

FLORBELA ESPANCA E OS MODERNISTAS PORTUGUESES ¹

RENATA SOARES JUNQUEIRA²
(UNESP - Araraquara)

A leitura da obra da escritora portuguesa Florbela Espanca tem sido feita, via de regra, de duas perspectivas críticas: há os que só vêem na obra florbeliana a sua ligação com a produção literária do século XIX, vinculando-a rigidamente ora aos quadros do Romantismo, ora aos do Decadentismo-Simbolismo; e há, de outro lado, os que preferem apontar o *caráter de exceção* e a concreta situação de marginalidade literária que, em Florbela, são devidos a uma linguagem *singular*, de autoria feminina, ainda não “audível” no universo masculino dos intelectuais seus contemporâneos.³ Mas há ainda uma perspectiva alternativa que pouco tem sido explorada e que, a meu ver, merece mais atenção: é preciso realçar as *afinidades* da obra de Florbela com a produção do seu tempo, isto é, a produção das três primeiras décadas do século XX. Afinal, o caso é o de uma escritora que, nascida em 1894 e falecida em 1930, produziu o essencial da sua obra literária na década de 1920,⁴ quando os

¹ Este artigo reproduz parcialmente a Tese de Doutorado intitulada *A estética da teatralidade: leitura da prosa de Florbela Espanca*, que foi defendida em 24/05/2000 no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Orientador: Prof. Dr. Haquira Osakabe – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária.

² Departamento de Literatura – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Araraquara – São Paulo.

³ Não posso deixar de nomear três críticos perspicazes da condição feminina na obra de Florbela Espanca: Jorge de Sena (*Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*, 1946), Maria Lúcia Dal Farra (“Florbela: um caso feminino e poético”, 1996) e Cláudia Pazos Alonso (*Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, 1997).

⁴ Os volumes publicados por Florbela Espanca, em vida, foram o *Livro de mágoas* (1919) e o *Livro de Sóror Saudade* (1923). Alguns poemets da sua juventude, reunidos no volume *Juvenilíia*, assim como os sonetos de *Charneca em flor* e de *Reliquiae* e o volume de contos intitulado *As máscaras do destino* só vieram a lume postumamente, em 1931. Bem mais tarde, publicaram-se também os contos de *O dominó preto* (1982) — escritos provavelmente em 1928 — e o *Diário do último ano* (1981), além de outras primícias literárias em verso e em prosa, datadas de 1915, 1916 e 1917 no caderno *Trocando olhares*, que Rui Guedes publicou no primeiro volume das *Obras completas de Florbela Espanca* (1985) e que, mais recentemente, Maria Lúcia Dal Farra tratou de iluminar em *Florbela Espanca — Trocando olhares* (1994).

modernistas portugueses⁵ se empenhavam em fortalecer as bases do movimento anunciado em 1915 pela revista *Orpheu*. E uma análise cuidadosa do aparato das máscaras, das *poses* e dos artifícios retóricos na obra de Florbela poderá mostrar que tanto a sua poesia quanto a sua prosa se revestem daquela mesma *teatralidade* que constitui uma das mais importantes características dos movimentos de vanguarda no princípio do século XX.

Num estudo recente sobre o teatro das vanguardas históricas, a brasileira Silvana Garcia nota que “os modernistas aspiram o espírito do teatro e avançam além do palco, atravessam bastidores e alcançam as ruas investidos de teatralidade”, tentando fazer com que o cotidiano se torne “essencialmente espetáculo”.⁶ Para as vanguardas, “vida e teatro se confundem, não porque este imita aquela, mas porque o palco é o único patamar de realidade possível.”⁷

Em Portugal, o Modernismo gera casos notáveis de histrionismo e de exibicionismo a serviço desse gosto do espetáculo. Lembrem-se os diversos manifestos espalhafatosos de Almada-Negreiros e as estudadas *poses* de Mário de Sá-Carneiro⁸ — aos quais, aliás, a crítica não se tem mostrado alheia.⁹ Lembre-se, ainda, aquela outra encenação — esta, menos histriônica e exibicionista, mais voltada para si mesma — em que Fernando Pessoa nos enredou ao criar o seu “drama em gente”, isto é, os heterônimos e as várias personalidades dramáticas com quem o poeta “conviveu” obsessivamente.

Ora, se é verdade que Florbela Espanca não pode ser considerada uma escritora *modernista*, porque, afinal, não participou da agitação órfica dos seus contemporâneos e nem sequer chegou perto das inovações formais com que eles efetivamente transformaram a linguagem poética, também é verdade que ela os acompanhou, a par e passo, no gosto das grandes mascaradas e na adoção de uma postura esteticista que tende a louvar tudo o que seja ostensivamente *factício* e da qual decorre mesmo uma *artificialização da vida* que ainda hoje

⁵ Destaquem-se, na literatura, os nomes de Fernando Pessoa (e heterônimos) e José de Almada-Negreiros; Mário de Sá-Carneiro suicidara-se em 1916. Na pintura, Portugal perdera já dois grandes homens do Modernismo — Santa-Rita Pintor e Amadeo de Sousa Cardoso — em 1918 e 1919, respectivamente.

⁶ GARCIA, S., *As trombetas de Jericó*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁸ Em *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, Teresa Rita Lopes nota que “Sá-Carneiro n’a pas réussi à doter son personnage d’une vie indépendant, car il était lui-même au fond son unique personnage” (p. 95). Sá-Carneiro, portanto, “n’a pas pu devenir un poète dramatique comme Pessoa en raison de son impuissance à se dédoubler vraiment: le personnage irréel qu’il s’était forgé déterminait les gestes de l’homme réel. Ce dernier prêtait à l’Autre le corps dont il était privé, dans la vie et dans la mort” (p. 95).

⁹ Recomendo também a leitura de CABRAL MARTINS, F., *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro* (1994); REIS, M. A., “As ficções de Almada” (1993); FRANÇA, J.-A., “Almada Negreiros, letras e artes” (1997).

deixa confusos os biógrafos e os críticos literários. É como se estes escritores se tivessem empenhado em envolver as suas próprias vidas numa aura mítica que confere às suas respectivas biografias uma feição romanesca. Ou, noutros termos, é como se eles se tivessem esforçado por interpretar, na vida real, as personagens fictícias criadas pela sua *escrita* literária. Esse procedimento acaba por instituir a figura moderna do *autor-ator*: o autor que se assume decididamente como ator e que é característico — convém lembrar — “dos manifestos, conferências e recitais de Futurismo e Dada”.¹⁰

Com efeito, Florbela Espanca logrou *construir* uma “personalidade literária” com notável “poder de afirmação” para o qual concorrem igualmente “a Florbela/autor empírico e a Florbela/autor textual/sujeito lírico”.¹¹ O primeiro crítico, aliás, a reparar no potencial mítico da figura de Florbela foi Vitorino Nemésio¹² que, curiosamente, não se referiu à poetisa sem falar em “atriz do seu próprio amor”, em “sobrevivência romanesca” e “exibida vontade de tragédia”, em “cena de amor fora de teatro e de sação vital”, em “gestos e brados dramáticos”.¹³

Creio, de resto, que é mesmo pelo gosto das mascaradas, pelo culto do artifício e do espetáculo, pela teatralidade, enfim, que tanto Florbela quanto os modernistas se revelam herdeiros daquela estética *fin de siècle* com a qual os escritores simbolistas e decadentes reagiram ao utilitarismo de uma “organização social que afasta[va] cada vez mais o artista dos seus semelhantes e o relega[va] à posição de palhaço oficial ou de excêntrico desprezado”.¹⁴ Expulso do lugar de destaque que ocupava nas suntuosas cortes europeias dos séculos XVI e XVII — cabalmente substituídas, no século XIX, pelo espaço *parvenu* dos salões da burguesia —, o artista *fin de siècle* reage com uma rebeldia acentuadamente sarcástica e histriônica, afastando-se da vida e das convenções sociais para afinal se projetar *integralmente* na realidade dos seus *sonhos* e das suas *máscaras*. Empenha-se, assim, em ‘converter sua vida numa obra de arte’, por outras palavras, em algo custoso e inútil, algo que flui de maneira livre e extravagante, algo oferecido à beleza, à forma pura, à harmonia

¹⁰ CABRAL MARTINS, F., *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, p. 68.

¹¹ SEABRA PEREIRA, J. C., A intransmissível presença. In: PAIVA, J. R. (Org.) *Estudos sobre Florbela Espanca*, p. 28.

¹² Segundo Nemésio, “a rapidez com que a lenda se apoderou de Florbela mostra bem como estamos em presença – creio que pela primeira vez na literatura portuguesa – de uma poetisa musa. Mais do que isso: de uma deidade ou de um duende, um ser mitológico de que já alguns poetas autênticos se apoderaram para dele fazerem a alma da planície alentejana, *genius loci* errante entre o piorno e as estevas.” NEMÉSIO, V., *Conhecimento de poesia*, pp. 231-2.

¹³ *Ibid.*, p. 231.

¹⁴ DAICHES, D., *Posições da crítica em face da literatura*, p. 351.

de tons e linhas”.¹⁵ Não só renuncia “à vida por amor à arte”, mas ainda busca “na própria arte a justificação da vida”: considera “o mundo da arte a única compensação verdadeira para os desapontamentos da vida, a genuína realização e consumação de uma existência intrinsecamente incompleta e inarticulada”.¹⁶

É claro que o esteticismo radical dos simbolistas e decadentes difere da teatralidade interventora das vanguardas. Estas, levando “às últimas consequências a sua antiga ascendência romântica”, recusam a “separação entre a praxis social e a arte”¹⁷ e abandonam, assim, “a atitude passiva, puramente contemplativa perante a vida”,¹⁸ que caracterizava os artistas do fim-de-século. Mas também há, em última análise, escritores de vanguarda cuja obsessão pela mais radical postura esteticista mal se disfarça. É o caso de Mário de Sá-Carneiro que, cansado de *inventar-se* como personagem literária, antes de completar os 26 anos de idade optou por se afastar definitivamente da vida real. É também o caso de Fernando Pessoa, que quase conseguiu abolir a vida para viver apenas *em literatura*. E o que dizer de Florbela Espanca?

Bem analisada, toda a escrita de Florbela revela-se-nos prenhe de uma teatralidade que se realiza na pintura de seres e objetos deliberadamente artificiais, visivelmente estereotipados, produtos de uma hábil *sofisticação* da linguagem. Quer a sua poesia, quer a sua ficção narrativa, quer ainda a sua prosa confessional — a do diário e mesmo a epistolar — aparecem ostensivamente marcadas pelo preciosismo de flores diversas, de fúlgidos brocados, de diamantes e outras gemas cintilantes que ornamentam um cenário em que sempre se apresentam cenas melodramáticas, contrastes artificiosos, exageros às vezes surpreendentes e máscaras frequentemente compostas com o auxílio oportuno do *biografismo* — valiosa estratégia através da qual Florbela se projeta sistematicamente no universo factício da sua criação literária. Vejamos de perto como é que isto se dá na sua escrita confessional.

Depois de passar pela experiência da poesia lírica e da ficção narrativa, Florbela Espanca experimentou também, no ano de 1930 — o último ano da sua vida —, um gênero de escrita supostamente mais propício às *confissões*, às revelações de um sujeito que se quer *identificar*, conhecer-se a si próprio e, quiçá, dar-se a conhecer aos outros. Trata-se da escrita de diário, que sendo embora mais adequada aos apelos pessoais da expressão autobiográfica, também prescreve, como gênero literário, um certo protocolo — convenções às quais Florbela, de resto, não se mostra alheia.

¹⁵ HAUSER, A., *História social da arte e da literatura*, p. 910.

¹⁶ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁷ CABRAL MARTINS, F., *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, p. 67.

¹⁸ HAUSER, A., *op. cit.*, p. 909.

Com efeito, os críticos mais argutos do *Diário do último ano* têm notado a sua “adequação aos protocolos tradicionais da escrita diarística”.¹⁹ Clara Rocha, que foi a primeira a elaborar uma recensão crítica do *Diário* pouco depois da sua publicação pela Livraria Bertrand, em 1981, apontou sumariamente as funções precípua da escrita de diário, bem perceptíveis no texto de Florbela: compençar, pela confiança, “situações de encarceramento, real ou metafórico”, facultando uma “autognose” que se apoia no “registo do tempo, das imagens e das vivências”,²⁰ sempre de acordo, claro está, com a perspectiva despejadamente *narcísica* do sujeito que escreve. E o artigo, mais recente, de Paula Morão indica seguramente no mesmo *Diário* algumas “estratégias tradicionais da diarística” — “desde a inscrição de um programa no fragmento de abertura, passando pela problematização dos objectivos da escrita, até ao lugar central do *eu* no desenrolar do texto”²¹ — para afinal constatar que “o *Diário* de Florbela se atém ao retrato de uma consciência em crise, sim, mas ainda com forças para *encenar* essa crise, tendo porventura em vistas o leitor que o próprio texto prevê”.²² Aliás, esta mesma hipótese — a da *encenação* de uma consciência em crise — constituía já o suporte da interpretação de Natália Correia, que viu no *Diário do último ano* o clímax do “gesto histriónico em que ela [Florbela] encarna o *pathos* da sua vontade de tragédia”.²³

Pois narcisismo, encenação, histrionismo, vontade de tragédia e ainda *exibicionismo* parecem mesmo os termos norteadores da interpretação mais plausível deste *Diário* em que Florbela diz e se contradiz sem qualquer pudor, construindo assim a figura de um sujeito autoral que é regido pelo paradoxo e que deseja principalmente — ainda que a princípio o negue — *mostrar-se aos outros*, aos que o podem ler. Veja-se logo no fragmento de abertura, escrito em 11 de Janeiro de 1930:

— Para mim? Para tí? *Para ninguém*. Quero atirar para aqui, (...) sem pretensões de estilo, (...) todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo.

Foram-se, há muito, os vinte anos, a época das análises, das complicadas dissecações interiores. Compreendi por fim que nada compreendi, que mesmo nada poderia ter compreendido de mim. *Restam-me os outros...* talvez por eles possa chegar às infinitas possibilidades do meu ser misterioso, intangível, secreto.²⁴

¹⁹ MORÃO, P. Florbela: o *Diário* de 1930. In: LOPES, O. et al. *A planície e o abismo*, p. 109.

²⁰ ROCHA, C. Florbela Espanca – *Diário do último ano*. *Colóquio-Letras*, n. 69, p. 79-80.

²¹ MORÃO, P. Florbela: o *Diário* de 1930. In: LOPES, O. et al. *A planície e o abismo*, p. 113.

²² *Ibid.*, p. 115. O grifo é meu.

²³ CORREIA, N., Prefácio ao *Diário do último ano*, p. 9.

²⁴ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 33. Os grifos são meus.

E se o paradoxo é, aparentemente, a mais destacada figura de linguagem do *Diário* — afinal, é a figura que nos apresenta a deliberada *ambigüidade*, a identidade dúbia, entre frívola e profunda, da autora —, não será contudo o único atrativo retórico do texto. A própria Florbela confessa, ainda no fragmento inicial, que o auto-retrato do seu “ser misterioso, intangível, secreto” — ser que sente tédio e que se identifica com a divisa “*Attendre sans espérer*”²⁵ — não é senão o resultado da prática esteticista que lhe não permite abrir mão do “prazer de fazer frases”.²⁶ É a sofisticação da linguagem que, mais uma vez, inscreve a escrita de Florbela, e o autor textual por ela criado, num espaço lúdico situado entre a verdade e a mentira, entre a realidade e a ficção.

Não se fie o leitor, portanto, na declaração de que este *Diário* não tem “pretensões de estilo”, nem na espontaneidade das palavras com que a autora vai delineando a sua própria imagem como a de “uma corajosa rapariga, sempre sincera para consigo mesma”, que “detesta os truques e os prestidigitadores”.²⁷ Antes convém suspeitar que Florbela é, tanto aqui quanto noutras partes da sua obra, simpática à prestidigitação e às ilusões de óptica. O auto-retrato que ela nos oferece constitui uma combinação de peças soltas — e freqüentemente contrastantes — que a qualquer momento podem desagregar-se e recompor-se como as figuras de um caleidoscópio. É assim, por exemplo, que ela se define no fragmento de 12 de Janeiro: “Honestas sem preconceitos, amorosa sem luxúria, casta sem formalidades, recta sem princípios e sempre viva, exaltantemente viva, miraculosamente viva, a palpitar de seiva quente como as flores selvagens da (...) bárbara charneca!”²⁸

Em perfeita consonância com o projeto de construção de uma identidade vacilante, que se quer exhibir mas que sempre foge a qualquer apreensão definitiva, está também o fragmento de 3 de Fevereiro: “— Chuva, vento, dores, tristeza... e sempre a Florbela, a Florbela, a Florbela! Gostaria de endoidecer: Carlos Magno ou Semíramis, perseguidora ou perseguida, a chorar ou a rir, *Eu* seria outra, outra, outra!”²⁹ Revela-se-nos, assim, falacioso o apelo que a autora faz ao leitor do *Diário* logo no seu fragmento de abertura: “(...) realize o que eu não pude: *conhecer-me*”.³⁰ Falacioso porque ela, na verdade, já se conhece bem, como admite mais adiante, na anotação do dia 6 de Setembro: “Se os outros me não conhecem, eu *conheço-me*, e tenho orgulho, um incomensurável orgulho

²⁵ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 33.

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 45.

³⁰ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 35.

E se o paradoxo é, aparentemente, a mais destacada figura de linguagem do *Diário* — afinal, é a figura que nos apresenta a deliberada *ambigüidade*, a identidade dúbia, entre frívola e profunda, da autora —, não será contudo o único atrativo retórico do texto. A própria Florbela confessa, ainda no fragmento inicial, que o auto-retrato do seu “ser misterioso, intangível, secreto” — ser que sente tédio e que se identifica com a divisa “*Attendre sans espérer*”²⁵ — não é senão o resultado da prática esteticista que lhe não permite abrir mão do “prazer de fazer frases”.²⁶ É a sofisticação da linguagem que, mais uma vez, inscreve a escrita de Florbela, e o autor textual por ela criado, num espaço lúdico situado entre a verdade e a mentira, entre a realidade e a ficção.

Não se fie o leitor, portanto, na declaração de que este *Diário* não tem “pretensões de estilo”, nem na espontaneidade das palavras com que a autora vai delineando a sua própria imagem como a de “uma corajosa rapariga, sempre sincera para consigo mesma”, que “detesta os truques e os prestidigitadores”.²⁷ Antes convém suspeitar que Florbela é, tanto aqui quanto noutras partes da sua obra, simpática à prestidigitação e às ilusões de óptica. O auto-retrato que ela nos oferece constitui uma combinação de peças soltas — e freqüentemente contrastantes — que a qualquer momento podem desagregar-se e recompor-se como as figuras de um caleidoscópio. É assim, por exemplo, que ela se define no fragmento de 12 de Janeiro: “Honestas sem preconceitos, amorosa sem luxúria, casta sem formalidades, recta sem princípios e sempre viva, exaltantemente viva, miraculosamente viva, a palpitar de seiva quente como as flores selvagens da (...) bárbara charneca!”²⁸

Em perfeita consonância com o projeto de construção de uma identidade vacilante, que se quer exhibir mas que sempre foge a qualquer apreensão definitiva, está também o fragmento de 3 de Fevereiro: “— Chuva, vento, dores, tristeza... e sempre a Florbela, a Florbela, a Florbela! Gostaria de endoidecer: Carlos Magno ou Semíramis, perseguidora ou perseguida, a chorar ou a rir, *Eu* seria outra, outra, outra!”²⁹ Revela-se-nos, assim, falacioso o apelo que a autora faz ao leitor do *Diário* logo no seu fragmento de abertura: “(...) realize o que eu não pude: *conhecer-me*”.³⁰ Falacioso porque ela, na verdade, já se conhece bem, como admite mais adiante, na anotação do dia 6 de Setembro: “Se os outros me não conhecem, eu *conheço-me*, e tenho orgulho, um incomensurável orgulho

²⁵ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 33.

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 45.

³⁰ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 35.

em mim!³¹ E falacioso sobretudo porque, em última análise, a Florbela que o *Diário* nos apresenta é mesmo propositadamente inapreensível, volátil como o fumo do seu cigarro ou como a sua própria *réverie*: “Acendo um cigarro... e o fumo, dum cinzento-azulado, eleva-se, quase a direito, até ao tecto (...). E a minha *réverie* eleva-se com o fumo, adelgaça-se, espria-se, espiritualiza-se.”³²

Trata-se de uma identidade instável, artificialmente modulada segundo as oscilações do temperamento fantasioso³³ que rege a composição do *Diário* como um “brinquedo” sofisticado que circunscreve o percurso existencial da Florbela de 1930 no âmbito das figuras lendárias e artificiais que habitam o universo ficcional da escritora:

— Imagino-me, em certos momentos, uma princesinha, sobre um terraço, sentada num tapete. Em volta... tanta coisa! Bichos, flores, bonecos... brinquedos. Às vezes a princesinha aborrece-se de brincar e fica, horas e horas, esquecida, a cismar num outro mundo onde houvesse brinquedos maiores, mais belos e mais sólidos.³⁴

De fato, a Florbela deste *Diário do último ano* só nos aparece rodeada de bichos (o cão que suscita os fragmentos de 13 de Janeiro e 22 de Fevereiro é pintado como um companheiro diletto), de flores (“flores de papel inventadas por crianças para divertir bonecas”³⁵) e de personagens erigidas pela escrita alheia — seja o *Diário* de Maria Bashkirtseff (cf. o fragmento de 24 de Janeiro), seja o “romance idiota *La ville du Sourire*”,³⁶ seja o “livro adorável” de Lucie Delarue-Mardrus,³⁷ sejam ainda as lendas de Cendrillon, Titânia, Aladim e o rei

³¹ Ibid., p. 57.

³² Ibid., p. 37.

³³ Num artigo que se ocupa da personalidade teatral de Florbela Espanca e da sua predisposição a ser *personagem de ficção*, Margarida Braga Neves observa que “o caso de Florbela é o de uma personalidade enclausurada (i. e., protegida) no reduto mágico da poesia (...)”. NEVES, M. B. Florbela Espanca ou a revelação da personagem. In: LOPES, O. et al, *A planície e o abismo*, p. 210.

³⁴ ESPANCA, F., op. cit., p. 53.

³⁵ ESPANCA, F. *Diário do último ano*, p. 37. O motivo floral é dominante no princípio do *Diário* de Florbela. Nos fragmentos de 14 e 21 de Janeiro, as flores são abundantes e personificadas – ora estão em jarras como “andorinhas todas brancas, lírios roxos feitos de finos crepes *georgette*, camélias vestidas de duras sedas pálidas” (p. 37), ora se espalham pelos jardins da Boavista: “Polvilham-se de oiro as mimosas, ao crepúsculo riem, num riso diabólico, as peónias, vestem as magnólias os seus vestidos de baile: brancos, rosados, cor de lilás... saias compridas quase a roçar o chão. Para aquela, pequenina, toda empertigada, em bicos de pés, no seu tapete de veludo, é talvez este Inverno o seu vestido de baile. (...) E que nome terá aquela senhora tão alta, toda de roxo, que me diz sempre adeus, quando passo, em lindos gestos comovidos? E a outra, mais adiante, de lenço cor-de-rosa amarrado à cabeça airosa, como uma alentejana?” (pp. 40-1).

³⁶ Ibid., p. 47.

³⁷ Ibid., p. 55.

de Thule que inspiram o fragmento de 4 de Fevereiro.³⁸ Assim, a escrita de diário adere às outras ficções da autora como mais um exercício estético a conferir-lhe a *distinção* (“Devo ter por alma um diamante ou uma labareda ...”)³⁹ com que ela procura sobrepor-se à mediocridade do mundo real que a circunda:

— Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se *Eu* sou *Eu*? Que importa o desalento da vida se há a morte? Com tantas riquezas porque sentir-me pobre? E os meus versos e a minha alma, e os meus sonhos, e os montes e as rosas e a canção dos sapos nas ervas húmidas e a minha charneca alentejana e os olivais vestidos de Gata Borralha e o assombro dos crepúsculos e o murmúrio das noites... então isto não é nada?⁴⁰

Das “riquezas” de Florbela participam, no *Diário*, os diversos objetos cenográficos que ela manipula em função da sua *performance* de princesa sonhadora, orgulhosa da sua “poderosa imaginação de criaturinha fantástica e estranha”⁴¹ que a submete a um conflito dramático com a realidade. Além dos bichos e das flores — e note-se que aqui as imagens da natureza nunca são desprovidas do atavio retórico —, há diamantes e outras pedras preciosas ostensivamente engastadas na tessitura dos *significados* (cf. os fragmentos de 3 e 4 de Fevereiro, 13 de Março e 8 de Outubro) e também na dos *significantes*, associando-se à afetação das personificações, das enumerações, dos paradoxos e das metáforas um *francesismo* algo cabotino (cf. principalmente os fragmentos de 24 de Janeiro, 16 de Fevereiro, 2 de Maio e 29 de Novembro). Tudo fica à mercê do seu “prazer [ou necessidade] de fazer frases”,⁴² articulando palavras que, ela confessa, podem exprimir tão bem o falso quanto o verdadeiro: “Tão pobres somos que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade!”⁴³

Se em toda a sua obra Florbela sempre fez o elogio do artifício, privilegiando a mentira, o sonho, a fantasia no seu confronto com a dura realidade da vida, não parece diferente o procedimento adotado para a elaboração do *Diário*, que afinal propõe, tacitamente, a inserção da autora num lugar fora do mundo, onde a concretude do real não a alcance. As referências textuais a figuras da realidade como os seus discípulos no tempo da Faculdade (“Maria Albertina, Tarroso, Regado, Camélier, Fontes, tantas, tantas

³⁸ Cf. *ibid.*, p. 47.

³⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

⁴² ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 35, 57.

⁴³ *Ibid.*, p. 57.

sombras!),⁴⁴ o seu “ingênuo pai de 60 anos”⁴⁵ e o Luís, que surge no fragmento de 13 de Março, acusam já, na sua escassez, a preferência dada às figuras da imaginação, que por serem mais longínquas — como a “*petite fille toute en or*” do livro de Delarue-Mardrus — constituem “um magnífico pretexto para magníficas páginas cheias de coração e de graça”.⁴⁶ Neste contexto de dourada magnificência, não seria coerente retratar-se o “Eu” senão como personagem longínqua, misteriosa, inacessível — *produto*, em última análise, de um inequívoco circunlóquio:

— Ponho-me, às vezes, a olhar para o espelho e a examinar-me, feição por feição: os olhos, a boca, o modelado da fronte, a curva das pálpebras, a linha da face... E esta amálgama grosseira e feia, grotesca e miserável, saberia fazer versos? Ah, não! Existe outra coisa... mas o quê? Afinal, para que pensar? Viver é não saber que se vive. Procurar o sentido da vida, sem mesmo saber se algum sentido tem, é tarefa de poetas e de neurasténicos. Só uma visão de conjunto pode aproximar-se da verdade. Examinar em detalhe é criar novos detalhes. Por debaixo da cor está o desenho firme e só se encontra o que se não procura. Porque me não esqueço eu de viver... para viver?⁴⁷

É significativo que a autora, sendo embora poeta, queira dissuadir-se (a si própria e ao seu virtual leitor) de perscrutar o sentido da vida. Talvez por ser artista e ter ao seu dispor uma grande variedade de sentidos imagináveis — talvez por isso mesmo seja melhor deixar-se enredar pela *ilusão* do espelho e contentar-se com as cores *aparentes* das imagens que se lhe oferecem. Afinal, examinar o mundo em detalhe acaba sempre por revelar-se um empreendimento frustrante:

SETEMBRO

1 — A águia, será uma águia a valer ou simplesmente um milhafre?

(...)

OUTUBRO

8 — Era simplesmente um milhafre... Guardar-me intacta, como um cristal transparente, para quê?⁴⁸

A transparência do cristal deve, pois, dar vez à policromia da *máscara*.⁴⁹ Tal como na sua poesia, que Natália Correia considera “maquilhada com

⁴⁴ Ibid., p. 39.

⁴⁵ Ibid., p. 43.

⁴⁶ Ibid., p. 55.

⁴⁷ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 53.

⁴⁸ Ibid., p. 57, 59.

langores de estrela de cinema mudo”,⁵⁰ também no *Diário* Florbela se compraz em enfeitar-se com pó de arroz, carregando nas tintas com que traça o seu instável perfil: ora ela é ambiciosa, “Napoleão de saias (...), atacada de delírio de grandezas”,⁵¹ ora é fraca como “o ramo de salgueiro que se inclina e diz que sim a todos os ventos”.⁵²

Assim, não pense o leitor que o *Diário do último ano* lhe permitirá enfim fixar o autêntico retrato de Florbela Espanca. Como um camaleão, ela é capaz de mudar de cor instantaneamente para impedir que a retenham “no tecido incolor da ... [sua] vida medíocre”.⁵³ E se, em última instância, a sua encenação já não comporta “gestos novos nem palavras novas”,⁵⁴ ela pode ainda valer-se de uma máscara apoteótica que a envolverá, para sempre, em mistério: a da morte.⁵⁵

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Cláudia Pazos. (1997). *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 275p. (Temas Portugueses).
- CABRAL MARTINS, Fernando. (1994). *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 353p. (Imprensa Universitária, 104).
- CORREIA, Natália. (1982). Prefácio. In: ESPANCA, F. *Diário do último ano*. 2. ed. Amadora: Bertrand, pp. 7-30.
- DAICHES, David. (1967). A crítica e a sociologia. In: _____. *Posições da crítica em face da literatura*. Trad. T. Newlands Neto. Rio de Janeiro: Acadêmica, pp. 349-64.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. (1996). Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. São Paulo: Martins Fontes, pp. v-lxi.
- ESPANCA, Florbela. (1982). *Diário do último ano*. 2. ed. (fac-similada) Amadora: Bertrand, 71p.
- _____. (1985-1986). *Obras completas*. Org. R. Guedes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 7v.

⁴⁹ Lembra-me aqui uma das observações da personagem Vivian, esteticista radical de *O declínio da mentira*, de Oscar Wilde: “Ora, de facto, o que é interessante nas pessoas de boa sociedade (...) é a máscara que cada uma delas usa, não a realidade que sob a máscara se esconde.” WILDE, O., *Intenções*, pp. 23-4.

⁵⁰ CORREIA, N., Prefácio ao *Diário do último ano*, p. 10.

⁵¹ ESPANCA, F., op. cit., p. 49.

⁵² Ibid., p. 55.

⁵³ ESPANCA, F., *Diário do último ano*, p. 41.

⁵⁴ Ibid., p. 61.

⁵⁵ O último registro do *Diário* de Florbela é o do dia 2 de Dezembro de 1930. Ela suicidou-se na passagem do dia 7 para o dia 8 de Dezembro.

- FRANÇA, José-Augusto. (1997). Almada Negreiros, letras e artes. In: ALMADA NEGREIROS, José Sobral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 17-50.
- GARCIA, Silvana. (1997). *As trombetas de Jericó*: teatro das vanguardas históricas. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 286p. (Teatro, 34).
- HAUSER, Arnold. (1994). *História social da arte e da literatura*. Trad. A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1032p. (Paideia).
- LOPES, Maria Teresa Rita. (1985). *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*. 2. ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 583p.
- MORÃO, Paula. (1997). Florbela: o *Diário* de 1930. In: LOPES, Oscar et al. *A planície e o abismo*: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994. Lisboa: Vega, Universidade de Évora, pp. 109-16.
- NEMÉSIO, Vitorino. (1958). Florbela. In: _____. *Conhecimento de poesia*. Salvador: Livraria Progresso, Universidade da Bahia, pp. 227-32.
- NEVES, Margarida Braga. (1997). Florbela Espanca ou a revelação da personagem. In: LOPES, Oscar et al. *A planície e o abismo*: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994. Lisboa: Vega, Universidade de Évora, pp. 205-14.
- REIS, Maria Antónia. (1993). As ficções de Almada. In: ALMADA-NEGREIROS, José Sobral de. *Obras completas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, v. 4, pp. 9-18.
- ROCHA, Clara. (1982). Florbela Espanca – *Diário do último ano*. *Colóquio-Letras* (Lisboa), n. 69, pp. 79-80, set.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos. A intransmissível presença. In: PAIVA, José Rodrigues (Org.). *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995. p. 27-37.
- SENA, Jorge de. (1946). *Florbela Espanca*: ou a expressão do feminino na poesia portuguesa. Conferência pronunciada na sessão de homenagem do Clube dos Fenianos Portuenses. Porto: Biblioteca Fenianos.
- WILDE, Oscar. (1992). O declínio da mentira. In: _____. *Intenções*: quatro ensaios sobre estética. Trad. A. M. Feijó. Lisboa: Cotovia, p. 11-52. Tradução de *Intentions*.