me trouxe,
Jamais me hão-de chamar outro mais doce.
Com ele bem mais triste me tornaste...

Paradoxalmente, a alegria do sonho concretizado torna-se ainda em mágoa. O nome almejado veio já tarde, no Outono, e a sua doçura torna-se amarga, pois com ele atingiu a plenitude, não lhe permitindo ir mais além, “Jamais me hão-de chamar outro mais doce”, e, sobretudo, este foi-lhe dado por outrem e não por si conquistado.

Esse nome apenas “murmurado”, age “baixinho” na alma da poetisa como consolo “nas horas más de febre e de ansiedade”. Portanto, a alegria sentida no momento não anulou de vez a dor e a ansiedade.

Como se fossem pétalas caindo
Digo as palavras desse nome lindo
Que tu me deste: « Irmã, Soror Saudade...»

O “Eu” parece não estar ainda seguro da sua condição de poetisa, que faz parte de uma irmandade. Esse nome pode desfolhar-se “como se fossem pétalas caindo”, pelo que tenta convencer-se a si própria dessa nova e almejada condição, repetindo esse “nome lindo” que simultaneamente lhe traz contentamento e insegurança.

Apesar dessa insegurança, o nome de Florbela começa já a agitar o espaço literário, recebendo críticas, sobretudo desfavoráveis, mas até os seus principais detractores lhe dedicam palavras de apreço por alguns dos poemas da nova colectânea, que, no geral, é considerada negativa.

Encontra-se neste caso Nemo, director do jornal *A Época* e crítico literário, que escreveu acerca de “Soror Saudade”:

“Logo no primeiro soneto nos impressiona a música do verso heróico, fluido como o murmuro fio de água serpenteando mansamente entre flores.” [NEMO, 1923, p.3].

Não obstante a crítica, o contentamento e a insegurança patenteados neste primeiro poema não se esvaem, projectando-se no segundo, oriundo do *Livro do Nosso Amor*, soneto homónimo que passou a constar neste livro com o título “O Nosso Livro”.

Livro do meu amor, do teu amor,
Livro do nosso amor, do nosso peito...
Abre-lhe as folhas devagar, com jeito,
Como se fossem pétalas de flor.

Este não é mais um livro para os desgraçados, como o que conhecemos em *Livro de Mágoas*. O poema faz do leitor um privilegiado, o eu poético dirige-se ao “tu” indicando-lhe que esse livro, primeiramente

marcado pela individualidade, “do meu amor, do teu amor,” passa a ser “nosso”, numa comunhão de sentimentos que une os dois amantes pelo “nosso peito”, colocando a colectânea sob a égide do amor.

Este livro de amor comum, porém, assemelha-se a frágeis pétalas de flor, pelo que tem de ser “esfolhado” devagar para que não se destruam os versos de que é composto, sinónimos de amor, mas que ilustram, ainda assim, a dor unilateral do eu lírico, “meu jardim de dor!”, talvez porque em paralelo com o contentamento desse amor aparentemente único e lindo, subjaz a insegurança de que ao ser “esfolhado” o livro, o amor se destrua para sempre.

Ah, meu Amor! Mas quanta, quanta gente
Dirá, fechando o livro docemente:
«Versos só nossos, só de nós os dois!...»

E os versos que “eram só nossos” alargam-se a outros receptores. “Mas quanta, quanta gente”, esfolhará estes “lírios” tornando-os «Versos só nossos, só de nós os dois!...’», versos que registam a vivência amorosa entre o sujeito lírico e o homem amado, que se generaliza na vivência de outros amantes, visto que

O amor não se constitui propriedade exclusiva de poetas, nem apenas matéria literária de bardos e arautos. [...] O amor na poesia florbeliana não é somente rima. Pode, por isso, ser tentativa de solução enquanto caminho, pela linguagem, para o exercício da alteridade e da descoberta de si mesma no encontro com o outro. [MAIA: 2001, p. 143].

Como já vimos, em *Livro de Mágoas*, o primeiro poema tem por título “Este Livro...” sobre o qual já tecemos alguns comentários, relacionando-o com a poesia de António Nobre. Em *Livro de Soror Saudade* surge-nos primeiro “Soror Saudade”, sob a égide de Américo Durão, seguido de “O Nosso Livro” dedicado, talvez, ao segundo marido, dadas as iniciais que o encimam “A. A. G.”. Temos então a legitimação através do masculino.

No *Livro de Soror Saudade*, esta disposição contribui para alargar a dependência a duas personagens masculinas que, desta forma, inauguram o espaço do macrotexto. O sujeito poético apaga-se em função da homenagem ao duplo “tu” masculino, que desempenha também um duplo papel: um, o criador da máscara de Soror Saudade, outro, o leitor privilegiado enquanto amante.

Deste modo, a centralidade dos dois referentes identificáveis devido às dedicatórias são “princípio e fim”, como podemos verificar em “Fanatismo”, “Que tu és como um Deus: princípio e fim!...”. Estes tornam-se num termo em interação com o sujeito lírico, estruturadores da mensagem poética, cujo discurso amoroso necessita de uma interlocução entre um “eu” e um “tu”. [KLOBUCKA: 1993, pp. 77-8], o que vai ao encontro da citação de Maia Abreu. Esta centralidade masculina, em vez de impedimento, pode ser “tentativa de solução”.

4.3.2 – Imagens do sujeito poético.

Florbela parece adoptar a máscara que lhe foi atribuída e veste a pele de uma mulher simultaneamente passiva e distante, o que lhe confere uma aura de misticismo, como o confirma João Botto de Carvalho no poema que lhe dedica, intitulado “A Princesa Incompreendida”, onde

descreve Florbela como uma princesa remota, altiva, aristocrática, embora profundamente melancólica, nos moldes do poema então em voga de Albert Samain, “Mon Ame est une infante / en robe de parade. [ALONSO: 1997^b, p. 185).

Esta imagem continua visível em “Maria das Quimeras”, soneto destinado à abertura de *Claustro das Quimeras*, como já foi referido. Neste poema, a poetisa recebe de “Alguém” um novo epíteto, atribuindo-lhe um

cariz de indefinição como se esta Maria das Quimeras nos surgisse envolta em brumas e nevoeiros, “Dans la forêt du Rêve et de l’Enchantement”, como diria Albert Samain, que impedissem a sua real identificação.

Maria das Quimeras me chamou
Alguém... Pelos castelos que eu ergui
Plas flores d’ouro e azul que a sol teci
Numa tela de sonho que estalou.

Apesar dessa indefinição, não deixa, ao jeito do poeta romântico, de tecer sonhos a que as frágeis folhas das “flores d’ouro e azul” conferem um carácter efémero. Tanto assim que a “tela do sonho estalou”, e das quimeras restou apenas o nome.

A poetisa interroga-se sobre um passado de sonhos desfeitos, restando-lhe assumir, no presente, o fim de um estado onírico, onde os beijos sonhados, reiteram a falta de amor, deixando-a sem quimeras, sem a identificação que lhe fora outorgada por Alguém, lembrando, assim, a procura do amor expressa em *Livro de Mágoas*.

Das “quimeras” perdidas, Florbela passa ao desalento e é como “Princesa Desalento” que a sua alma se identifica. Agora, o epíteto foi novamente validado por um Poeta, mas, ainda assim, “a princesa” sente a sua alma “revoltada, trágica, sombria/ Como galopes infernais de vento!”.

A revolta, mais uma vez toma conta desta alma tragicamente sombria, comparada com o movimento frenético e violento do ar, “galopes infernais de vento!”, revelando o sofrimento amoroso partilhado com o luar, confidente que lhe presta vassalagem, “O luar ouve minh’alma, ajoelhado,”.

Mas a verdadeira imagem da poetisa parece emergir da definição do “Eu” no poema “O que tu és”, onde a própria poetisa traça de si um amargurado retrato, de forma anafórica, conferindo-lhe uma certa consistência e grandeza através do pronome demonstrativo com que se auto-nomeia, em letra maiúscula.

És Aquela que tudo entristece
Aquela a quem a mágoa chamou filha;
Aquela que o sol claro entenebrece.

A identificação assenta na filiação da mágoa, predestinação para o sofrimento, qual poeta romântico, eleito para sofrer porque “nada merece”, “A rastejar no chão como as mendigas,” como personagem amaldiçoada.

Neste poema encontramos novamente um misto de tristeza e mágoa, já não por aquilo que procura, mas por aquilo que é, havendo ainda um longo caminho a percorrer feito de dor, “Que nem um lindo amor de maravilha” aquece e ilumina porque a mocidade não foi vivida. “És ano que não teve Primavera...”.

O desencanto patente neste poema monólogo parece, no entanto, ter a força de um alento e a poetisa tece nova idealização. “Ah, não seres como as outras raparigas / Ó princesa Encantada da Quimera”. Ao denominar-se “Princesa Encantada da Quimera” deixa transparecer um certo orgulho na sua condição de mulher diferente, identificada com a tradicional imagem do poeta como “príncipe”, já distante da dolorosa experiência do poeta em *Livro de Mágoas*.

Porém, a poetisa deixa, ainda, antever o seu mal e é precisamente no poema “O Meu Mal” que nos transmite a ideia de que se conhece como ninguém, “sei-me de cor,” aliás a própria Florbela em carta dirigida a Augusto d’Esaguy, datada de 15 de Janeiro de 1920, referindo-se aos poetas José Duro, Anto e Wilde afirma “Eu não os leio, já nem creio neles! Agora leio-me...” [ESPANCA: 1986^a, p. 231].

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

O “Eu” explicitamente expresso tem a certeza do seu passado glorioso, a que a construção anafórica e assindética dão consistência. O seu mal presente tem, talvez, origem nesse passado glorioso, como se a própria poetisa fosse o livro que ilustra um pretérito que não volta mais,

mas sempre recordado porque escrito em si, mostrando a solidão de um caminho de grandezas percorrido sob o signo da dor.

Fui tudo que no mundo há de maior:
Fui cisne, e lírio, e águia, e catedral!
E fui, talvez, um verso de Nerval,
Ou um cínico riso de Chamfort...

O “Eu” surge agora sob a forma verbal, a que o polissíndeto dá a força vertiginosa de um somatório de grandezas, que caminham do concreto para o abstracto, perdendo a força da exclamação e espalhando-se nas reticências e na dúvida entre o romantismo de Nerval e o cinismo de Chamfort, num misto de beleza e dor, atendendo aos dois autores referidos.

Nos tercetos começa a delinear-se um passado já não de grandezas, mas com base em símbolos reais e divinos. A poetisa foi “a heráldica flor” e metonimicamente através das mãos e da boca é ela quem dá alento e vida à natureza.

No entanto, a dor volta a estar presente, “fui lágrima”, “Mágoa de não sei quê! Saudade louca!”. Mágoa e saudade de um passado que não voltará mais, como atesta a insistência no tempo verbal pretérito perfeito, “Fui”.

Nemo, que traçara um elogio acerca do poema “Soror Saudade”, é agora implacável com a poética florbeliana. “O Meu Mal” é um devaneio,

um absurdo evolucionismo pantheísta”. [Uma] ignara phantasia! Nada d’isso foi. O que é vê-se. Uma alma ignorante dos seus altos destinos.[...] Não descobriu o tesouro escondido do Evangelho, nem soube escolher a melhor parte que não lhe seria tirada. Por isso alardeia a sua incredulidade, antecedente lógico do espírito pagão e sensual, que se manifesta com tantos sonetos. [NEMO, 1923, p.3].

Temos então a incredulidade como antecedente do paganismo e da sensualidade, segundo Nemo. Vejamos o que diz a poetisa.

A perda deste passado glorioso, apesar de trazer consigo a mágoa e a saudade, não impede, porém, o “Eu” de sentir orgulho naquilo que fora dantes. Assim, em “O Meu Orgulho” o sujeito poético lembra o passado que deseja olvidar. “Lembro-me o que fui dantes. Quem me dera/ Não m

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

A grandeza manifesta-se na singeleza de nada ter, e a falta de amor, “ser sozinha”, já não a faz sofrer. Parece, assim, haver uma progressiva aceitação tanto daquilo que foi como daquilo que é.

Apesar da aparente aceitação, volta novamente a manifestar no poema “Cinzento” a tristeza e a melancolia que um toque simbolista atira para as “Poeiras de crepúsculos cinzentos,” fazendo delas o sujeito do poema. Esse crepúsculo fragmentado em poeira, juntamente com “lindas rendas velhinhas”, forma um véu que cobre a poetisa, ocultando-a, tornando-a tão imaterial como esse véu, “brancos fantasmas, sonolentos...”.

Enquanto na primeira quadra a poetisa se apercebe, através do tacto, que está prisioneira numa tecitura entre o abstracto e o concreto, na segunda quadra ouve o deslizar dos monges, num som leve e inquietante, como se também eles fossem incorpóreos.

Monges soturnos deslizando lentos,
Devagarinho, em mist’riosos passos...
Perde-se a luz em languidos cansaços...
Ergue-se a minha cruz dos desalentos!

O mistério toma conta do cenário e o som nasal, juntamente com o som ciciado do “s” e do “z”, produz o efeito desses monges soturnos “deslizando lentos”, e à medida que vai faltando a luz, ergue-se a dor do sujeito poético, envolto numa imagística religiosa.

Nos dois últimos versos, a dispersão da luz e o doloroso estado de espírito da poetisa salienta-se de forma dramática através das

semelhanças rítmicas e fonéticas “Perde-se/Ergue-se” e “luz/cruz” [ALONSO: 1997^a, p. 128].

E tal como o crepúsculo, também o sonho de um amor se desintegrou, restando a “névoa da saudade”.

O último terceto incide no tempo e dá-nos conta, anaforicamente, de que houve uma hora de enamoramento, “o teu olhar me deslumbrou”, uma hora de concretização do amor “a tua boca me beijou” e uma hora da separação “em fumo e névoa te tornaste”.

Novamente parece haver uma aceitação passiva por esta separação, como se na vida houvesse um tempo para tudo. Tempo de ilusão, de tudo ter, e o tempo da desilusão, de tudo perder.

E assim, o sujeito poético espraia-se em sugestivas imagens, ora plenas de esperança e sonho, ora prenhes de angústia e aceitação, evidenciando sentimentos contraditórios, porque “Não sei o que em mim ri, o que em mim chora,” e “Até agora eu não me conhecia,” como poderemos observar no quadro seguinte.

LIVRO DE SOROR SAUDADE
Imagens do “Eu” poético

Poemas	Versos
«Soror Saudade»	Irmã, Soror Saudade me chamaste... Digo as palavras desse nome lindo/Que tu me deste: «Irmã, Soror Saudade...»
O Que Tu És...	Ó princesa Encantada da Quimera!...
Alentejano	E eu sou uma daquelas raparigas...
Que Importa?...	Minh'alma, a pedra, transformou-se em fonte;
Fumo	Meus olhos são dois velhos pobrezinhos
O Meu Orgulho	Lembro-me que fui Primavera
Frieza	«Ah, quem me dera, Irmã, amar assim!...»
O Meu Mal	Eu sei que fui a renda dum vitral, Que fui cipreste, caravela, dor! Fui cisne, e lírio, e águia, e catedral! E fui, talvez, um verso de Nerval, Ou um cínico riso de Chamfort... Fui a heráldica flor de agrestes cardos, Ah! de Boabdil fui lágrima em Espanha!
Caravelas	Se eu sempre fui assim este Mar-Morto,
Inconstância	Eterna sonhadora edificava
Anoitecer	Como eu sou pequenina e tão dolente
Esfinge	Sou filha da charneca erma e selvagem
Maria das Quimeras	Maria das Quimeras me chamou Maria das Quimeras me ficou Maria das Quimeras, sem quimeras?...
Horas Rubras	Sou chama e neve e branca e mist'riosa... E sou, talvez, na noite voluptuosa,/ Ó meu Poeta, o beijo que procuras!
Princesa Desalento	Minh'alma é a Princesa Desalento,
Sombra	Esta era Eu e Eu era a Idolatrada!...
Exaltação	No lago dos meus olhos de violetas, Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!

4.3.3 – Amor e Natureza

A aparente aceitação e passividade que a poetisa manifesta não exclui de si, totalmente, os sentimentos dolorosos pela perda amorosa. Simplesmente tenta aceitar a acção do tempo que corrói e aniquila os sonhos.

Há, então, por parte da poetisa a consciência de que nunca poderá ser feliz, o que a leva a acalentar um outro sonho, o da mudança. Não um sonho alado que a faça voar, qual princesa, por entre as ameias do castelo, ou imergir, qual monja, nos claustros do convento, ou ainda esperar sedenta pela quimera de um beijo que não acontece porque “nunca se encontra Aquele que se espera!...”, o “Prince Charmant”, mas antes um sonho consciente que assente as raízes na Terra Mãe.

Desta forma, em “Alentejano”, a poetisa manifesta o desejo de ser como as outras raparigas, mas ao desejar ser como as outras está, automaticamente, a proclamar-se diferente.

No meio de uma natureza fecunda e sensual, tão distante daquela que partilhava a sua dor na primeira colectânea, ela sonha viver o mesmo destino alegre dos ceifeiros “por entre as espigas d’ouro ardente”. Ela é agora uma entre as outras “eu sou uma daquelas raparigas...”, que se integra na terra, dela fazendo parte, “Sob a bênção dulcíssima dos céus.”, e que o “tu” reconhece. “E tu passas e dizes: «salve-os Deus!»”.

E tanto se integra nesta paisagem sensual e simultaneamente bucólica, como se sente parte integrante de uma outra, onde a suave sensualidade se associa ao erotismo, onde a Natureza ardente espelha a alma da poetisa. “Desta minh’alma ardente são a imagem”.

A sensualidade anunciada por Nemo começa, de facto a fazer-se sentir, tanto que, segundo ele, não poderiam ser citados os poemas “*A Noite Desce, Esphinge, Tarde de Mais, Crepúsculo* e, mais ainda, *Horas Rubras*, de requintada voluptuosidade”. [NEMO, 1923, p.3].

Ao contrário de Nemo, achamos “Esfinge” um poema belíssimo, digno de ser citado e louvado. Diríamos, até, que este pode ser

considerado um poema de viragem na poesia de Florbela Espanca, pela sensualidade e erotismo que encerra, tanto que Nemo nem se atreve a citá-lo, como dissemos.

Primeiramente, a paisagem “erma e selvagem”, mas florida, pontilha os caminhos de cor e de aroma, num hino a Ceres, despertando os sentidos com os seus “olhos d’ouro”, numa estreita comunhão com a “alma ardente” do eu poético.

Embalo em mim um sonho vão, miragem:
Que tu e eu, em beijos e carinhos,
Eu a charneca e tu o Sol, sozinhos,
Fôssemos um pedaço de paisagem!

A Natureza personifica a Terra Mãe, prenhe de vida, e perante esse facto o “Eu” embala o sonho como quem embala um filho, tendo, no entanto, consciência de ser isso mesmo, um sonho, uma miragem: Que o Sol, o tu masculino, com os seus fálicos raios verticais, por entre “beijos e carinhos” penetrasse no horizonte da charneca, metonímia da Terra, o eu feminino, fecundando-a e unindo-se a ela num amplexo tal, que ambos se tornassem parte integrante dessa mesma paisagem. Não já um “Eu” e um “Tu”, mas um ser uno e indivisível, união só atingível na esfera do onírico ou sob a influência de Eros.

E à noite, à hora doce da ansiedade
Ouviria da boca do luar
O *De Profundis* triste da saudade...

O erotismo presente nas quadras transforma-se num momento de espera e de ansiedade. Ansiedade essa que é amenizada pela noite, “hora doce”, e pela lua, reflexo do Sol e reguladora da fecundidade feminina, a qual, personificada, ouviria o “*De Profundis*”, marcha fúnebre que marca a saudade do amado ausente, desfalecido na linha do horizonte, com o anunciar da noite.

E à tua espera, enquanto o mundo dorme,
Ficaria, olhos quietos, a cismar...

Esfinge olhando a planície enorme...

A poetisa encontra-se agora perante a solidão, “o mundo dorme”, enquanto ela espera, ansiosa um novo dia “olhando a planície enorme” cismando no abandono do Sol, seu amado, que ela fielmente espera, perscrutando os longes com o seu olhar enigmático de esfinge, com a cisma de quem tenta desvendar um mistério.

É de salientar o papel da noite, o qual difere daquele que encontrámos em *Livro de Mágoas*: “E eu oiço a Noite imensa soluçar!/ E eu oiço soluçar a Noite escura!”.

E como diz Cecília Barreira

a noite triste e pessimista que se avizinha transforma-se em embriaguez e loucura, em algo que se plasma no genisíaco, na embriaguez dos sentidos. A noite calma presente o enlace dos amantes [BARREIRA: 1994, p. 174].

“A noite calma presente o enlace dos amantes”, enquanto tempo de “doce ansiedade”, da expectativa da embriaguez de um novo amplexo, na extensa planície, onde a Natureza e o amor se confundem.

A noite, “hora doce”, em vez de sofrimento traz a “ansiedade”, mas uma ansiedade suavizada pela música fúnebre que, paradoxalmente, se traduz na saudade de um dia que morreu e na esperança de um outro que há-de vir.

O “Eu”, tendo passado por fases de desânimo, de revolta, de procura infinita, vive agora momentos de sensualidade e erotismo, a que se segue a doce espera, simbolizando a fidelidade feminina imposta pela sociedade.

Assim, o poema, que se inicia sob a égide da ruptura, face ao sonho de amor proclamado e concretizado, sucumbe perante a passiva aceitação da fidelidade feminina e da infidelidade masculina.

4.3.4- Amor e poesia.

Entre a Florbela que dá os primeiros passos no mundo da poesia e a que nos é dada a conhecer nesta nova colectânea apercebemo-nos de um lento caminhar rumo à libertação. Libertação enquanto mulher e enquanto poetisa, uma vez que uma e outra se interligam, não podendo a mulher presa a convenções e tabus produzir poesia que liberte o “Eu” através da palavra e do sentimento.

Em “Horas Rubras” assistimos a uma mudança de rumo, onde o sujeito poético se divide entre a sensualidade e a espiritualidade, numa paulatina subversão dos *topoi* estabelecidos pela sociedade patriarcal, em função de uma determinada atitude, neste caso a submissão da mulher, objecto do amor, nunca sujeito desse mesmo amor.

Horas profundas, lentas e caladas
Feitas de beijos rubros e ardentes,
De noites de volúpia, noites quentes
Onde há risos de virgens desmaiadas...

As horas arrastam-se mercê da aliteração em “n”, proporcionando uma atmosfera de sedução e sensualidade, onde não faltam os beijos “rubros e ardentes”, marcando o fogo da paixão, e os “risos de virgens desmaiadas...” que as reticências deixam antever que o não são mais, remetendo, assim, para a concretização do amor, já não apenas no plano do sonho como em “Esfinge”, mas no plano do concreto.

Oiço olaias em flor às gargalhadas...
Tombam astros em fogo, astros dementes,

Os dois primeiros versos da segunda quadra parecem remeter para uma embriaguez dos sentidos, numa orgia amorosa onde entram os elementos da Natureza, partilhando da loucura do amor vivenciado e fazendo ouvir o “tirso” do êxtase.

Mas logo o poema sofre uma transformação, e o que era ardente e sensual, “astros em fogo”, transforma-se numa atmosfera mais pura, onde os beijos, sob a influência do luar, se tornam “languescents”, suaves, sendo a audição, “Oíço olaias em flor às gargalhadas”, substituída pelo tacto, “Os meus braços são leves como afagos”.

O próprio sujeito poético, no primeiro terceto, apresenta-se como uma figura imaterial, pleno de espiritualidade, envolvido metaforicamente na pureza da cor branca, “Os meus lábios são brancos como lagos...” e das “sedas puras...”, “vestiu-se o luar de sedas puras...”

Já no segundo terceto, o sujeito poético parece revestir-se de um carácter paradoxal, simultaneamente sensual e espiritual, aureolado de mistério “Sou chama e neve e branca e mist’riosa...”, culminando com a sua metaforização em beijo. Já não aspira ao beijo, transforma-se no próprio beijo procurado pelo Poeta, havendo assim uma interpenetração entre Natureza, sentimento e poesia.

Poderíamos dizer que estamos perante uma poesia a duas velocidades e duas temperaturas, traduzida num carácter híbrido. “Hibridismo que, aliás, frequentemente se condensa no sentimento íntimo da paisagem e do corpo”. [VILELA: 1997. p. 124], e que põe em causa o *topos* da mulher passiva, objecto do amor.

Passo a passo, Florbela guia-nos através de “seres do lusco-fusco, intermediários ou viajantes, medianeiros entre o dia e a noite, entre o céu e a terra[...], [que] inauguram uma estética da languidez euforizante, anunciadora das horas de êxtase” [VILELA: 1997. p. 124], da sexualidade da mulher já não como sujeito passivo, mas como sujeito actuante.

“Inconstância” é um poema ilustrativo do que acabámos de afirmar. O próprio título remete-nos, desde logo, para a recusa das convenções da sociedade, o que significa um avanço relativamente à libertação da mulher, sobretudo se tivermos em conta poemas como “Esfinge” que, embora envolto em erotismo, preconiza a fidelidade feminina, como já referimos.

Em “Inconstância”, o “Eu” poético põe em destaque a natureza transitória do amor que, enquanto transitório, não passa de um sonho, sonho perseguido no passado. “Eterna sonhadora edificava/ Meu castelo de luz que me caiu!”.

De salientar a predominância do pretérito perfeito, revelador de um tempo completamente passado “procurei”, “pedi”, “caiu”, “refulgiu”, “fugiu”, “passei”, o qual localiza a procura do amor, esse sonho, num tempo que não volta mais.

Olhando para o passado, a poetisa tem plena consciência de que sempre procurou o amor, que a consumia como uma chama, mas sem o conseguir atingir, pois este sempre desaparecia no (seu) horizonte. “E era o sol que os longes deslumbrava/ Igual a tanto sol que me fugiu!”.

Embora não tenha desistido do amor, não o persegue mais, pois a poetisa tem presente que este é efêmero. Assim, quase nos atreveríamos a dizer que esta preconiza o amor livre ao atentarmos na última estrofe:

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...

O último verso dá-nos a certeza de que o amor não tem hora marcada nem para surgir, nem para fugir. São sentimentos que se sucedem, sucessão essa sugerida pelo arrastar do gerúndio e pela indeterminação das reticências.

Assim,

Um dos *topoi* usuais em boca de mulher que aqui são subvertidos é o da constância do amor. Já na poesia clássica e em quase toda a poesia de amor ao longo dos séculos, a inconstância é apanágio do comportamento amoroso dos homens. Pelo contrário, o desejo expresso pelas mulheres é, em geral, o da permanência no amor, o da sua duração até à eternidade. [MAGALHÃES: 1995, p. 249].

Perante a temática da constância/inconstância feminina e de acordo com a citação de Isabel Allegro de Magalhães, não podemos deixar

de chamar a atenção para o poema “Amores”, de Eugénio de Castro, precursor do Simbolismo em Portugal, cuja temática é precisamente a inconstância, mas no masculino. Ele amou a Judite, a Dulce, a Maria, a Lídia, a Fábria, entre tantas outras, que “apenas ao peito comprimia,/O céu sonhado transformava-se em deserto...”.

Eugénio de Castro vai mais longe numa época mais recuada, referindo-se à posse física. Estamos perante o *topos* da infidelidade e da procura do amor no masculino, o amor pelo amor, que a ninguém escandalizou porque se tratava de algo que não era (é) vedado ao homem. O escândalo esteve na Escola, na nova forma de fazer poesia, a qual fugia ao pré-estabelecido, ao velho e bolorento. Fidelidade? O homem não estava “obrigado” a ela. Por isso, o grito de liberdade e de afirmação no feminino, dado por Florbela, não pode deixar de ser visto como uma alteração ao código literário e social. Ao contrário de Camões diríamos que se transformou “a coisa amada” em “amador”.

4.3.5 - Mulher-poetisa.

Como vimos, Florbela subverteu alguns padrões comportamentais impostos à mulher.

“Exaltação”, o poema final do *Livro de Soror Saudade*, apresenta-se “como uma afirmação explosiva da autoconfiança” [KLOBUCKA: 1993, p. 87], visto assumir-se como uma mulher que ama, “Deus fez os nossos braços pra prender/E a boca fez-se sangue pra beijar!”, e como criadora de arte, “A glória! A fama! Orgulho de criar!”. E sendo mulher e poetisa sente um ímpeto insaciável de viver a vida, “Viver! Beber o vento e o sol! Erguer/ Ao céu os corações a palpitar!

Ao brilho e poder criador do sol junta-se o sopro criador do vento, ambos símbolos de liberdade, numa simbiose perfeita que faz com que os corações palpitem, erguidos ao céu pela força do *enjambement*.

Deste modo, “Exaltação” remete para a vivência plena da vida e do amor, havendo uma “chama sempre rubra, ao alto a arder!”. Esta chama, pleonasticamente a arder, eleva-se ao alto, representando uma ascensão, acentuada pela referência a “asas” e “Mais alto” até atingir as “estrelas”, “A glória! A fama! O orgulho de criar!”. A verticalidade que leva à ascensão está presente não só no campo lexical referido, como também nas exclamações verticalizantes, como que a gritar uma verdade assumida.

Porém, os tercetos ganham uma força disfórica até então ausente do poema, atenuando a exaltação patente nas quadras. A vida tem agora “o mel” e o seu oposto, “os travos”, sendo que estes últimos surgem no plural, e se reflectem nos olhos, “o lago”, bem como nos beijos “estáticos, pagãos”, contrastando com a boca de sangue que se fez “pra beijar”, plena de vida. Mas a boca traz também “o coração dos cravos”, representados enquanto “flores do mal”, um estigma, porque “Boémios, vagabundos, e poetas”, com os quais a poetisa se irmana. “Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!”, contrastando fortemente com “Impossível”, último poema de *Livro de Mágoas*, e retomando circularmente a temática de “Soror Saudade”, poema pórtico desta colectânea.

Agora que assume plenamente o estatuto de poeta, não é mais irmã de um só irmão, despiu o manto de Soror Saudade, que lhe fora oferecido, e conquistou o seu lugar na família poética através da diferença, pela sensualidade que lhe libertou o estro, rompendo as muralhas do feudo masculino.

E, por isso, o poema apresenta-nos uma gradação de sentimentos intensos que associam o amor à criação, criação essa que leva à fama e é assumida com orgulho. Estabelece-se, deste modo, um paralelo “entre amor sensual e criação poética como se, tratando-se de duas áreas tradicionalmente fechadas à mulher, ao penetrar numa, Florbela estivesse simultaneamente a ganhar acesso à outra.” [ALONSO, 1997^a, p. 148].

Assim, diríamos que o poema “Exaltação” representa uma nota triunfal no livro de *Soror Saudade*, onde o “Eu”, ao descobrir-se como mulher capaz de viver o amor e a sexualidade que até então lhe foram negados, se assume igualmente como poetisa capaz de ombrear com os poetas seus irmãos.

4.4 – *Charneca em Flor*

A capa do futuro *Charneca em Flor* agrada-me; sonhava-a assim pouco mais ou menos. Sim, *bruyère*, exactamente. As flores rochas devem ser urze. A charneca é áspera e selvagem, mesmo vestida das suas cores predilectas: roxo e doirado. Giesta, urze, rosmaninho, esteva: plantas amargas e rudes, sempre sequiosas, sempre solitárias, em face dum céu onde se acende o sol que as queima e o luar que as faz sonhar sonhos irrealizáveis de pobrezinhas que nunca serão princesas. É assim que eu também sou «Charneca em Flor». [ESPANCA: 1986^b, pp.147,8].

Em carta endereçada a Battelli, datada de 27 de Julho de 1930, Florbela referia-se nestes moldes à capa da futura publicação de *Charneca em Flor*, charneca que descreve simultaneamente bela e agreste, com a qual se identifica, quer nas agruras, quer nos sonhos principescos.

Posteriormente, em 26 de Agosto do mesmo ano, dirige-se novamente a Battelli, agora num tom mais leve:

Charneca em Flor está pronta a aparecer aos olhos do respeitável público. Espera apenas que o senhor pintor lhe ponha a capa... uma charneca, tendo por modelo... o mar! [ESPANCA: 1986^b, p.174].

Florbela talvez não tenha uma ideia bem definida acerca da imagem que quer dar à capa da nova colectânea. Esta nova ideia parece de algum

modo surpreender até a própria poetisa, facto constatável pelo uso das reticências, como se vacilasse ao dizê-lo.

Novamente se dirige a Battelli, em 28 de Outubro de 1930, dando-lhe algumas directrizes para a organização do livro, pedindo que as duas quadras de cada soneto ficassem “dum lado da folha e os tercetos do outro lado. Fica o soneto menos duro, lê-se melhor.” E

A capa branca toda, muito simples, apenas com o nome do livro e o meu em letras vermelhas ou azuis, como entender. Quanto menos espalhafato, melhor. [ESPANCA: 1986^b, p.196].

Esta última idealização da capa⁹ foi a que viu o prelo em Janeiro de 1931. A colectânea *Charneca em Flor* foi editada por Guido Battelli em edição póstuma¹⁰, não tendo a autora concretizado o desejo de a ver pronta. “Tenho uma tão grande vontade de ver o livro pronto, que parece-me hei-de morrer antes disso.”

Na verdade, o fim trágico da poetisa remata a sua «fome» e a sua «sede de infinito» não lhe permitindo vivenciar a concretização de um sonho que deu lugar a um livro mais amadurecido.

Na *Charneca em Flor* [a] *sinceridade* atinge a quase depuração[...]. E é então que a vemos dar-nos o melhor que tinha. Intensa, amarga, exaltada, insatisfeita, sensual e mística ao mesmo tempo, a poesia de Florbela Espanca distancia-se de todas as demais e, se não chega a definir-se como um estilo capaz de fazer época ou de criar discípulos, prepara, por assim dizer, a lira feminina para uma aventura em que a mulher é qualquer coisa mais do que um epígono do homem e uma parcela subsidiária dos cometimentos poéticos em

⁹ Segundo Rui Guedes, a capa destinada a ilustrar esta obra, da autoria de Apeles Espanca, nunca foi utilizada, e integra o espólio da poetisa sito na Biblioteca Pública de Évora. Espanca, 1986^b, p. 80. No entanto, consultámos todo o espólio nesta Biblioteca e podemos garantir que tal ilustração não faz parte dele. Consta, sim, uma aguarela destinada ao *Livro de Sóror Saudade*, como já referimos.

¹⁰ - Guido Battelli edita uma 2ª edição da obra, na qual veio a adicionar 28 sonetos inéditos provenientes de *Reliquiae*. Rui Guedes, em *Acerca de Florbela*, p. 80, indica Abril de 1931 como dada de edição e, mais à frente, na p. 116, aponta também o mês de Julho do mesmo ano. Consultámos um exemplar da edição em causa, e verificámos que este se encontra registado na Biblioteca Nacional em Abril de 1931, sendo, assim, esta a data correcta.

que este fora, até então, o único Mestre. [SIMÕES: 1959, p.452].

4.4.1 – Autognose, sensualidade e libertação.

Ao percorrer *Charneca em Flor* encontramos-nos face ao retrato que a poetisa de si traça, com uma força e uma incidência indiciadoras de um carácter narcísico. “Florabela presta culto à superioridade do seu «ser misterioso, intangível, secreto», que outrem nunca poderá verdadeiramente entender, tocar ou possuir.” [ROCHA: 1992, p. 193].

O “Eu” irrompe fortemente por entre a plasticidade e a labareda das palavras, dando conta de um ser sensual e ardente, “pintado” por uma paleta de desejos e aromas regulados por Eros, formando uma amálgama de sentidos e sentimentos emoldurados pelo tempo presente e traduzidos numa “linguagem fertilizadora que fecunda o corpo da escrita e a escrita do corpo” [MAIA: 2001, p. 145].

Minhas pálpebras são cor de verbena ¹¹
Eu tenho os olhos garços, sou morena,
.....
Foi dos meus olhos garços que um pintor
Tirou a luz para pintar o vento...
.....
Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
Pele doirada de alabastro antigo...
Frágeis mãos de madona florentina...
.....
E é como um cravo ao sol a minha boca...
Quando os olhos se me cerram de desejo...
.....
Tenho o perfil moreno, Lusitano,
E os olhos verdes, cor do verde Oceano,

¹¹ Os versos que constituem o retrato florbeliano pertencem respectivamente aos seguintes poemas de *Charneca em Flor*: “Realidade”, “Conto de Fadas”, “Passeio ao Campo”, “Se tu viesses ver-me...”, “Lembrança”, “Toledo” e “Charneca em Flor”.

.....
Meu corpo de âmbar, harmonioso e moço
Ê como um jasmineiro em alvoroço
Êbrio de sol, de aroma, de prazer!

.....
Sou a charneca rude a abrir em flor!

Charneca em Flor continua o roteiro de autognose iniciado com o *Livro de Mágoas*. “Sonho fundador da identidade criadora até um eu que se descobre perdido em si mesma e a própria imagem traçada por outrem.” [KLOBUCKA, 1993: p.69], imagem essa que nos é dada a conhecer em *Livro de Sóror Saudade*, no qual se começa já a delinear o processo libertador e ascensional, como vimos no poema “Exaltação”.

O sofrimento causado pela ausência de uma identidade e a dádiva de uma identidade causadora de sofrimento levam o sujeito poético a uma auto-libertação do corpo e da palavra como se houvesse entre os dois uma dependência placentária.

“Charneca em Flor”, primeiro poema da colectânea homónima, conduz-nos através desse roteiro de autognose, sensualidade e libertação.

Enche o meu peito, num encanto mago,
O frémito das coisas dolorosas...
Sob as urzes queimadas nascem rosas...
Nos meus olhos as lágrimas apago...

A primeira quadra reflecte ainda todo o sofrimento sentido no passado, o qual, no presente, não mais perturba o “Eu” poético. Pelo contrário, exerce sobre ele um certo fascínio, “encanto mago”. As “coisas dolorosas” chegam até si num sussurro, um “frémito” incapaz de perturbar o “Eu”, pois este tem consciência de que sob os escombros do passado a vida renascerá. “Sob as urzes queimadas nascem rosas...”.

Poderíamos dizer que esta quadra remete para o sofrimento patente em *Livro de Mágoas*, suavizado pela distância que lhe permite secar as lágrimas e florescer.

Anseio! Asas abertas! O que trago
Em mim? Eu oiço bocas silenciosas
Murmurar-me as palavras misteriosas
Que perturbam meu ser como um afago!

A poetisa anseia por voos mais altos, interroga-se, e através do não dito, das “bocas silenciosas”, antevê algo mais. São palavras que lhe chegam murmuradas, “misteriosas”, palavras que não ousa ainda pronunciar, mas que a perturbam e afagam num desejo incontido de as sentir e gritar, “asas abertas”, projectando-se mais além, seguindo um roteiro sensual, feito de linguagem e sentimento o qual se começara a delinear na anterior colectânea.

E, nesta febre ansiosa que me invade,
Dispo a minha mortalha, o meu burel,
E, já não sou, Amor, Soror Saudade...

No primeiro terceto dá-se o desnudamento há muito ansiado. Despe a identidade que lhe fora outorgada, e que, por isso, a amortalhava numa morte lenta. Mas não despe apenas o “burel” de Soror Saudade, despe-se de preconceitos, desnuda-se, abre as portas da clausura de palácios e mosteiros, alarga os horizontes e permite-se amar: A crisálida aprisionada no seu casulo metamorfoseia-se em borboleta e bate as asas, enfim liberta. O vocativo não é mais o poeta seu irmão, mas sim o Amor, como se se declarasse pronta para o receber.

Olhos a arder em êxtases de amor,
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
Sou a charneca rude a abrir em flor!

E ao libertar-se da mortalha que tolhia todo o seu ser, Florbela apresenta-se ébria de sentimentos, pronta para amar, com os sentidos despertos para a vida, dela se alimentando e irradiando uma luminosidade até então obscurecida pelo crepúsculo. Por fim, encarna metaforicamente a contrastante “charneca rude a abrir em flor”, simbolizando, desta forma, uma ruptura com o passado representativo dos dogmas sociais, dos quais se viu prisioneira.

Entramos, assim, na esfera de *Charneca em Flor*.

E, ao abrir-se em flor, como a charneca, Florbela abre-se aos outros, servindo-se da paisagem alentejana para expressar os seus próprios sentimentos, por vezes contraditórios.

Em “Árvores do Alentejo”, a paisagem é árida, seca, as árvores personificadas “Gritam a Deus a bênção duma fonte!”. Mas também com esta paisagem simultaneamente revoltada e suplicante Florbela se identifica. “Almas iguais à minha, almas que imploram/ Em vão remédio para tanta mágoa!”.

Há primeiramente o aspecto religioso, a poesia feita oração, onde se implora a Deus, para, de seguida, se mostrar a descrença na intervenção divina, pois “imploram em vão”.

A mágoa volta a estar presente, porém há na poetisa uma réstia de esperança, uma vez que o seu sofrimento é apontado às árvores como exemplo e consolo “- Também ando a gritar, morta de sede/ Pedindo a Deus a minha gota de água!”.

A gota de água de que Florbela se mostra sedenta é certamente o amor de que necessita para viver. No entanto, embora desesperada, deixa antever uma luta por esse amor que matará a sede do seu corpo, tal como a água aplacará o sofrimento da planície atormentada pelo sol.

Já em “Passeio ao Campo”, a paisagem serve de moldura aos sentimentos amorosos, sendo o Amor, simultaneamente Amante e Amigo, convidado a usufruir do momento presente.

Meu Amor! Meu Amante! meu Amigo!
Colhe a hora que passa, hora divina,
Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

A gradação “Amor”, “Amante”, Amigo”, a que a aliteração em “a” e em “m” confere uma certa musicalidade, arrastando-se no tempo, mercê do alongamento do som nasal, formam um contraste com o sons fechados do possessivo “meu”, em ritmos que traduzem a emoção: “um, é o ritmo

musical da conjugação dos seus fonemas; outro é o ritmo da sua sugestão: um é auditivo; outro é intelectual; e um e outro completam-se.” [GUSMÃO: 1960, p. 5].

Desta forma, o “Eu” abre-se ao “Tu”, num convite ao amor que lembra o *carpe diem* de Horácio, a fugacidade do tempo que urge aproveitar, porque a vida passa. Ideia reiterada no poema “Mocidade”, onde a poetisa dirige ao Amor um apelo assente no prazer estonteante e na fugacidade da vida,

Ama-me doida, estonteadoramente,
Ó meu Amor! Que o coração da gente
É tão pequeno... e a vida, água a fugir...

Esta vertente da poesia florbeliana leva-nos ao poema “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”, de Ricardo Reis. Embora a vivência do amor seja diversa nos poemas dos dois poetas, o que importa é viver o momento. À ataraxia epicurista¹² de Reis contrapõe Florbela o hedonismo¹³, num convite aos sentimentos intensos, porém isentos de sofrimento.

“Colhe a hora que passa, hora divina,” é um convite claro à alegria e à exaltação, que permite viver profundamente o momento presente, sem sofrimento, havendo em seu lugar a entrega e a partilha, “bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!”, entrega e partilha essas que conduzem ao amor sem culpa. “Sinto-me alegre e forte! Sou menina!”. Sente-se menina e não mulher porque o “Amante”, como diz Gusmão, talvez o seja apenas no plano intelectual, uma entidade amadora divinizada pela maiúscula. No entanto, o facto de ser “menina” vem intensificar o convite ao Amor, através do qual se tornará mulher.

Também Sophia de Mello Breyner Andresen, no seu poema “Dual”, em homenagem a Ricardo Reis, apela a que se não deixe passar o

¹² - O epicurismo é uma escola filosófica fundada por Epicuro, filósofo grego (341/342-270/271 a.C.). No essencial esta escola pretende responder à questão fundamental da dor e da morte, oferecendo como resposta o repouso e a ataraxia (ausência de perturbação) e gozando em profundidade o momento, o presente. É o *carpe diem* de Horácio. *Aula Viva*, 2º vol. p.134.

¹³ - Do grego *hedone* (prazer), é a doutrina que considera o prazer como supremo fim da vida. *Lello Universal*, vol. 1, p. 1199.

momento, sob pena de se lastimar, não o vivido, mas sim o não-vivido, o que está em consonância com o convite do sujeito poético florbeliano endereçado ao Amor.

[...]
Mais tarde será tarde e já é tarde.
O tempo apaga tudo menos esse
Longo indelével rasto
Que o não-vivido deixa.
[...]

E como pode o Amor recusar o convite anteriormente formulado se o “Eu” é conotado com uma pintura de palavras feita, cuja sensual beleza encontra eco na paisagem e na arte. Com “a cinta esbelta e fina...”, lembra os finos caules do trigo maduro; “pele doirada de alabastro antigo...”, qual estátua de mármore; as mãos, metonímia do corpo, apresentam-se frágeis, remetendo para o antigo mundo florentino, num quadro renascentista, fazendo assim com que o erotismo, a beleza, e a arte caminhem lado a lado.

Há rendas gramíneas pelos montes...
Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar nas fontes...

A plasticidade das palavras, o mundo cromático que se entrelaça no texto poético pinta a natureza de forma aprazível, plena de fertilidade e sensualidade, com cores rútilas como o rubro das papoilas, a tonalidade da paixão, o amarelo dos trigais maduros, ou o azul cintilante da água nas fontes, as quais introduzem no cenário uma nota de frescura que termina nas “alfombras/ dos caminhos selvagens e escuros,” tornando-se estes num refúgio para o “Eu” e o “Tu”.

O amor e a alegria manifestam-se, assim, num hino à felicidade: “-Vamos correr e rir por entre o trigo!-”, onde há “Papoilas rubras” pelos montes, onde “há rendas de gramíneas” e “Água azulada a cintilar nas fontes...”, numa tela de cores que faz lembrar o “*Pic-nic* de burguesas” de Cesário Verde. Em Cesário, o “rubro das papoulas” surge por entre o “granzoal azul”, qual “água azulada a cintilar nas fontes...”, e a “renda

/Dos teus dois seios” encontra paralelo nas “rendas gramíneas pelos montes”.

Porém, Florbela não se limita ao naturalismo pictórico das coisas concretas, penetra na profundidade dos sentimentos, e após a sugestão da união física, insinua a união das almas, que passam das “alfombras” para a luminosidade astral: “Num astro só as nossas duas sombras!...”, atingindo-se, assim, a plenitude do amor, alimentado sobretudo por um “Eu” feminino, que se insinua conscientemente ao “Amante” como objecto de desejo, não numa atitude de submissão, mas sim de partilha erótica, fundindo-se o “Eu” e o “Tu” em “Nós”.

Ao cantar-se a fusão, o desequilíbrio e o transbordamento erótico, cantam-se a volúpia e o excesso, vivenciados não só pelo parceiro amoroso, mas compartilhado pela mulher, numa flagrante subversão aos esquemas patriarcais binários de oposição, que marcam a diferença entre masculino e feminino. [SOARES: 1997, p. 129].

“Passeio ao Campo”, para além da “configuração do prazer erótico do um-no-outro.” [SOARES: 1997, p. 131], da sensualidade da paisagem, encerra em si a musicalidade dos sons e dos ritmos, à qual se adiciona a plasticidade das cores, pontilhando o poema de um toque rústico, digno de Parnaso.

Rusticidade essa que se aprofunda no poema “Rústica”, onde o “Eu” expressa o desejo de “Ser a moça mais linda do povoado” e “- Com o luar matar a sede ao gado,/ Dar às pombas o sol num grão de milho...”, a invocar, pela força da metáfora, o panteísmo de que Florbela parece revestir-se.

Eu tenho esgotado todas as sensações artísticas, sentimentais, intelectuais, todas as emoções que a minha poderosa imaginação de criaturinha fantástica e estranha tem sabido bordar no tecido incolor na minha vida medíocre, não esgotei ainda, graças aos deuses, o arrepio de prazer, o estremeamento de entusiasmo, este *élan* quase divino, tinta de crepúsculo, raminho de árvore, ou gota de chuva, cores, linhas, perfumes, asas,

todas as belas coisas que me consolam do resto. Serei eu apenas uma panteísta?. [ESPANCA: 1981, p. 41].

E nesse “Panteísmo”, encontra a poetisa as “cores, linhas, perfumes, asas, todas as belas coisas” da natureza, a “Tarde de brasa a arder, sol de verão /Cingindo, voluptuoso, o horizonte...”, de tal modo que o seu corpo se confunde com a própria Natureza, “É o meu corpo transformado em monte!”. E é também através deste seu “ardente panteísmo” que a poetisa traz à flor da pele todos os sentidos que, desta forma, captam agora toda a luminosidade, em oposição ao crepúsculo de outros tempos.

Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão
Dum verso triunfal de Anacreonte!

Assim sendo, o poema “Panteísmo” confirma a identificação do sujeito poético com a Natureza, num apelo ao “Velho de Teos”, ao mesmo tempo que glorifica a volúpia, a sensualidade e o paganismo, paradoxalmente, “um *élan* quase divino”.

E nesse paradoxo, a poetisa vê-se dualmente “asa no ar” e “erva no chão”, como se uma parte de si desejasse subir mais alto, num sentimento de ascensão a remeter para o divino, enquanto outra parte de si permanecesse presa à terra, num telurismo de cunho universalista. Não se trata apenas da sua charneca “cingida” pelo sol, ou a abrir em flor, mas sim da Terra Mãe.

E é sobre a terra amada, “E de braços na terra penso e cismo” que o sujeito poético recebe a influência dos “deuses mortos”, os poetas de antigamente que lhe transmitem o saber, a intertextualidade com o passado, não como recordação dramática, mas abrindo-lhe o espírito para o presente.

Nos meus sentidos postos e absortos
.....
Nas coisas luminosas deste mundo,
A minha alma é o túmulo profundo
Onde dormem, sorrindo, os deuses mortos!

A luminosidade que os sentidos captam, é guardada no mais profundo de si, num “túmulo profundo”, donde os “deuses mortos”, através de um sorriso, lhe proporcionam a auto-confiança necessária à entrega ao Amor, à entrega ao “Tu” que sempre procurou. E através da auto-confiança e da entrega encontrou o seu verdadeiro “Eu”, intenso, por vezes amargo, exaltado, também insatisfeito, mas profundamente sensual e místico, fazendo eco das palavras de João Gaspar Simões, anteriormente citadas.

Enfim, um ser contraditório que não caminha apenas numa direcção, mostrando uma pluralidade de sentimentos, que constituem a riqueza interior do “Eu”, a qual não se esgota no amor sonhado ou vivido.

“Que me saiba perder...pra me encontrar...”. E ao encontrar-se, libertou-se da sociedade tutelar, impositiva do recato e da submissão da mulher aos *cânones* estabelecidos pela hierarquia masculina. Livre dessa tutela castradora, os seus versos adquiriram uma tonalidade erótico-sensual, ganharam altura, floriram, deixando de ser motivo de sofrimento e procura para ser motivo de dádiva e de orgulho.

E é precisamente no poema “Versos de Orgulho” que o sujeito poético se mostra consciente do seu valor. Já havia despido o burel de Soror Saudade, agora despe a insegurança, agora não lamenta nem questiona, apresenta causas a que não é alheio o insistente uso da conjunção subordinada causal “porque”.

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!

Este poema, se comparado com o poema “O Meu Orgulho”, do *Livro de Soror Saudade*, evidencia a distância de ideias que os separa. Aquele remete para o sentimento de orgulho que a poetisa sentiu por si própria num tempo pretérito. Pelo contrário, em “Versos de Orgulho” o que em si desperta o orgulho são os seus próprios versos. Versos esses que, assim,

fomentam o malquerer dos outros, colocando ao mesmo tempo a poetisa num lugar de destaque. Enquanto no passado se procurava através dos outros, agora há um nítido confronto entre o “Eu” e os outros, do qual o sujeito lírico sai vitorioso pois ninguém “Tem asas como eu tenho!”.

O voar mais alto, a verticalidade dos seus versos levam a que se distancie dos demais. E assim estava predestinado “Porque Deus/ Me fez nascer Princesa entre plebeus”. O facto de ser Princesa entre plebeus mais a projecta nas alturas, e mais a separa daqueles que não têm a capacidade de se elevar pela palavra.

Romanticamente, a Princesa poetisa ergue-se numa “torre” que não mais a aprisiona, antes a liberta do sofrimento inicial, porque é feita de orgulho e desdém. Orgulho em si própria, pelo que representa, e desdém por aqueles que nela não acreditam.

A segunda estrofe fornece reiterada e anaforicamente as causas do seu orgulho. Para além da projecção no alto, os horizontes alargam-se-lhe em “vastos céus”, tornando o seu Reino numa vastidão onde refulgem “os oiros e os clarões”, simbólicos de uma qualidade superior.

Porque Eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!

O último verso da segunda quadra evidencia a identidade inquestionável da poetisa, despida de qualquer imagem que não seja a da sua grandeza, “Eu sou Alguém”. Tanto mais se tivermos em conta que na segunda edição de *Charneca em Flor* o verso em causa é mais explícito, através da forma “Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!”, o que mostra a evolução do “eu” inicialmente comum, como se verifica pela grafia com letra minúscula, o qual se transforma em alguém superior, como sugere a maiúscula. Ao “ninguém” expresso na primeira quadra opõe-se agora a certeza de que é “Alguém”, certeza confirmada através do último terceto de “Nervos d’oiro.

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

A poesia vive no seu próprio corpo, faz parte da poetisa, os seus “nervos de oiro” são versos que se constituem em Arte, Arte suprema, finalmente reconhecida, florescendo pelo mundo.

O mundo! O que é o mundo, ó meu amor?!
O jardim dos meus versos todo em flor,
A seara dos teus beijos, pão bendito,

Não obstante a grandeza do seu “Reino”, este remete para o jardim dos seus versos floridos, que se dão aos outros plenos de beleza, e para a seara dos beijos desse amor que ela questiona sem esperar resposta, pois está consciente de que a beleza do jardim e a fertilidade da seara são metáforas daquilo que sempre procurou: o amor e a poesia, enquadrados pela Natureza.

Todo o estado emocional por que passou nesta sua longa demanda, fortemente marcada pela reiteração do possessivo “meus”, resume-se afinal à fusão com o “Tu”. “São teus braços dentro dos meus braços:” No entanto não se verifica a entrega passiva do “Eu” feminino ao “Tu” masculino, visto que são os braços femininos que abraçam o masculino, numa clara transgressão ao código amoroso da época. Mas é nesse abraço transgressor que o “Eu” atinge o inatingível, o “Infinito”, pelo caminho da “Via Láctea”, a nebulosa luminosidade.

O aspecto nebuloso parece ter ficado para trás, num passado que, por vezes, tenta irromper neste presente sofridamente conquistado, onde a luminosidade erótica anula a obscuridade das sombras, como vimos em “Passeio ao Campo”, facto confirmado no belíssimo poema “Toledo”, a que Florbela deu vida através das palavras e Battelli emprestou a cor da aguarela.



“ Toledo, Aguarela de G. Battelli para o soneto de Florbela”¹⁴

Diluído numa taça de oiro a arder
Toledo é um rubi. E hoje é só nosso!
O sol a rir... Vivalma... Não esboço
Um gesto que me não sinta esvaecer...

¹⁴ - Espólio de Florbela Espanca, Biblioteca Pública de Évora.

Florbela, contrariamente ao que é habitual, dá-nos como cenário do amor uma cidade, uma cidade de além fronteiras, onde predomina a cor.

Metaforicamente, Toledo é um rubi. É uma jóia porque serve de abrigo aos amantes, ou a jóia serve apenas de pretexto para salientar a cor vermelha, afogueada, disseminada pela intensidade do sol, cúmplice, a rir, de tal forma que a cidade se dilui “numa taça de oiro a arder”, dando-lhe a configuração de um “ninho de amor”. Nesse ninho de amor, o “Eu” sente-se esvaecer, numa atitude de lassidão reforçada pelas reticências que contrastam com a veemência da exclamação, a qual marca a posse desse território quase mágico, “nosso”, onde os amantes se isolam, apesar de se tratar de um espaço cosmopolita. Toledo,

poema que realça, de um lado, a luminosidade – caso ímpar em se tratando de ato erótico, visto que a preferência de Florbela se situa [quase] sempre no crepúsculo e durante o outono. De outro lado, faz espécie neste poema a qualidade da privacidade amorosa, que é obtida contra toda a expectativa pública. Desse modo, ele realiza a conquista absoluta de uma cidade para uso pessoal e íntimo do casal[...] para o desenrolar de um apogeu sexual. [FARRA: 2000, p. 12].

As tuas mãos tateiam-me a tremer...
Meu corpo de âmbar, harmonioso e moço
É como um jasmineiro em alvoroço
Ébrio de sol, de aroma, de prazer!

A segunda estrofe dá-nos conta do prazer sensual e sexual, expresso através dos sentidos. O tacto “As tuas mãos tateiam-me a tremer” dão conta do prazer recíproco. O aroma exalado pelo jasmineiro, flor que, no masculino, dá conta do corpo da poetisa, perturbado “em alvoroço”, embriagado pelos aromas e pela luminosidade ardente do sol, pelas carícias que culminam no prazer, exaltado pela exclamação.

O prazer é, assim, vivenciado e experienciado no masculino e no feminino, numa comunhão arrebatada de um grande amor, que independentemente do espaço e do tempo terá sempre um cunho

romântico, algo de “grave e triste”, pois é no sofrimento que as almas se irmanam com mais intensidade, trazendo, deste modo, à superfície uma reminiscência do passado florbeliano, a mostrar que o seu percurso não é rectilíneo, mas antes sinuoso, ilustrando a dificuldade em impor-se enquanto mulher e poetisa.

Flameja ao longe o esmalte azul do Tejo...
Uma torre ergue ao céu um grito agudo...
Tua boca desfolha-me num beijo...

Mas apesar de um grande amor ser sempre “grave e triste”, a intensidade desse sentimento não é susceptível de se fixar no espaço e no tempo, visto ser universal.

Esse sentimento tanto pode ser vivido na Toledo ardente, como na proximidade do flamejante Tejo. E parece ser neste cenário que o acto sexual se torna explícito através da conotação das águas do *Tagus* representando a sexualidade feminina, enquanto a torre patenteia a sexualidade masculina, que “desfolha” num beijo o sujeito poético, acentuando o facto de o seu corpo ser comparado a um jasmineiro, susceptível de perder as pétalas, e estabelecendo, ao mesmo tempo, uma analogia fónica com “desflorar”, “tirar as flores a uma planta” ou “ofender a virgindade.”

Impõe-se então a conjugação do verbo amar, já não na primeira pessoa do singular, mas sim na primeira do plural visto o poema dar nitidamente conta de um “nós”.

E este “Tu” transformado em “nós” atenua a força narcísica da poesia florbeliana. Florbela envolve na trama poética um “Tu”, explícito ou implícito, através do qual se procura. Assim sendo, este “Tu” consiste no agente transformador do “Eu”, bem patente ao longo de *Charneca em Flor*, como poderemos constatar pelo seguinte quadro síntese.¹⁵

¹⁵ - São apenas transcritos os versos mais significativos, dado o grande número onde está patente a presença do “Tu”.

CHARNECA EM FLOR	
Poema	Versos
Versos de Orgulho	A seara dos teus beijos, pão bendito, São teus braços dentro dos meus braços:
Realidade	Em ti o meu olhar fez-se alvorada, E para te encontrar foi que eu nasci...
Conto de Fadas	Dou-te comigo o mundo que Deus fez!
Eu	E achei o meu olhar no teu olhar, E a minha boca na tua boca!
Passeio ao Campo	Meu Amor, Meu Amante, Meu Amigo!
Tarde no Mar	As tuas mãos morenas milagrosas,
Se Tu Viesses Ver-me	O teu riso de fonte... os teus abraços... Os teus beijos... a tua mão na minha...
O Meu Condão	Quis Deus fazer de ti a ambrósia
As Minhas Mãos	Mãos de enjeitada porque tu me enjeitas...
Noitinha	A noite sobre nós se debruçou...
A Nossa Casa	E que eu moro – tão bom! – dentro de ti
Toledo	As tuas mãos tacteiam-me a tremer...
Ser Poeta	E é amar-te, assim, perdidamente...
Crucificada	Por ti, todos os céus terão estrelas,
Volúpia	Dou-te o meu corpo prometido à morte!
Filtro	Eu andarei por ti os maus caminhos
A Minha Piedade	Tenho pena de mim... pena de ti...
He hum querer mais que bem querer, I	Gosto de ti apaixonadamente,
II	Meu Amor, Meu Amado, vê... repara:
III	Frémido do meu corpo a procurar-te, Febre das minhas mãos na tua pele
IV	És tu!, és tu! Sempre vieste, enfim!
V	Dize-me, Amor, como te sou querida,
VI	Falo de ti às pedras das estradas,

Os versos transcritos dão-nos conta da presença de um “Tu” transformador do “Eu”, pois é nele que a poetisa procura resposta para a sua sede de amar, onde “a reivindicação do cio feminino se faz ouvir com todo o cortejo de vibrações.” [FARRA: 2000, p. 6], numa transgressão das barreiras que tornaram a mulher num ser assexuado.

E as barreiras estilhaçam-se quando a poetisa grita abertamente ao mundo a sua afirmação através do amor. E é precisamente através do poema “Amar!” que se transmite esse querer amar, pela ousadia da palavra, pela veemência da exclamação espraiando-se no além das reticências.

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

A poetisa já não se manifesta sob a forma de desejo, trata-se agora de uma vontade expressa pelo verbo querer: “quero amar”. E esse querer manifesta-se de uma forma quase, diríamos, imperiosa se atentarmos na repetição do verbo “amar” seguido do advérbio “perdidamente” que adquire, neste caso, um cunho, não de perdição, mas de entrega total, reforçada pelo imperativo da exclamação.

O primeiro verso pode ser entendido como uma introdução ao que depois é explicitado. Não interessa a quem se entrega, porque o que está em causa é o amor em si, não o objecto do amor, nem o lugar onde se ama. A entrega já não necessita da moldura de uma tarde no campo, ou do longe da charneca, dos crepúsculos ou da luminosidade. “Aqui... além...” um pouco por todo o lado. E é tão importante o facto de amar que o verbo se repete por sete vezes apenas na primeira estrofe.

Amar não importa onde, nem importa quem. Os pronomes demonstrativos “Este”, “Aquele” e o “Outro” adquirem um carácter universal dada a maiúscula, reforçado pelo advérbio “mais”, carregado de intensidade. Porém a poetisa acrescenta que deseja amar “toda a gente”,

permitindo confirmar que o amor se generalizou de tal forma que dá lugar ao paradoxo “Amar”, mas “não amar ninguém!”, porque o objecto do Amor é o próprio Amor, como dissemos anteriormente.

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

Nesta segunda quadra, Florbela manifesta a sua opinião acerca da forma como se vive o amor. Agora já lhe é indiferente recordar ou esquecer, o que implica a ausência de sofrimento, quer num caso quer no outro.

Interessa, sobretudo, salientar a forma como contesta a noção de mal e de bem através da qual a sociedade foi regida com os seus códigos e rótulos. Florbela subverte todos os padrões morais da sociedade de então, ao afirmar que o amor eterno, o amor para a vida inteira é um embuste, uma hipocrisia, à qual ela não se associa.

Se toda a vida tem uma mocidade metamorfoseada em “Primavera” é preciso aproveitá-la, cantá-la na sua beleza e esplendor, enquanto florida, porque esse cenário é efêmero, há que aproveitar essa faculdade dada por Deus. O direito à felicidade.

Novamente se faz sentir o passar do tempo, a fugacidade da vida e a necessidade, legitimada pelo divino, de a viver num hedonismo que permita a felicidade plena, em contradição com o sentimento de culpa inculcado pelas leis da sociedade.

À forma peremptória como se afirma no início do poema “Eu quero”, a poetisa contrapõe a égide de um desejo, “Que seja a minha noite uma alvorada,”. Uma vez que a morte é inevitável, que se saiba viver, mas o conceito de vida pode também ser entendido como perdição se atentarmos no caso do “poeta maldito”, do “poeta boémio”, imagem romântica, mas que se impõe com o simbolismo, no qual Florbela procurou a “Arte suprema” dos seus poemas. Assim, perdeu-se, mas encontrou-se nessa aparente perdição, tornando-se a poetisa que sempre almejava ser.

Mas repare-se que Florbela, no poema “Ser Poeta”, não usa o termo “poetisa”. Apesar da sua necessidade de afirmação enquanto mulher, escolhe o termo masculino, talvez por a sociedade, no momento, atribuir ao termo no feminino uma carga semântica negativa. Perante esta atitude social e sentindo-se ela com direito a esse estatuto que granjeara à custa do seu trabalho e de muito sofrimento, não hesita em usá-lo, mostrando que não se sentia aquém de qualquer vate do sexo oposto.

Porém, quer-nos parecer que Florbela para além de se igualar ao “poeta”, tenta descrever a arte de poetar, seja ela no masculino ou no feminino, visto usar o infinitivo impessoal “ser”, uma forma nominal que generaliza o termo “poeta”. E à semelhança do que Camões fez com o “Amor”, Florbela fá-lo com o “Poeta”, tenta encontrar uma definição satisfatória, numa síntese metapoética que vai para além do individual.

Ser poeta é ser mais alto, é ser maior
Do que os homens! Morder como quem beija!
É ser mendigo e dar como quem seja
Rei do reino de Aquém e de Além Dor!

É ter de mil desejos o esplendor
E não saber sequer que se deseja!
É ter cá dentro um astro que flameja,
É ter garras e asas de condor!

É ter fome, é ter sede de Infinito!
Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim...
É condensar o mundo num só grito!

A profusão de definições anaforicamente apresentadas apontam no sentido da grandeza do acto de poetar, entrecortado por contradições que têm como objectivo realçar essa grandeza, grandeza completada por metáforas plenas de força ou de termos mais convencionais, “manhãs” feitas “de oiro e de cetim...”. Mas todas estas definições parecem confluir numa outra que condensa “o mundo num só grito!”, criando-se, assim uma aparente unidade.

Contudo, para além do que foi descrito, Florbela, através da disjuntiva “e”, adiciona mais uma perspectiva do que é, para ela, ser

poeta. E esta última perspectiva parece estar em consonância com a poesia florbeliana na medida em que surgem, no último terceto, entrelaçados na malha poética, um “Eu” e um “Tu” unidos pelo amor.

E é amar-te, assim, perdidamente...
Ê seres alma e sangue e vida em mim...
E dizê-lo cantando a toda a gente!

Também neste terceto o “Eu” ama perdidamente, numa entrega total. O “Tu” torna-se parte de si própria, é anulado na medida em que há uma fusão entre ambos e este deixa de ter individualidade, “Ê seres alma e sangue e vida em mim...”. E esse amor feito alma e carne é cantado “a toda a gente”, como se assim o tornasse universal, partilhado, fundindo-se a poesia e o amor no “Eu” poético, definindo o “ser poeta”.

Ao contrário, para Cecília Barreira, só a solidão e sofrimento parecem engendrar o “ser poeta”, [BARREIRA: 1994, pp. 171-2], como referimos a propósito do *Livro de Mágoas*, mostrando, assim, que a poesia passa por um processo de evolução e transformação.

E, se tivermos em conta o poema X da série *He hum não querer mais que bem querer*, dedicado a Camões, o qual encerra a colectânea *Charneca em Flor*, a poetisa, no final, indicia ter cumprido a sua tarefa, não obstante o caminho de sofrimento feito, sofrimento atrás referido, susceptível de redimir, porque

- Quanto mais funda e lúgubre a descida
Mais alta é a ladeira que não cansa!

Neste poema, voltando-se de novo para o passado, a poetisa faz um balanço do vivido, numa circularidade, onde deparamos novamente com a presença da Natureza filtrada pelos olhos da alma, a abrir em longes, abarcando desde as montanhas ao mar das descobertas, das caravelas, numa reminiscência patriótica que se alarga para além da sua charneca em flor.

A própria poetisa de braços abertos simula a cruz dessas caravelas, abraçando a vida, numa forma de despedida consciente.

E uma vez subida a ladeira

E, acabada a tarefa... em paz, contente,
Um dia adormecer, serenamente,
Como dorme no berço uma criança!

Vista sob este prisma, a poesia parece, assim, adquirir um carácter missionário, e, ao ser cumprida a missão, nada mais resta do que partir eufemisticamente. Esta alusão à morte, feita desejo, não apresenta, no entanto, o carácter sofrido presente no *Livro de Mágoas*. A morte é aqui desejada serenamente, como alguém que chegou ao fim da jornada e dobrou a esquina da vida.

Assim, Florbela, antes de partir, e enquanto missionária da poesia, apesar de todas as tormentas, tornou “Mais amplas, mais rasgadas as janelas/Das almas, mais rosais a abrir em flor,” destacando-se neste rosário de amores e espinhos, projectando a mulher para além dos limites estabelecidos pelo homem, abrindo as janelas à “lira feminina”, como disse Gaspar Simões.

Florbela Espanca soube, deste modo, transfigurar e transmutar em poesia os sentimentos sentidos ou teatralizados, num processo iniciático, lutando dolorosa e solitariamente contra todas as convenções, através da palavra que a elevou à categoria de poetisa, porque, como Natália Correia, pensamos que “a homenagem que distingue o génio poético feminino com o prémio de lhe masculinizar o estro ultraja uma poesia que quer feminizar o mundo com a magia da sua claridade lunar.” [CORREIA: 1981, p. 11].

Acrescentaríamos que ser poetisa é ousar. E Florbela ousou. Ora crepuscular, ora vibrante de luz, cor e som, mas sempre gritando ou encenando sentimentos de verbal filigrana.

Só a qualidade permanece. Florbela permaneceu. Chegou até nós exalando ora um suave perfume, ora uma sinfonia de aromas, o inebriante odor das pétalas amadurecidas em palavras que nos transportam ao mais profundo do que há de profundo no ser humano.

5 – Florbela Espanca: o discurso crítico, o discurso poético e o cânone.

O discurso crítico, como já vimos, não foi favorável a Florbela Espanca. No entanto, em meados do século XX, nomes da literatura e da crítica literária como Jorge de Sena, José Régio e Vitorino Nemésio catapultaram o nome da poetisa alentejana, para lugar cimeiro na literatura portuguesa, como já tivemos ocasião de salientar no ponto 3.6 deste trabalho.

Com efeito, após a publicação dos estudos críticos *Florbela Espanca ou a Expressão do Feminino na Poesia Portuguesa*, “Estudo Crítico a Sonetos” e “Florbela”, editados entre 1947 e 1958, e posteriormente reeditados, de acordo com a bibliografia por nós apresentada, a escalada da obra florbeliana tornou-se menos sinuosa e o nome de Florbela emergiu por entre a crítica negativa. Fernando Martinho dedica-lhe um artigo intitulado “Florbela, Poeta de culto da geração de 50”. Nós diríamos antes “Florbela, Poeta de culto a partir da década de 50”.

Mas pensamos não ser oportuno deter-nos nestes aspectos, até porque já tivemos oportunidade de os referir anteriormente. Esta abordagem tem apenas o propósito de lembrar que a poesia florbeliana sofreu uma maior divulgação a partir do momento em que começou a ser alvo de críticas construtivas por parte de nomes reconhecidos da literatura portuguesa, como se deste modo se quebrasse um certo pudor em falar-se de uma mulher poetisa que infringiu as regras estéticas e sociais do seu tempo.

Assim, o que se impõe questionar é o papel de Florbela na história literária portuguesa. Qual a sua “família poética”, como diria J.B. Martinho? Partindo do discurso crítico e tendo em conta o discurso poético, qual a relação entre Florbela e o cânone literário?

Fernando Martinho baseia-se nas palavras de José Gomes Ferreira¹

Preso por um último fio ao século XIX, nunca tentou sequer suprimi-lo. Lá revoluções não lhe quadravam. O *Orpheu*[...] mal a atingiu por pontes indirectas. Fernando Pessoa? Nem reparou. [FERREIRA: 1980, p. 48]

para enquadrar Florbela numa corrente ou época literária, concluindo que

Está dito o essencial: a ligação de Florbela ao século XIX, o seu desfasamento em relação ao que verdadeiramente significa a irrupção do século XX na literatura portuguesa, o *Orpheu*: o não ter dado pela revolução que este operara, o não ter reparado em Pessoa[...]. E quanto à sua linhagem, lá estão alguns dos nomes fundamentais que definem a tradição em que se integra, Antero, Junqueiro, Nobre, Eugénio de Castro, e, relativamente às influências francesas[...] Baudelaire[...], e os simbolistas Verlaine e Samain. [MARTINHO: s/d, p. 54].

O essencial poderá assentar no facto de o movimento modernista ter sido um reduto masculino, uma vez que nenhuma figura feminina da época foi admitida neste “círculo” literário. De salientar que Fernando Pessoa “fez análises penetrantes de escritores portugueses e europeus de todos os tempos, [mas] raramente dedicou duas ou três linhas a alguma mulher” [JUNQUEIRA: 2003, p.130]. Para além disso, Pessoa também não se apercebeu dos valores que irrompiam na literatura portuguesa, nomeadamente Florbela Espanca.

É possível que, como diz Martinho, Florbela não tivesse conhecido a revista *Orpheu*, uma vez que apenas foram publicados dois números em 1915, e dado que a poetisa viveu a maior parte da sua vida na província. O próprio movimento literário, na época, foi conhecido apenas por um círculo restrito de intelectuais, como afirma Junqueira, e “esse agora

¹ Fernando Martinho refere-se a “Encontro com Florbela” in *A Memória das palavras ou o Gosto de Falar de Mim*, de 1965. Nós citamos o mesmo texto incerto in *Relatório de Sombras ou a Memória das Palavras II*, de 1980.

famigerado Fernando Pessoa, altíssimo vate [era] então quase totalmente ignorado.” [ANDRADE:1969, p.5].²

Porém, concordamos inteiramente com o autor no que respeita à tradição, à “linhagem” de Florbela, o mesmo já não acontece com seu total enquadramento no século XIX e à sua omissão do *Orpheu*, entendido como vinculador de características literárias do movimento modernista. Como tivemos ocasião de demonstrar, Florbela apresenta na sua poesia algumas similitudes com Sá Carneiro, poeta do *Orpheu*. Para reforçar a nossa opinião e mostrar que Florbela não ficou indiferente à poesia orphiana, referimos as palavras de Nuno Júdice, o qual não deixa de enquadrar Florbela no movimento literário do Simbolismo, alertando, no entanto, para o facto de que

O Modernismo, o vanguardismo [se] esgotara sem se afirmar senão pelo escândalo (do *Orfeu*, 1915, ao *Portugal Futurista*, 1917) e a poesia vive ainda sob o influxo do decadentismo finissecular,[...] que se afirmará nas versões integralista e saudosista, que são sem dúvida um retrocesso relativamente ao *Orfeu* mas que constituem formas em consonância com o movimento cultural de recuperação de valores tradicionais[...]. [JÚDICE: s/d, p. 43].

Queremos salientar que, para este autor, o influxo da poesia finissecular constituía um retrocesso em relação àquele movimento literário, retrocesso esse que, contudo, comportava uma mais valia “a recuperação de valores tradicionais”, sem que tal representasse um seguidismo bafiento em relação à tradição, ao passado. E é nesta recuperação de valores tradicionais que assenta o “modernismo” de Florbela, sem, como é óbvio, querer incluir a sua poesia no movimento literário Modernista.

Cultivando o soneto decassílabo à boa maneira camoniana e anteriana, Florbela não deixa de inserir na sua poesia uma nota de modernismo, no plano da temática, com a ruptura de alguns *topoi*, como

² - Não queremos, de forma alguma, desmerecer o valor inabalável de Fernando Pessoa, nem tão pouco pôr em causa as palavras do professor Fernando Martinho, mas somente tentar mostrar que se, porventura, Florbela ignorou o poeta modernista, tal facto não minimiza o seu valor enquanto poetisa.

já tivemos ocasião de demonstrar, bem como através da criação da figura dupla, dividida entre o sonho e a realidade presente, por exemplo, no poema “Vaidade”, onde o sujeito poético diz que sonha ser a poetisa eleita. Há aqui o “ser” que se projecta num “outro” através do sonho, reflectindo simultaneamente a crise do sujeito e da sinceridade poética, como refere Nuno Júdice, o qual adianta que

a única forma que o Poeta tem de conseguir afirmar a sua subjectividade é anular o seu Eu e projectá-lo num Outro (o que Sá-Carneiro, com mais clareza do que Pessoa, já fizera – e sem dúvida há em Florbela ecos do drama de Sá-Carneiro). [JÚDICE: s/d, p. 44].

Poderemos, assim, verificar que Florbela teve o duplo mérito de seguir a tradição e de a recriar, aproximando-a da modernidade, e projectando-se, desta forma, no século XX.

Na continuidade desta linha de pensamento, não poderemos deixar de referir Joaquim Manuel Magalhães para quem

O que em Florbela é inovação é o alheamento estilístico com que joga a radical temática da interioridade. Essa interioridade é o funcionamento do princípio de realidade, mas completamente alheio ao primado do quotidiano. É uma coloquialidade expressiva, atemporal. [MAGALHÃES: s/d, p. 18].

Mais uma acha para a “modernidade” de Florbela. Ela inova, ela é atemporal, por isso pertenceu ao século XIX que a viu nascer, viveu e morreu no XX e aí está, fulgurante, no século XXI quando todas as outras “sonetistas” se perderam na voragem do tempo. Florbela, pelo contrário, tornou-se Poetisa, não da sua época, mas da intemporalidade, porque não se deixou agrilhoar por uma única escola nem por uma única época. Como diria Miguel Torga, no seu poema “Permanência”: “Não peçam aos poetas um caminho”.

Assim sendo, Florbela pertence a qualquer época ou escola porque não se deixa espartilhar por enquadramentos estanques, o que só valoriza o seu contributo para a história da literatura portuguesa. A atestá-lo

apontamos a recepção do público leitor que consumiu diversas edições da poesia de Florbela, contribuindo, deste modo, para a sua canonização, visto que, em nosso entender, o leitor também é um agente canonizador, paralelamente aos professores, críticos literários, autores e editores.

Pondo a tónica nos críticos literários, podemos afirmar que, na actualidade, existe bastante matéria crítica em Portugal sobre Florbela Espanca, como comprova a bibliografia por nós consultada e anexada no final do trabalho.

Todavia, que dizer das Universidades, instituições consignadas ao saber e à divulgação desse mesmo saber? Há estudos aí realizados sobre a poetisa alentejana?

Chegámos à conclusão de que Florbela não tem sido alvo de investigação de fundo, abordagens analíticas, limitando-se os fazedores do cânone a alguns e bem conseguidos artigos críticos, especialmente aquando da efeméride da sua morte ou do seu nascimento, como é o caso de *A Planície e o Abismo*, por nós amplamente citada. E embora a multiplicidade e qualidade de discursos críticos conduza Florbela ao caminho do cânone, lamentamos a ausência de Teses de Doutoramento defendidas em solo pátrio. Porém, estas foram defendidas em Santiago de Compostela³, em Harvard, no Brasil e até em Oxford⁴, facto que prova o interesse literário que a poetisa despertou internacionalmente nos estudiosos da literatura.

Mas, apesar do interesse suscitado internacionalmente e da adesão do público leitor, Florbela Espanca não consta, geralmente, dos *curricula* universitários de acordo com as palavras de Maria Luísa Leal. “Florbela Espanca não consta, regra geral, dos *curricula* universitários e não há [...] trabalhos académicos sobre a sua obra”, [LEAL: 1997, p.3].

³ - Tese de doutoramento defendida em 1994 na Faculdade de Santiago de Compostela por Concepcion Delgado Corral, *A obra de Florbela: as múltiplas caras de uma mulher artista*, existente na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com a cota LPC 1027V, mas que se encontra “desaparecida”, segundo informação desta Biblioteca.

⁴ - Referimo-nos à tese de doutoramento de Cláudia Pazos Alonso, defendida em Oxford e editada em Portugal em 1997 com o título *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca* por nós citada diversas vezes.

Tal facto é lamentável se tivermos em conta que “a Universidade é a instituição que mais responsabilidades tem na formação e na gestão de um cânone, porque os seus principais papéis são propor e legitimar formas de comentário e de interpretação.” [CUSTÓDIO: 2003, p. 363].

Já vimos, de forma sumária, o papel pouco activo que as Universidades têm vindo a desempenhar relativamente à poesia florbeliana. Debrucemo-nos agora sobre os *currícula* do Ensino Secundário.

Mas, como os *currícula*⁵, quanto a nós, integram o cânone literário escolar através dos Programas, impõe-se a definição do que entendemos por cânone literário⁶ para chegar à noção de cânone literário escolar.

Embora o termo tenha, actualmente, diversas interpretações, entendemos cânone literário como “um produto culturalmente emoldurado e pronto a ser transmitido *por* e *para* uma comunidade (ainda que ambas não sejam coincidentes)”, sendo que “a elaboração de uma listagem de textos pressupõe um posicionamento de *poder* e de *autoridade* por parte de quem a elabora.” [CUSTÓDIO: 2003, p. 361]. Para além do exercício do poder e da autoridade, o cânone pressupõe mecanismos de inclusão e de exclusão. “Se a obra não pede releitura, então ela não possui os requisitos necessários para ser canónica.” [BLOOM: 1947, p. 40].

Sintetizando, como diz Maria Luísa Leal, o cânone é um conjunto de obras literárias a que se atribui valor e que servem como quadro de referência para a crítica literária, determinam os conteúdos da história literária e são estudados no ensino. Assim sendo, cânone literário escolar será “um acervo aberto e qualificado de textos e/ou de autores [considerados ilustrativos da excelência do património literário],

⁵ - De acordo com Pedro Balau Custódio, o *currículo* é constituído pelas instruções acerca das práticas lectivas e pela definição de um *programa*.

⁶ - “Etimologicamente, a palavra «cânone» procede do grego «*κav□v*, *κavόϗ*», que designava «uma haste de caniço, «régua ou vara de madeira comprida e direita» ou «medida rectilínea», usada pelos carpinteiros para estabelecer medições. De forma extensiva, o conceito começou a englobar o sentido de «norma» ou «regra». Os filósofos alexandrinos recorreram ao termo para designar a lista dos textos gregos que consideravam exemplares, quer pela sua excelência no uso da língua, quer pelo facto de serem dignos de *imitação*.” Pedro Balau Custódio, *A leitura e o cânone literário nos programas de portugueses. Uma década de mudanças*, p. 356.

respondendo a movimentos dinâmicos de remodelação” [CUSTÓDIO: 2003, p.377].

Vejamos então se os *curricula* correspondem a “movimentos dinâmicos de remodelação” e qual o papel desses mesmos *curricula* na divulgação da poesia portuguesa em geral e de Florbela em particular, projectando-a, ou não, no sistema de ensino, através dos Programas escolares.

Inicialmente, e tal como é apontado na Introdução deste trabalho, tínhamos em mente fazer um estudo mais alargado dos Programas inclusos no *currículo* escolar, mas optámos por uma cronologia mais restrita, até porque⁷

As alterações efectuadas no período que medeia entre Abril de 1974 e 1986 são [...] de carácter pouco sistemático e não visam uma reforma integrada e consertada abrangendo a globalidade do sistema educativo. [COSTA: 1997, p. 83].

Assim, a abordagem que nos propomos fazer irá incidir sobre os Programas de Português do Ensino Secundário de 1991 a 2001/2002, uma vez que estes se enquadram no contexto geral da Reforma Curricular enunciada pela Lei de Bases do Sistema Educativo, consignada na Lei nº46/86, de 14 de Outubro, alterada pela Lei nº 115/97, de 19 de Setembro, sendo esta, portanto, uma década de mudança, relativamente próxima dos nossos dias.

Debruçar-nos-emos, então, sobre os Programas referentes ao 10º e 12º anos de escolaridade, Português A e B, no que respeita ao texto poético, por serem estes os anos escolares que mais incidem sobre os poetas do século XX. Porém, não pretendemos emitir juízos de valor sobre os referidos Programas, mas tão-somente pôr em destaque a presença ou ausência da poesia florbeliana.

⁷ - Para além dos motivos apontados no texto, acresce que, à data da nossa pesquisa, a Biblioteca do Ministério da Educação se encontrava em mudança de instalações, sendo, por isso, difícil aceder aos Programas.

Contudo, parece-nos oportuno fazer uma incursão por Programas mais recuados no tempo, a fim de verificar se a presença de Florbela nos Programas é ou não recente. Desta forma, reportamo-nos aos Programas de 1954 emanados da Direcção-Geral do Ensino Liceal do Ministério da Educação Nacional, aprovado através do Decreto-lei 39 807⁸.

Com efeito, na disciplina de “Língua e história pátria” ministrada no 3º ano de escolaridade preconiza-se a “leitura e estudo de trechos, em prosa e verso, de obras literárias portuguesas dos séculos XIX e XX, que pelo seu conteúdo e pela sua forma sejam acessíveis à inteligência dos alunos, despertando neles o gosto literário e artístico, fomentando o interesse científico e sugerindo impressões tendentes a uma sólida e recta formação moral.” [p.978].

Assim sendo, Florbela Espanca é susceptível de se enquadrar neste Programa, dependendo do critério editorial dos manuais escolares.

Assinale-se, todavia que estes programas não sofrem alterações nos anos seguintes, apesar de terem passado pela titularidade daquele órgão de estado, quatro ministros⁹: Leite Pinto, Manuel Lopes de Almeida, Inocêncio Galvão Teles e José Hermano Saraiva. Qualquer um deles manteve estes documentos praticamente inalterados ao longo de três décadas. [CUSTÓDIO: 2003, p. 384].

Acrescenta ainda o mesmo autor que este Programa configura uma cópia do de 1948, na sua quase totalidade, e que após a revolução de 1974 o Programa de Português do Ensino Liceal, em vigor até 1976/77, reflecte algumas mudanças, mas, no essencial, mantém a “espinha dorsal do anterior” [p. 393], salientando-se posteriormente a alteração preconizada em 1991. [p. 204].

E é para esse ano que remetemos o primeiro dos seguintes quadros:

⁸ Publicado no *Diário do Governo* nº 198, Iª série, de 7 de Setembro de 1954.

⁹ À data, era ministro da Educação Fernando Andrade Pires de Lima.

Quadro 1

PROGRAMA DE PORTUGUÊS DO ENSINO SECUNDÁRIO	
1991	
PORTUGUÊS A, 10º ANO	PORTUGUÊS B, 10º ANO
Poesia Lírica e Satírica	Poesia Lírica e Satírica
<ul style="list-style-type: none"> • Poesia lírica trovadoresca; • Cancioneiro Geral; • Camões; • Poetas do século XX. 	<ul style="list-style-type: none"> • Poesia lírica trovadoresca; • Camões; • Século XVIII – Bocage; • Século XIX – António Nobre, Garrett, Herculano, João de Deus; • Século XX – António Ramos Rosa, Daniel Filipe, David Mourão Ferreira, Eugénio de Andrade, Florbela Espanca, Helder Macedo, Joaquim Pessoa, Maria Teresa Horta, Miguel Torga, Natália Correia, Raul de Carvalho, Sebastião da Gama.
	Leitura Metódica
	<ul style="list-style-type: none"> • Poemas de Bocage • Poemas de Garrett (<i>Folhas Caídas</i>) e António Nobre (<i>Só</i>); • Poemas do Século XX.

Quadro 2

PROGRAMA DE PORTUGUÊS DO ENSINO SECUNDÁRIO	
1991	
PORTUGUÊS A, 12º ANO	PORTUGUÊS B, 12º ANO
Poesia Lírica e Satírica	Poesia Lírica e Satírica
<ul style="list-style-type: none"> • Alexandre Herculano; • Almeida Garrett; • António Nobre; • João de Deus; • Antero de Quental; • Cesário Verde; • Guerra Junqueiro; • Camilo Pessanha. <p>• Fernando Pessoa (e heterónimos).</p> <p>• Outros poetas do Séc. XX.</p> <p>• Camões e outros poetas anteriores aos séculos XIX e XX.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Século XVI – Bernardim Ribeiro, Camões, Sá de Miranda. • Século XVII – Fénix Renascida. • Século XIX – Antero de Quental, Cesário Verde. • Século XX – Afonso Duarte, Al Berto, Almada Negreiros, António Botto, Camilo Pessanha, Carlos de Oliveira, Carlos Queiroz, Fernando Pessoa (e heterónimos), Herberto Helder, João Miguel Fernando Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Jorge de Sena, José Régio, Mário de Sá Carneiro, Nuno Júdice, Teixeira de Pascoais, Vitorino Nemésio.

Quadro 3

PROGRAMA DE PORTUGUÊS DO ENSINO SECUNDÁRIO	
1997	
PORTUGUÊS A, 10º ANO	PORTUGUÊS B, 10º ANO
Poesia	Poesia
<ul style="list-style-type: none"> • Poesia dos Cancioneiros Medievais (lirismo e sátira); • Garcia de Resende: <i>Cancioneiro Geral</i> (alguns textos mais significativos, incluindo o «Prólogo»); • Sá de Miranda (poemas escolhidos) • Luís de Camões: poesia lírica (poemas mais significativos da temática e correntes da lírica; obrigatoriamente: redondilhas, sonetos e uma canção). 	<ul style="list-style-type: none"> • Poesia trovadoresca (lírica e satírica); • Garcia de Resende: <i>Cancioneiro Geral</i> (alguns poemas); • Camões; • Poemas do século XX (que permitam uma interacção profícua com os textos acima indicados).¹⁰
Leitura Extensiva: sugestões	Leitura Extensiva: sugestões
<ul style="list-style-type: none"> • Almeida Garrett: <i>Romanceiro</i>; • Poemas de Bernardim Ribeiro; • Poemas de António Ferreira • Poemas de Diogo Bernardes; 	<ul style="list-style-type: none"> • Almeida Garrett: <i>Romanceiro</i>; • Natália Correia: <i>Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente</i>. • Poesia do século XX: Daniel Filipe, David-Mourão Ferreira, Hélder Macedo, Joaquim Pessoa, Maria Teresa Horta, Natália Correia, Sebastião da Gama, Alexandre O'Neill, António Gedeão, Ary dos Santos, Fiama Hasse Pais Brandão, José Gomes Ferreira, Manuel Alegre, Mário Dionísio, Mário Cesariny, Ruy Belo, Afonso Duarte, Al Berto, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Jorge de Sena, Mário de Sá-Carneiro, Nuno Júdice, Teixeira de Pascoais.

Quadro 4

¹⁰ A interacção referida reporta-se também a Gil Vicente (Auto da Índia ou Auto da Feira) e a Camões épico.

PROGRAMA DE PORTUGUÊS DO ENSINO SECUNDÁRIO	
1997	
PORTUGUÊS A, 12º ANO	PORTUGUÊS B, 12º ANO
Poesia	Poesia
<ul style="list-style-type: none"> • Antero de Quental: alguns sonetos; • Poesia «finissecular» e poesia simbolista: Guerra Junqueiro, Cesário Verde, António Nobre, Camilo Pessanha; • Renascença Portuguesa: Teixeira de Pascoais; • Primeiro Modernismo e Orpheu (contextualização do momento modernista; referência, também, a Portugal Futurista) Fernando Pessoa e heterónimos (poemas seleccionados), Mário de Sá Carneiro, (poemas seleccionados); • Poemas de poetas do século XX (do segundo modernismo aos nossos dias): José Régio, Miguel Torga, Vitorino Nemésio, Florbela Espanca, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, António Ramos Rosa. 	<ul style="list-style-type: none"> • Cesário Verde (alguns poemas); • O Modernismo: Fernando Pessoa e heterónimos • Almada Negreiros: <i>Manifesto Anti-Dantas</i>; • Poetas contemporâneos: José Régio, Florbela Espanca, Vitorino Nemésio, Miguel Torga, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen.
Leitura Extensiva: sugestões	Leitura Extensiva: sugestões
<ul style="list-style-type: none"> • Poemas de João de Deus; • Poemas de autores do século XX. 	<ul style="list-style-type: none"> • Poesia do século XX: Daniel Filipe, David-Mourão Ferreira, Hélder Macedo, Joaquim Pessoa, Maria Teresa Horta, Natália Correia, Sebastião da Gama, Alexandre O'Neill, António, Gedeão, Ary dos Santos, Fiamma Hasse Pais Brandão, José Gomes Ferreira, Manuel Alegre, Mário Dionísio, Mário Cesariny, Ruy Belo, Afonso Duarte, Al Berto, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Jorge de Sena, Mário de Sá-Carneiro, Nuno Júdice, Teixeira de Pascoais.

Quadro 5

PROGRAMA DE PORTUGUÊS DO ENSINO SECUNDÁRIO¹¹	
Cursos Científico-Humanísticos e Cursos Tecnológicos (substitui o Português B)	
2001/2002	
PORTUGUÊS, 10º ANO (2001)¹²	PORTUGUÊS, 12º ANO (2002)¹³
Poesia	Poesia
<ul style="list-style-type: none"> • Textos literários de carácter autobiográfico: Camões lírico; • Textos expressivos e criativos: Poetas do século XX – breve antologia (literatura portuguesa e literaturas de língua portuguesa); • Leitura literária: Poetas do século XX 	<ul style="list-style-type: none"> • Textos líricos: Fernando Pessoa, o hortónimo e os heterónimos; Textos épico-líricos: Fernando Pessoa, <i>Mensagem</i>.

Tendo em conta os quadros apresentados, verificamos que a presença de Florbela Espanca nos Programas escolares do ensino secundário na década de 90 e início de 2000 é um facto e que, quando esta não é explícita, deixa em aberto o estudo da sua obra através da referência a poetas do século XX.

Efectivamente, a poesia de Florbela é referida de forma explícita no Programa de 1991, 10º ano, vertente B, no de 1997, 12º ano, vertentes A e B.

Surge implicitamente na rubrica “autores do século XX” nos Programas de 1991, 10º ano, vertente A e 12º ano, vertente B. Em 1997, consta também implicitamente, com uma condicionante, no 10º ano, vertente B e explícita no 12º ano, vertentes A e B.

Apenas não é de todo referida nos Programas de 1991, 12º ano, vertente A; em 1997, 10º ano, vertente A; e 2002, 12º ano.

Podemos então constatar que o actual Departamento do Ensino Secundário, ao contrário das Universidades, tem sido um agente de

¹¹ - Programa implementado parcialmente em 2003/2004, determinando o fim gradual da denominação “Português A” e “Português B”, facto que se irá reflectir nos manuais escolares.

¹² - Homologado em Maio de 2001.

¹³ - Homologado em Março de 2002.

divulgação e de estudo da obra florbeliana contribuindo, assim, para a sua canonização.

Mas, para o cabal estudo da obra da autora de *Charneca em Flor* nas escolas portuguesas, torna-se necessário que as editoras, outro agente canonizador, incluam nos manuais escolares a sua obra, de acordo com o processo de inclusão/exclusão a que se refere Harold Bloom.

5.1 – Florbela e os manuais escolares, enquanto agentes canonizadores

Analisados, de forma sucinta, os Programas escolares, tentaremos agora fazer uma abordagem igualmente sucinta dos manuais escolares, sem o propósito de os analisar enquanto tal, mas tão-somente enquanto “expressão de recontextualização pedagógica”, vinculadores, ou não, dos referidos Programas. Assim, limitar-nos-emos a vê-los como um utensílio de trabalho, deixando ao professor o exercício do livre arbítrio, já que o programa lhe é imposto.

Não obstante, se consideramos os escritores e os editores como agentes canonizadores, o manual escolar tem, obrigatoriamente, de ser visto pelo mesmo prisma, dado que é o resultado do trabalho de ambos, correndo mesmo o risco de ser visto pelos jovens como

“uma espécie de «verdade absoluta», [...]. E é aqui que se instala o possível poder dos manuais escolares, cujo controlo foi tentado ao longo dos últimos séculos por tantos tipos de poder político.”
[TORMENTA, 1996, p. 11].

Escolhemos para este estudo os manuais editados pela Porto Editora, não só por ser uma editora fortemente implementada no meio escolar, mas também por ser uma das mais antigas e, recorde-se,

inicialmente era nosso propósito fazer um estudo mais alargado. Optámos apenas por esta Editora, visto nos parecer que uma profusão de quadros seria desajustada neste ponto do trabalho, o qual não constitui, de modo algum, um estudo rigoroso.

Assim, a presente análise reportar-se-á, obviamente, à presença ou ausência da poesia de Florbela Espanca nos manuais escolares, no mesmo período de tempo a que se reportam os Programas anteriormente referidos – 1991-2002 – (tendo em conta as datas de edição)¹⁴, e nos mesmos anos escolares – 10º e 12º.

Quadro 1

Manuais Escolares – 10 ano, Português A Porto Editora			
Edição	Título	Autores	Poemas
1993	Aula Viva	João Augusto F. Guerra José Augusto da S. Vieira	Fumo ¹⁵
1993	Encontro Literário	Vasco Moreira Hilário Pimenta	Amar!; Passeio ao campo; Se tu viesses ver-me;
1996	Novos Horizontes	Fernanda Costa Rogério de Castro	-----
1997	Caminhos	Fernanda Costa Francisco Martins Rogério de Castro	-----
1997	Dimensão Literária	Vasco Moreira Hilário Pimenta	-----
2000	Dimensão Literária	Vasco Moreira Hilário Pimenta	-----

Quadro 2

Manuais Escolares – 10 ano, Português B

¹⁴ Apenas teremos em conta a edição saída dentro dos limites temporais que nos propomos analisar ou a sua reimpressão.

¹⁵ - O poema surge sem título e subordinado à temática “A saudade”, estando presentes também os temas “O amor”; “A mulher” e “A natureza”.

Porto Editora			
Edição	Título	Autores	Poemas
1993	Aula Viva	João Augusto F. Guerra José Augusto da S. Vieira	Ser poeta; Passeio ao campo; Se tu viesses ver-me; Amar!; Eu; Árvores do Alentejo.
1993	Dimensões do Português	Vasco Moreira Hilário Pimenta	Amar!; Passeio ao campo; Se tu viesses ver-me;
1993	Novos Horizontes	Fernanda Costa Francisco Martins Rogério de Castro	-----
1997	Dimensão Comunicativa	Vasco Moreira Hilário Pimenta	-----
1997	Caminhos	Fernanda Costa Francisco Martins Rogério de Castro	-----
2000	Caminhos	Fernanda Costa Francisco Martins Rogério de Castro	-----
2001	Dimensão Comunicativa	Vasco Moreira Hilário Pimenta	-----

Quadro 3

Manuais Escolares – 12 ano, Português A Porto Editora			
Edição	Título	Autores	Poemas
1993	Encontro Literário	Vasco Moreira Hilário Pimenta	-----
1995	Aula Viva	João Augusto F. Guerra José Augusto da S. Vieira	-----
1997	Encontro Literário	Vasco Moreira Hilário Pimenta	-----
1999	Dimensão Literária	Vasco Moreira Hilário Pimenta	Este Livro...; Eu; Em busca do amor; Ser poeta; Amar!; Passeio ao campo; Se tu viesses ver-me; Alma perdida; Árvores do Alentejo; Os versos que te fiz; Versos de orgulho; O nosso mundo; Desejos vãos; Caravelas; “Gosto de ti apaixonadamente”; Navios-fantasma; Tarde de mais; Fumo; O meu impossível; Princesa Desalento.

--	--	--	--

Quadro 4

Manuais Escolares – 12 ano, Português B Porto Editora			
Edição	Título	Autores	Poemas
1995	Aula Viva	João Augusto F. Guerra José Augusto da S. Vieira	Árvores do Alentejo;
1995	Dimensões do Português	Vasco Moreira Hilário Pimenta	-----
1998	Novos Horizontes	Fernanda Costa Francisco Martins Rogério de Castro	-----
2002	Dimensão Comunicativa	Vasco Moreira Hilário Pimenta	Este Livro...; Eu; Em busca do amor; Ser poeta; Amar!; Passeio ao campo; Se tu viesses ver-me; Alma perdida; Silêncio; Árvores do Alentejo; Os versos que te fiz; Versos de orgulho; O nosso mundo; Desejos vãos; Caravelas; “Gosto de ti apaixonadamente”; Navios-fantasmas; Tarde de mais; Fumo; O meu impossível; Princesa Desalento.

Analisando os quadros, verificamos que os manuais escolares editados pelo Porto Editora não seguem escrupulosamente o que é preconizado pelos Programas escolares.

De facto, podemos observar que a inclusão, ou não, da poesia de Florbela Espanca nos manuais escolares obedece, sobretudo, ao critério dos autores.

Se nos detivermos nos manuais de autoria de Fernanda Costa e outros podemos observar que estes não integram nas suas páginas qualquer poesia Florbeliana. Pelo contrário, Vasco Moreira e Hilário Pimenta incluem nos seus manuais *Encontro Literário* e *Dimensões do*

Português, das vertentes A e B respectivamente, os mesmos poemas, quando os Programas de 1991 apontam para o Português A “Autores do século XX” e para o Português B o estudo de Florbela, enquanto *Aula Viva* apresenta para a vertente A apenas um poema, e seis para vertente B.

Já no 12º ano, Vasco Moreira e Hilário Pimenta dão grande visibilidade à poesia florbeliana, tanto na vertente A como na B, de acordo com os Programas de 1997.

Mas para uma melhor visibilidade, parece-nos oportuno integrar os poemas referidos nas respectivas obras, o que nos permite, também, verificar se há uma maior incidência ou não em alguma delas.

Poemas	Obras
Fumo	Livro de Soror Saudade
Amar!	Charneca em Flor
Passeio ao Campo	Charneca em Flor
Se tu viesses ver-me	Charneca em Flor
Ser poeta	Charneca em Flor
Eu ¹⁶	Charneca em Flor
Árvores do Alentejo	Charneca em Flor
Este Livro...	Livro de Mágoas
Em busca do amor	Livro de Soror Saudade
Alma perdida	Livro de Mágoas
Os versos que te fiz	Livro de Soror Saudade
Versos de orgulho	Charneca em Flor
O nosso mundo	Livro de Soror Saudade
Desejos vãos	Livro de Mágoas
Caravelas	Livro de Soror Saudade
“Gosto de ti apaixonadamente”	Charneca em Flor
Silêncio!... ¹⁷	Charneca em Flor

¹⁶ - Embora o título remeta para *Charneca em Flor*, trata-se, na realidade, do poema “Eu...”, do *Livro de Mágoas*, de acordo com a edição de Rui Guedes.

¹⁷ - Poema de *Reliquiae* publicado em *Charneca em Flor*, a partir da 2ª edição.

Podemos, então, constatar que os manuais escolares integram poemas dos três livros por nós analisados – *Livro de Mágoas*, *Livro de Soror Saudade* e *Charneca em Flor* -, verificando-se uma predominância de poemas do último livro, que, como vimos, marca a assunção de Florbela enquanto poetisa e onde o amor se reveste de um cunho mais sensual.

No entanto, não podemos deixar de fazer alusão a um manual de 1954, à semelhança do que fizemos com os Programas. Deste modo, na *Antologia da Literatura Portuguesa* destinada ao 3º ano dos Cursos de Formação das Escolas Técnicas e Secção Preparatória para os Institutos verificámos a presença de Florbela através dos poemas *Árvores do Alentejo*, *“Quem fez ao sapo o leito carmesim”* e *“Caravelas”*.

Não deixa de ser curioso que a poesia florbeliana integre esta antologia, a qual foi publicada após as críticas, já referidas, de Jorge de Sena e de José Régio. E mais curioso se torna, tendo em conta que a poesia de Florbela surge aqui associada à de Pessoa, Sá-Carneiro e Régio pela denominação de “Poesia Moderna”, enquanto o manual *Encontro Literário*, do 12º ano, vertente A, de 1995, enquadra Fernando Pessoa na rubrica “O séc. XIX: da ebulição romântica à inquietação do fim de século”, à qual se segue “Outros poetas do séc. XX”.

Em suma, não só verificámos a presença de Florbela Espanca nos manuais escolares ao lado dos grandes vates da literatura portuguesa como verificámos que as compartimentações não são, de modo algum, estanques.

6 – Conclusão

O final de um trabalho pressupõe uma conclusão, mas, por vezes, o caminho a percorrer é sinuoso e multiplica-se em várias veredas que nos confundem quanto ao ponto de chegada. Florbela é um desses casos. Uma chegada pode equivaler a um novo ponto de partida. Por isso será mais adequado, pensamos, falar de conclusões.

E podemos concluir que Florbela Espanca, por um lado, foi uma mulher igual a tantas outras que ilustram o passado de uma terra devastada pelo sol, pelo esquecimento e pelo isolamento – o Alentejo -, onde os sentimentos, devido às características que enformam tal província, adquirem contornos de uma filosofia de vida. Os largos horizontes conduzem a pensamentos amplos e simultaneamente enclausurados na vastidão da planície.

Assim, Florbela desde a mais tenra idade manifestou o ensimesmamento característico da província e do tempo castrador que a viu nascer, sem que isso mutilasse em si o desejo de romper as fronteiras cheias de nada que a aprisionavam. A poesia foi o meio pelo qual transpôs essas fronteiras, ganhou altura e se projectou no mundo das letras.

E, visto ter sido a poesia que libertou a mulher, não podemos deixar de concluir, depois do estudo dessa mesma poesia em articulação com outros textos, que o sujeito poético reflecte a vivência e os sentimentos do sujeito empírico. Há entre ambos uma relação implícita, a palavra poética assimila, transforma, depura os sentimentos realmente sentidos, teatraliza-os, transformando-os em poesia, uma outra realidade. A sede da sua charneca é a sua sede, metaforicamente transformada.

Essa “sede” acompanha-a desde sempre, uma sede de identidade que lhe foi negada através de um nascimento obscuro, cuja mágoa ecoa simbolicamente na procura de uma identidade literária, manifestada por uma multiplicidade de imagens do Eu poético, que habitam espaços

diversos, onde o amor assume diversos cambiantes, ora triste e solitário, ora desesperado e doloroso, ou ainda explodindo em dádiva e sensualidade, num reflexo dos sentimentos em Florbela Espanca. E esses sentimentos congregam-se na procura de uma identidade poética que conduzirá a uma assunção literária, à libertação.

No entanto, como tivemos oportunidade de mostrar, o valor da poetisa calipolense nem sempre foi reconhecido e, ainda hoje, há a necessidade de mostrar esse valor, o que revela que ele ainda não é cabalmente aceite pela comunidade literária, apesar de a poetisa integrar o cânone literário escolar e os seus poemas serem alvo de estudo nas escolas secundárias, contribuindo, deste modo, para a formação dos nossos jovens, como mostrámos nos pontos 5 e 5.1 deste trabalho.

Contudo, tais factos parecem não ser suficientes por si, e há uma constante preocupação em enquadrá-la num determinado movimento literário, como se a “catalogação” a arrumasse de vez numa qualquer categoria literária e num qualquer tempo, deixando de constituir como que um caso pendente na literatura portuguesa porque não definitivamente arrumado.

Esta dificuldade em enquadrar a poesia Florbeliana num determinado movimento literário comprova a sua pluralidade instituída em singularidade. Romântica? Simbolista? Decadentista? Certamente a poetisa deixa transparecer laivos de todas estas correntes literárias, não se esgotando, porém, em nenhuma delas, demonstrando, assim, a sua modernidade, sem, no entanto, ser modernista, facto que tem causado algum “desconforto”.

“[...] e ainda hoje, como sabemos, todos os que fomos educados na tradição modernista dificilmente nos libertamos do desconforto que experimentamos perante muitos aspectos da obra de Florbela.” [MARTINHO: 1997, p. 44].

Desconhecemos o que fomenta tal “desconforto”. A nós, Florbela proporciona o conforto de ter sido uma poetisa que não se limitou a seguir uma Escola.

Em *Livro de Mágoas*, como o próprio título indica, a mágoa e o sofrimento estão ominipresentes, envoltos nas palavras e nas tonalidades do Simbolismo, numa constante procura do Eu. Procura essa que remete simultaneamente para a fé e o desespero. O livro é a “bíblia dos tristes” ou o “missal”, sendo, assim, o poema sinónimo de oração. O almejado estatuto de poeta, que Florbela desespera por alcançar, é pintado com as cores do romantismo, embora encete um diálogo com Nobre, com o qual abre e encerra este livro de mágoas feito. É, poderíamos dizer, o momento iniciático.

Com o *Livro de Soror Saudade*, Florbela parte do *Livro de Mágoas* dando continuidade a uma procura de identidade poética, ainda alicerçada no sofrimento e, agora, também, na máscara da personagem romântica com que se nomeia ou é nomeada. Porém, tal facto indicia já um desdobrar-se no “outro”, o que faz dasabrochar na sua poesia uma personalidade poética baseada na procura do amor, onde começa a despontar a sensualidade e a consciência de si própria enquanto mulher e enquanto poetisa. É o momento da viragem, o início da ascese literária.

Em *Charneca em Flor*, a mágoa, embora ainda presente, é relegada para segundo plano e assiste-se a uma explosão da sensualidade e do erotismo, numa floração do corpo similar à da charneca. À auto-libertação da feminilidade corresponde a libertação da palavra. O verbo “sonhar” cede lugar ao “querer” e o Eu assume-se como mulher e como poetisa. A poesia cumpriu-se sensual, intensa de vibração erótica, e a palavra criadora, por fim alcançada, coloca Florbela no caminho dos grandes poetas do século XX, apesar das similitudes com Antero ou Nobre, e apesar de tudo o que a separa do movimento modernista.

Assim, confrontando as três obras analisadas, poderíamos dizer que estas se abrem em círculos concêntricos, que se alargam, ampliando, desta forma, a temática que encerram sem, contudo, quebrar a linha de continuidade que existe entre elas, ou seja, a procura do Eu poético.

Através da forma convencional do soneto, a poesia florbeliana espalha-se em sonoridades que reflectem o léxico usado, o qual vai para

além do vocabulário de Escola, combinando harmoniosamente os fonemas consonânticos e vocálicos, expressando num ritmo ora lento e plangente, ora vivo e sincopado os sentimentos do sujeito Florbela, de forma plural, constituindo essa pluralidade a singularidade da sua obra.

E esses sentimentos são ofertados ao leitor receptor através de um estilo que é a fisionomia da sua alma (já dizia Sêneca), onde o ornato da linguagem ganha relevo, pondo em destaque a metáfora evocativa das imagens recorrentes do Eu, a anáfora reiterativa de uma mensagem, ou a aliteração prenhe de expressividade e motivação fónica, enquanto formas estilísticas que põem em destaque um Eu implícita ou explicitamente omnipresente, como tivemos ocasião de demonstrar.

Assim sendo, a poesia de Florbela parece evidenciar também uma estética escorada na singularidade do indivíduo, constituída pela pluralidade de imagens, das quais emanam as sensações e emoções de que é feita a poesia, numa aparente proximidade da despersonalização modernista, mas dando-lhe um outro cunho, o da personalização, visto todas elas incidirem no Eu poético, sendo assim, paradoxalmente, uma “Pessoalização”. Há, portanto, uma pluralidade singular de sentimentos em contraste com uma singularidade plural de imagens do Eu.

E é neste aspecto que reside a força da modernidade de Florbela, o que a projecta no século XX, o século das mudanças, com a implementação da República e as convulsões políticas e sociais daí decorrentes, pela sua ousadia em dizer não aos códigos estabelecidos, tanto na vida como na poesia. Com efeito, ela deu uma nova visão do amor, como já referimos, o amor cantado no feminino, lembrando ao mundo que a mulher não é apenas mãe e esposa é também mulher-mulher e, como tal, detentora de um corpo que sente a urgência do amor. Desta forma, a sua poesia redefiniu o lugar e o papel da mulher na sociedade portuguesa.

Projecta-se, ainda, ao século XX porque negou a arte pela arte¹, visto a sua poesia ser portadora de uma mensagem. A sua “Ode Triunfal” é dirigida ao sentimento, o seu “Orpheu Rebelde”, enquanto forma de luta, forma de afirmação.

Florbela é vista por José Gomes Ferreira como uma poetisa a quem não quadravam revoluções. Com efeito, não podemos incluir a sua poesia na literatura vanguardista para a qual a arte era uma arma de denúncia das injustiças sociais e do combate às instituições que sustentaram a(s) ditadura(s). No entanto, ela sustentou uma luta porventura mais árdua, encarou a arte como arma de combate às mentalidades opressivas sustentadas pela “ditadura”², pondo a nu essas mesmas mentalidades, o que faz dela uma mulher e uma poetisa de vanguarda.

“Vem por aqui” – dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem: “vem por aqui”!
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há nos meus olhos ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...

“Cântico negro”, José Régio



¹ - Valorização estética da literatura assente numa arte impassível, que põe de lado toda a efusão sentimental, preconizada pelo Parnasianismo, movimento literário que teve início em França e se difundiu em Portugal através da revista Coimbrã *A Folha*, dinamizada por João Penha, editada de 1868 a 1873.

² - Neste contexto, entendemos por ditadura a Monarquia e a 1ª República, uma vez que os cidadãos, e em especial a mulher, dispunham de direitos muito limitados, como vimos.

APÊNDICES

20
 Espanca

Terceiro do paragrafo e
 fuzido do artigo terceiro
 to e substitua e ceci do
 Caderno do Registo Civil para
 Vila Viçosa, tres de g.
 1to de unil. e o executor
 titula e tres. Leonora

La viciem de optica da abstração, que depois de
 ser lida e conferida perante a presidencia, comi-
 ggo assignamos. Villa Viçosa, dia ut in

Josuel da Silva Barroso
 Marianna do Carmo Ingleza Espanca
 O Procl. Mado
 D. Antonio Joaquim da Rocha Espanca

É fotocópia do assento da Reg. <u>Matriz</u> , conc. <u>V. Viçosa</u> , do ano de <u>1895</u> que se encontra no livro <u>136 F. 19^v e 20</u> Arq. Dist. de Évora, <u>24</u> de <u>Março</u> de <u>2004</u>	Dec. Lei n.º 322 - A/2001 de 14 de Dezembro Art.º 13-S.2 € _____ Fotoc. Microf. () € _____ Total _____ € São _____
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

O DIRECTOR,

F/3.1
K

Testemunha Certidão Antonio Alberto
Lopes, Párocolado, em frequencia de ex-
cesso da Comissao, materia de Matricula
Cancella da mesma, no quidocem d' Esm.
Carteira que examinao os livros do baptis-
mo, de esta frequencia, em anexo, no do ano

N.º d
Lobo
(F. de Belen)
Meas numero tres - Certidao
Arredament
Por despacho do illustissimo juiz de

contas - No extracto não estão as pelo de
 os valores de dezoito contos e de is de
 A actuação foi feita em 18 de Janeiro de 1995
 Villalobos e Repartição de Registo Civil e
 auto de morte e do casamento e de

Transcrito sob o n.º 23 de
 1995. Em 18 de Janeiro de 1995

Depois das Registo Civil
 Antunes Carlos de Mattos Nogueira

AL Fls. *33*

TRANSCRIÇÃO DE ASSENTOS

N.º 23
 Nos termos do artigo cento e quatro do Código do Registo Civil, transcrevo-se o assento de Transcrição de assento de nascimento número 4 do ano de 1913 - Transcrições do teor seguinte: - Transcrição - Certidão - António Alberto Gonçalves, Prior colado na freguesia de Nossa Senhora da Conceição matriz de Vila Viçosa, concelho da mesma arquidiocese d' Évora. Certifico que examinando os livros dos baptismos d'esta freguesia encontrei no do ano de mil oitocentos e noventa e cinco a folhas dezanove verso e vinte sob o número quarenta e um um termo do teor seguinte: - Numero quarenta e um - FLÔR BELA, filha natural de Antónia da Conceição Lobo - (Nota marginal) - Texto - Aos vinte dias do mês de Junho do ano de mil oitocentos e noventa e cinco, n' esta Igreja Parochial de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, matriz do mesmo concelho e Arcebispado d' Évora baptisei solemnemente um indivíduo do sexo feminino, a quem dei o nome de Flôr. Bela e que nasceu n' esta freguesia ás duas horas da noite do dia oito do mês de Dezembro do ano de mil oitocentos e noventa e quatro, filha de pai incognito e filha natural de Antónia da Conceição Lobo, solteira, que se emprega no serviço doméstico, natural d' esta freguesia, d'ela parochiana e moradora na Rua de Angerino, neta paterna e materna de avós incognitos. - Foi padrinho Daniel da Silva Barroso, solteiro, negociante e madrinha Marianna do Carmo Ingleza Espanca, casada, os quais todos sei serem os proprios. - E para constar lavrei em duplicado este assento, que depois de ser lido e conferido perante os padrinhos comigo o assignam Vila Viçosa dia ut supra. Daniel da Silva Barroso - Marianna do Carmo Ingleza Espanca. O Prior - colado Padre Antonio Joaquim da Rocha Espanca. Está conforme o original que copiei suis verbis e ao qual me reporto em caso de dúvida freguesia Matriz de Vila Viçosa, sete de Setembro de mil novecentos e treze e treze. - O Prior colado Antonio Alberto Gonçalves. - Reconheço por verdadeira a assinatura supra Vila Viçosa, vinte três de Outubro de mil novecentos e treze e treze. - Em testemunho (lugar do sinal publico) de verdade - O Notario Francisco de Oliveira Costa. - Reconhecimento cinco centavos - Gratis - Tem coladas e devidamente inutilisadas uma estampilha fiscal da taxa de dois centavos e uma industrial da taxa de dois decimos de centavo. - Nada mais contem a referida certidão do que eu para aqui transcrevi. - A importância dos emolumentos é de cincoenta centavos. - No extracto vão colados os selos devidos no valor de dezoito centa

Assento N.º 23

Nome FLÔR BELA

AVERBAMENTOS:

Nº5 - Casou civilmente com António José Marques Guimarães em 29 de Junho de 1921 na freguesia de Foz do Douro concelho do Porto. Assento nº 799 de 1921 - 2ª - do Arquivo Central do Porto. Boletim nº 10 - maço nº 5 - ano : - 1995. Em 18 de Janeiro de 1995. *Ana Lina*
 Nº6 - O casamento averbado sob o nº5 foi dissolvido por divórcio decretado por sentença de 23 de Junho de 1925 com trânsito em julgado, proferida pelo Juizo de Direito da Sexta Vara Cível da Comarca de Lisboa, em processo que correu seus termos pelo cartório do primeiro officio. Boletim nº 11 - maço nº5 - ano: 1995. Em 18 de Janeiro de 1995. *Ana Lina*
 Nº7 - Casou civilmente com Mário Pereira Lage, em 15 de Outubro de 1925, na Conservatória de Matosinhos. Assento nº 171 de 1925 da Conservatória de Matosinhos. Boletim nº 12 - maço nº5 - ano: 1995. Em 18 de Janeiro de 1995. *Ana Lina*
 Nº8 - Faleceu em 7 de Dezembro de 1930, na freguesia e concelho de Matosinhos. Assento nº 950 de 1930 da Conservatória de Matosinhos. Boletim nº 13 - maço nº5 - ano: 1995. Em 18 de Janeiro de 1995. *Ana Lina*

453-A - Tip. Nabão, Lda. - Tomar - Formato A4 210x297

vos e dois decimos. - A certidão fica arquivada n'esta Repartição. Vila Viçosa e Repartição do Registo Civil vinte e oito de Novembro de mil novecentos e treze, Oficial do Registo Civil - (As.) Antonio Carlos de Mattos Azambuja.

- Á MARGEM : - Nº 4 - Lobo - (Flôr Bela) - Maço numero três - Certidão - Averbamento - Por despacho do Meritíssimo Juiz d' esta Comarca de vinte e oito de novembro de mil novecentos e treze foi ordenada a passagem do alvará de emancipação ao individuo constante d'este registo, como consta da respectiva certidão enviada pelo escrivão do processo e que fica arquivada no maço numero tres de nascimentos. Vila Viçosa, 28 de novembro de 1913. (R.) Azambuja. - O individuo a que se refere este assento foi perfilhado por João Maria Espanca, (ou José Maria Espanca Sapateiro, digo) de oitenta e três anos de idade, proprietario, casado, após o nascimento do mesmo perfilhado, natural da freguesia de Nossa Senhora da Conceição, deste concelho, e domiciliado na rua Gomes Jardim de Vila Viçosa, filho de José Maria Espanca, ou José Maria Espanca Sapateiro e de Joana Fortunata, segundo consta do registo de perfilhação numero um, lavrado a folhas uma do livro de legitimações e perfilhações do corrente ano desta Conservatoria. Emolumentos um escudo e cinquenta centavos. Ressalvo e consideram-se como não escritas as palavras " ou José Maria Espanca Sapateiro digo " entre parenteses. Vila Viçosa e Conservatória do Registo Civil, treze de Junho de mil novecentos e quarenta e nove. Rubrica ilegivel, Nº 3 - Tinha casado com Alberto de Jesus Silva Moutinho, de vinte anos, natural da freguesia de Santo Antão de Évora, filho de Manuel de Jesus Moutinho e Costa e de Antónia Rita da Silva Moutinho numa casa da Rua Gomes Jardim, em Vila Viçosa, no dia oito de Dezembro de mil novecentos e treze. Assento número trinta e três do dito dia. Em três de Julho de mil novecentos sessenta e três. (Rubrica ilegivel) Nº 4 - O casamento referido no averbamento numero três foi dissolvido por divórcio decretado por sentença de trinta de A -

Esta transcrição é cópia fiel do original.

Conservatória do Registo Civil d
no dia _____ de _____ de mil novecentos e _____

bril de mil novecentos e vinte e um, transitada em julgado a onze de Maio do dito ano e proferida em processo que correu seus termos pelo Cartório do Terceiro Officio da Comarca de Évora com fundamento no número quinto do artigo quarto, do Decreto de três de Novembro de mil

o Conservador

novecentos e dez. Averbamento numero um ao assento de casamento numero trinta e três do ano de mil novecentos

Mb 6
9
1

[Handwritten signature]
Fls. 24
HSC

TRANSCRIÇÃO DE ASSENTOS

N.º _____

Nos termos do artigo cento e quatro do Código do Registo Civil, transcreve-se o assento de _____

número _____ do ano _____

de _____

do teor seguinte:

e treze. Em três de Julho de mil novecentos sessenta e três. (Rubrica ilegível).

Assento N.º _____

Nome _____

AVERBAMENTOS:

[The main body of the form is crossed out with a large diagonal line.]

453-A - Tip. Nabão, Lda - Tomar - Form. 44 210x297



ARQUIVO CENTRAL DO PORTO
CERTIDÃO NARRATIVA DE CASAMENTO

Certifico que no livro de assentos de casamento arquivado nesta Conservatória, referente ao ano de 1921 2ª Conservatória*** existe um registo nº: 799 do qual consta :

O NUBENTE : ANTÓNIO JOSÉ MARQUES GUIMARÃES***

natural da freguesia de Santo Emilião***

concelho de Póvoa de Lanhoso***

Filho de : António José Marques Guimarães***

e de : Maria Alves Ferreira***

A NUBENTE : FLORBELA DALMA DA CONCEIÇÃO ESPANCA***

natural da freguesia de Vila Viçosa***

concelho de Vila Viçosa***

Filha de : Antonia da Conceição Lobo***

e de : ***

Data da celebração : dia 29 do mês de Junho do ano de 1921 ***

Lugar : Foz do Douro, Porto***

Casamento Civil*** Sem convenção antenupcial ***

Apelidos adoptados : ***

AVERBAMENTOS :

Dissolvido por divorcio decretado por sentença de 23 de Junho de 1925, com transito em julgado, proferida pelo Juízo de Direito da 6ª. Vara Cível da Comarca de Lisboa***

Data de emissão : 28 de Maio de 2004 ***

CONTA:

Emolumentos 20 €

Anotada no Diário sob o nº 3011

ACP

O Ajudante

AVERBAMENTOS

Registro N.º 950

Lucrecia Estanica
(Filha de Dama)

Doc. N.º 990

Este certidão

Mago N.º 11

Examinada para a emissão de Alvará de casamento de Lucrecia Estanica e Luiz Carlos de Almeida, em 21 de Maio de 1964, em Vila Rica, RJ.

REGISTO DE ÓBITO

A's... horas... minutos do dia... do mês de... do ano de mil novecentos... numa casa... da freguesia de... faleceu de... do nome... do... natural da... de Vila Rica... Alvará de casamento... natural de Vila Rica... de profissão...

A falecida era casada com... de profissão... deixou bens... sepultado no cemitério...

A declaração de óbito foi feita por... de profissão... natural de Vila Rica...

Depois desta registro, ser lido e conferido com o seu extracto, vai ser assinado por mim...

A importância dos emolumentos é de... escudos...

Repartição do Registro Civil de... de... de mil novecentos... Assinado por...

Handwritten initials and a large '0' in the top right corner.

BIBLIOGRAFIA

I – BIBLIOGRAFIA ACTIVA – de Florbela Espanca

ESPANCA, Florbela,
1931, *Charneca em Flor*, com 28 sonetos inéditos, 2ª ed., Coimbra,
Livraria Gonçalves.

1981, *Diário do último ano seguido de um poema inédito*, ed. Fac-
similada com prefácio de Natália Correia, Amadora, Livraria
Bertrand.

1986^a, *Cartas*, (1906-1922), *Obras Completas*, Vol. V, recolha,
leitura e notas de Rui Guedes, Lisboa, Publicações D. Quixote.

1986^b, *Cartas*, (1923-1930), Vol. VI, *Obras Completas*, recolha,
leitura e notas de Rui Guedes, Lisboa, Publicações D. Quixote.

1998, *As Máscaras do Destino*, com prefácio de Agustina Bessa-Luís,
Venda Nova, Bertrand Editores.

2000, *Contos e Diário*, recolha, leitura e notas por Rui Guedes,
Lisboa, Publicações D. Quixote. (1ª ed. 1985).

2001, *Sonetos de Amor*, selecção e organização de Clara de Sousa, 1ª
ed., Lisboa, Ulmeiro.

2002^a, *Florbela Espanca, Antologia Poética*, Prefácio e nota biográfica
de Fernando Pinto do Amaral, 1ª d., Lisboa, D. Quixote.

2002^b, *Sonetos*, introdução por Maria da Graça Orge Martins, 4ª ed.,
Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.

2003, *Florbela Espanca, Poesia Completa*, recolha, leitura e notas
por Rui Guedes, Lisboa, Publicações D. Quixote.

2004, *Sonetos*, edição completa com um estudo crítico de José Régio, Chiado, Bertrand Editores.

Espólio de Florbela Espanca, Évora, Biblioteca Pública de Évora.

Microfilme, F1710, Lisboa, Biblioteca Nacional.

II -BIBLIOGRAFIA PASSIVA - sobre Florbela Espanca

AAVV,

1997, *A Planície e o Abismo, Actas do Congresso sobre Florbela Espanca*, pref. de Eunice Cabral, 1ª ed., Évora, Veja.

AAVV,

1995, *Estudos sobre Florbela Espanca*, org. de José Rodrigues de Paiva, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano.

AAVV,

s/d, *Comemorações do 1º Centenário de Florbela Espanca*, Conferências, Évora, Grupo Pró-Évora.

ALEXANDRE, Madalena Tavares,

1997, “A Busca de Identidade na Poesia de Florbela”, in *A Planície e o Abismo, Actas do Congresso sobre Florbela Espanca*, pref. de Eunice Cabral, 1ª ed., Évora, Veja.

ALEXANDRINA, Maria,

1964, *Florbela Espanca e a sua personalidade*, Porto, Edição da autora.

ALONSO, Cláudia Pazos,

1997^a, *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, (original apresentado como tese de doutoramento na Universidade de Oxford), Lisboa, INCM.

-
- 1997^b, “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*, pref. de Eunice Cabral, 1^a ed., Évora, Veja.
- AMARO, José Emídio,
1964, “O drama de Florbela Espanca”, in *Revista Alentejana*, n^o 332, pp. 14-16.
- ANDRADE, Miranda de,
1969, “Florbela Espanca em Catalão”, in *Separata do Boletim da Biblioteca Pública de Matosinhos*, n^o6.
- BATTELLI, Guido,
1936, “Una Grande Poetessa Portoghese Florbela Espanca” in *Estratto dalla Rivista Salsomaggiore Illustrata*, n^o 1, Gennaio, XIV.
- BESSA-LUÍS, Agustina,
2001, *Florbela Espanca*, 4^o ed., Lisboa, Guimarães Editores.
- BOTTO, Ana, SANTOS, Maria Teresa,
2003, “Évora: toponímia no feminino”, in *Faces de Eva, Estudos sobre a Mulher*, n^o 9, Lisboa, Edições Colibri.
- ESAGUY, Augusto d’
MCMLIV, *Florbela Espanca uma carta inédita de Soror Saudade*, Lisboa, Editorial Império.
- CAEIRO, Olívio,
1993, “Vestígios do Alentejo na Poesia de Florbela Espanca”, in *Callipole*, n^o 1, Vila Viçosa.
- CAPÃO, António,
1988, *Florbela Espanca*, Col. Autores Portugueses de Ontem, Aveiro, Livraria Estante.
- [CARVALHO, Rui Galvão de]
1938, “O Sentimento da Solidão na Obra de Florbela espanca”, in *Separata da Revista “Gil Vicente”*, Guimarães, [Tip. Minerva].
- CARVALHO, Adília Martins de,
1997, “reflexos narcísicos em Florbela” in *A Planície e o Abismo, Actas do Congresso sobre Florbela Espanca*, pref. de Eunice Cabral, 1^a ed., Évora, Veja.

[CATÁLOGO]

1994^a, *Comemorações do 1º Centenário de Florbela Espanca, Exposição Bibliográfica e Iconográfica*, Grupo Pró-Évora Edições.

[CATÁLOGO]

1994^b, *Florbela em Matosinhos, Exposição Documental*, Matosinhos.

COELHO, Jacinto do Prado,

1968, *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, 2 vols., Porto, Livraria Figueirinhas.

CORREIA, Natália,

1981, “Prefácio” in Florbela Espanca, *Diário do último ano seguido de um poema sem título*, ed. Fac-similada, Amadora, Livraria Bertrand.

CORREIA, Hélia,

1991, *Perdição – Exercícios sobre Antígona, seguido de Florbela*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

David, Celestino,

1949, “O Romance de Florbela”, in *Separata de A cidade de Évora*, 1948-49, Évora, Ed. Nazareth.

Diário de Notícias, Lisboa, 8 de Dezembro de 1930, p?.

FARRA, Maria Lúcia dal,

1994, *Florbela Espanca Trocando Olhares*, Lisboa, INCM.

1997, “Florbela: Um caso Feminino e Poético”, in *A Planície e o Abismo, Actas do Congresso sobre Florbela Espanca*, pref. de Eunice Cabral, 1^a ed., Évora, Veja.

2000, “A erótica Florbeliana” in *Estudos Portugueses e Africanos*, n° 35, 1º semestre, Campinas, Universidade estadual de Campinas.

FERREIRA, José Gomes,

1980, “Encontro com Florbela”, in *Relatório de Sombras ou a Memória das Palavras II*, 1^a ed. Lisboa, Moraes Editora.

FREIRE, António,

1994, *Florbela Espanca Poetisa do Amor*, 2^a ed. Porto, Edições Salesianas.

GUEDES, Rui,

1985, *Florbela Espanca Fotobiografia*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

1986, *Acerca de Florbela*, vol. bibliográfico e documental, Lisboa, D. Quixote.

GUSMÃO, Armando,

1960, “Da Poesia em Florbela”, in *Separata do Boletim da Junta Distrital de Évora n° 1*, [conferência proferida em 24.11.1960 na Biblioteca Pública e Arquivo de Évora].

JÚDICE, Nuno,

1994 “Uma linguagem poética” in *JL*, 26 de Outubro, pp 18-19.

s/d, “A Linguagem Poética em Florbela Espanca” in *Comemorações do 1º centenário de Florbela Espanca*, Conferências, Évora, Grupo Pró-Évora Edições.

JUNQUEIRA, Renata Soares

2001, “Florbela Espanca e os Modernistas Portugueses” in *Estudos Portugueses e Africanos*, n° 38, 2º semestre, Campinas, Universidade Estadual de Campinas.

2003, *Florbela Espanca, Uma estética da teatralidade*, São Paulo, Editora Unesp.

KLOBUCKA, Anna,

1993, “Florbela Espanca”, in *As poéticas do feminino na obra de Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Teresa Horta e Luiza Neto Jorge*, Tese de doutoramento, Havard, University, U.M.I. (texto policopiado).

LEAL, Maria Luísa,

1997, “O Papel do Discurso Crítico e do Discurso Poético na Relação entre Florbela e o Cânone” in *A Planície e o Abismo, Actas do Congresso sobre Florbela Espanca*, pref. de Eunice Cabral, 1ª ed., Évora, Veja.

LEITE, Maria de Lourdes Barreiros,

1944-45, *A poetisa Florbela Espanca (Primeira tentativa para um estudo de interpretação crítica)*, Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. (texto policopiado).

LEVY, Henrique José de Aguiar Fonte,

1999, *Florbela Espanca: leituras*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Universidade Aberta. (texto policopiado).

- MAGALHÃES, Isabel Allegro de,
1995, “Florabela Espanca e a Subversão de Alguns *Topoi*”, in *Dedalus*, nº 5, Lisboa, Edições Cosmos.
-
- 1997, “Florabela Espanca e a subversão de Alguns *Topoi*”, in *A Planície e o Abismo, Actas do Congresso sobre Florabela Espanca*, pref. de Eunice Cabral, 1ª ed., Évora, Veja.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel,
1999, “Demasiado poucas palavras sobre Florabela”, in *Rima Pobre – Poesia Portuguesa de Agora*, 1ª ed., Lisboa, editorial Presença.
- MAIA, Rita Maria de Abreu,
2001, “Ponto-sombra: Florabela – o espanto da pena”, in *O amor e a pena feminina, Escrita feminina e insurreição amorosa*, Tese de Doutoramento, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (texto policopiado).
- MATIAS, Liliana Maria Rodrigues Queirós,
1998, *Poesia e Mito em Florabela Espanca*, Dissertação de Mestrado, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras. (texto policopiado).
- MARTINHO, Fernando J. B.,
1994, “A família Poética”, in *JL*, 26 de Outubro, p. 20.
-
- 1997, “Florabela, poeta de culto da geração de 50”, in *A Planície e o Abismo, Actas do Congresso sobre Florabela Espanca*, pref. de Eunice Cabral, 1ª ed., Évora, Veja.
-
- s/d, “A Família Poética de Florabela”, in AAVV, *Comemorações do 1º centenário de Florabela Espanca*, Conferências, Évora, grupo Pró-Évora.
- MARTINS, Maria João,
1994, “Florabela da Alma”, in *JL*, 26 de Outubro, pp 14-15.
- NEMÉSIO, Vitorino,
1997, “Florabela”, in *Conhecimento de Poesia*, Lisboa INCM.
- NEMO,
1923, “Uma Legião de Poetisas”, in *A Época*, Lisboa, 1 de Abril, p. 3.

- PAIVA, José Rodrigues de,
1995, “O Tecer da Poesia em Florbela Espanca” in *Estudos sobre Florbela Espanca*, org. de José Rodrigues de Paiva, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano.
- PEREIRA, José Carlos Seabra,
1995, “A Intransmissível Presença”, in *Estudos sobre Florbela Espanca*, org. de José Rodrigues de Paiva, Recife, Associação de Estudos Portuguese Jordão Emerenciano.
- RECTOR, Mónica,
1999, “A Insubmissão de Florbela Espanca”, in *Mulher objecto e sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Universidade Fernando Pessoa.
- RÉGIO, José,
1980, “Florbela”, in *Ensaaios de Interpretação Crítica*, Porto, Brasília Editora. (1ª ed. 1964).
-
- 2004, “Estudo Crítico a Sonetos”, in Florbela Espanca, *Sonetos*, 34ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand.
- REIS, António,
1991, “Raul Proença: um crítico exigente”, in *Maizum*, 14ª produção do teatro Maizum, Lisboa.
- ROCHA, Andréa,
1982, “À procura de Florbela”, in *JL*, 5 de Janeiro, pp.2-3.
- ROCHA, clara,
1992, “o Diário do Último Ano de Florbela Espanca”, in *Máscaras de Narciso, estudos sobre literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina.
- RODRIGUES, Lopes,
1956, “Nótulas Florbelianas”, in *Boletim da Biblioteca Pública de Matosinhos*, nº 3, pp.3-53.
- [s/a]
1890, “Florbela Espanca”, in *Diário de Notícias*, 25 de Abril.
- SANTOS, Rodrigues dos,
1981, “Florbela Espanca lembrada em Coimbra”, in *A Capital*, 19 de Dezembro, p. 28.

- SANTOS, Victor Marques dos,
1936, *A Paisagem Alentejana em Florbela Espanca, Mário Beirão e Monsaraz*, Lisboa, Imprensa Baroeth.
- SENA, Jorge de,
1995, *Florbela Espanca ou a Expressão do Feminino na Poesia Portuguesa*, ed. Fac-similada da conferência lida na sessão de homenagem na noite de 28 de Janeiro de 1946, Porto, Biblioteca Fenianos.
- SILVA, Maria de Fátima Passos da,
1966, *Florbela Espanca: do sonho à morte*, Dissertação de Licenciatura, Lisboa, universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. (texto policopiado).
- SILVA, Zina Maria Bellodi da,
1987, *Discurso do outro e imagem de si*, Tese de Livre-docência, Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação. (texto policopiado).
- SIMÕES, João Gaspar,
1985, “O caso poético de Florbela Espanca”, in *DN Cultura*, II, 1 de Setembro.
-
- 1959, “Florbela Espanca e a poesia feminina”, in *História da Poesia Portuguesa do Século Vinte acompanhada de uma Antologia*, Vol. III, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.
- SOARES, Angélica,
1997, “O Erotismo em Charneca em Flor”, in *A Planície e o Abismo, Actas do Congresso sobre Florbela Espanca*, pref. de Eunice Cabral, 1ª ed., Évora, Veja.
- SOMBRIÓ, Carlos,
1948, *Florbela Espanca*, Lisboa, Ed. Homo.
- VASCONCELOS, José Carlos de,
1964, “A Caminho da Sepultura definitiva, em Vila Viçosa. Um adeus, em Coimbra, da Juventude Universitária” in *Revista Alentejana*, nº 332, pp. 23-24.
- VEIGA, Teresa,
1990, “A minha vida com Bela”, in *O último amante, novelas*, Lisboa, Ed. Cotovia.

VILELA, Ana Luísa,
1997, “«Minh'alma, de sonhar-te anda perdida» Erotismo de Soror Florbela”, in *A Planície e o Abismo, Actas do Congresso sobre Florbela Espanca*, pref. de Eunice Cabral, 1ª ed., Évora, Veja.

III – BIBLIOGRAFIA PASSIVA – carácter geral

BARREIRA, Cecília,
1994, *História das Nossas Avós, Retrato da Burguesa em Lisboa*, (original apresentado como Tese de Doutoramento), 2ª ed., Lisboa, INCM.

BLOOM, Harold,
1997, *O Cânone Ocidental*, trad., introdução e notas de Manuel frias Martins, s/1, Temas e Debates.

CABRAL, Roque *et alli* (dir.)
1992, *Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Lisboa, Verbo.

CARDOSO, Nuno Catarino,
1917, *Poetisas Portuguesas, antologia contendo dados bibliográficos e biográficos acerca de cento e seis poetisas*, Lisboa, Ed. do Autor.

CUSTÓDIO, Pedro Balaus,
2003, *A leitura e o cânone literário nos programas de português: uma década de mudanças (1991-2001)*, Tese de Doutoramento, Coimbra Faculdade de Letras de Coimbra. (texto policopiado).

DANTAS, Júlio,
1921, “Como se faz um soneto”, in *Arte de Amar*, Lisboa, Portugal-Brasil, Sociedade Editora.

CIRLOT, Juan Eduardo,
2000, *Dicionário de Símbolos*, trad. de Carlos Aboim de Brito, 1ª ed., Lisboa, Publicações D. Quixote.

COELHO, Maria Paula da Silva Mendes,
1999, *Questões de poética simbolista: estudo comparativo*, Tese de Doutoramento, Lisboa, Universidade Aberta. (texto policopiado).

- COELHO, Maria da Conceição (org.)
2001-2002, (homologação), *Programas de Português, 10º, 11º e 12º anos, Cursos Científico-Humanísticos e Cursos Tecnológicos*, Ministério da Educação, Direcção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular.
- COSTA, Paulo Jaime Lampreia,
1997, *A Construção do Cânone Literário Escolar, uma Análise de Textos Programáticos Para o Ensino Secundário*, Provas de Aptidão pedagógica e Capacidade Científica, Universidade de Évora, Departamento de Pedagogia e educação. (texto policopiado).
- D'ARMADA, Fina,
1993, "A Mulher no *Ultimatum* e no 31 de Janeiro", in AAVV, *Estudos Sobre as Mulheres em Portugal*, Actas do Seminário realizado em Lisboa a 14 e 15 de Janeiro de 1993, Lisboa, Ministério do Emprego e Segurança Social, ed. da Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.
- GUIMARÃES, Fernando,
1990, *Poética do Simbolismo*, Lisboa, INCM:
- GOULART, Rosa Maria,
2001, "O Cânone e o Funcionamento Institucional da Literatura", in *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*, Braga, editora Angelus Novus.
- HOLMES, Jeremy,
2002, *O narcisismo*, trad. de Miguel Serras Pereira, Coimbra, Almedina.
- GUERRA, João Augusto da Fonseca *et al*,
1999, *Aula Viva, Português A, 2º vol.*, Porto, Porto Editora.
- JÚDICE, Nuno,
1997, *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Relógio D'Água.
- LELLO, José *et al*,
1986, *Lello Universal, Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro em 2 volumes*, Porto, Lello e Irmão.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de,
1985, *O tempo das mulheres: a dimensão cultural na escrita feminina contemporânea. Ficção Portuguesa*, Santa Bárbara, Universidade da Califórnia.

-
- 1995, *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, Lisboa, Editorial Caminho.
- MAISONNOVE, Jean,
s/d, *Os Sentimentos*, trad. de Joaquim Pinto de Andrade, Lisboa, Edições 70.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de,
2001, *Introdução aos Estudos Literários*, Lisboa, Editorial Verbo.
- [MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO],
1991, *Organização Curricular e Programas, Ensino Secundário*, Lisboa, Direcção-Geral do Ensino Básico e Secundário.
- [MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO],
1997, *Português A e B – Programas 10º, 11º e 12º anos*, Departamento do Ensino Secundário, Lisboa, Editorial do Ministério da Educação.
- NOBRE, António,
1982, *Correspondência*, org., introdução e notas de Guilherme de Castilho, 2ª ed., Lisboa, INCM.
- ORTIGÃO, Ramalho,
1944, *As Farpas*, vol. VIII, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- PAZ, Olegário, *et al*
1997, *Dicionário Breve de Termos Literários*, Lisboa, Editorial Presença.
- PIMENTEL, Irene,
2001, “cem anos de vida das mulheres em Portugal”, in *Revista História*, nº 34, Março.
- QUEIRÓS, Eça de,
1983, *Correspondência*, leitura, coord., prefácio e notas de Guilherme de Castilho, 2º vol., Lisboa, INCM.
- RIBEIRO, Bernardim,
1984, *Menina e Moça*, apresentação crítica, fixação de texto, notas e linhas de leitura de Teresa Amado, Lisboa, Editorial Comunicação.
- RODRIGUES, Teresa de Jesus,
1994, *Universos Femininos (A Mulher Burguesa – 1890 a 1930)*, dissertação de Mestrado, Porto, Universidade Portucalense Infante D. Henrique, Departamento de História. (texto policopiado).

- RAMOS, Rui,
2001, “A Segunda Fundação”, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, 6º vol., Lisboa, Editorial Estampa.
- REIS, Carlos,
1981, *Técnicas de Análise Textual*, 3ª ed. revista, Coimbra, Livraria Almedina.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e,
1990, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.
- TORMENTA, José Rafael,
1996, *Manuais Escolares, Inovação ou Tradição?*, Lisboa, Instituto de Inovação Educacional.
- VAQUINHAS, Irene,
2000, “*Senhoras e Mulheres*” na Sociedade Portuguesa do Século XIX, Lisboa, Edições Colibri.

IV – DISCOGRAFIA

- BORGER, Nicole,
2001, *Amar, um encontro com Florbela Espanca*, São Paulo, Alkaline Productions.

