

## A NASCENTE POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA<sup>1</sup>

MARIA LÚCIA DAL FARRA  
Universidade Federal de Sergipe

Procuro comemorar este 8 de dezembro, data do duplo aniversário de Florbela Espanca, explicitando a pesquisa que tenho dedicado à sua obra nos últimos cinco anos e que constitui um desvio necessário a um estudo anterior que eu vinha desenvolvendo desde 1982, que tinha por finalidade analisar as apropriações ideológicas a que foi submetida a sua obra a partir da sua morte até nossos dias. Ninguém ignora que tal obra, que se perfaz como um best-seller permanente em Portugal desde 1931, ganhou, na sua práxis histórica, diferentes contornos, durante e após o salazarismo, por meio da aderência que lhe foi imposta pela eleição arbitrária de camadas contraditórias do seu caso feminino e poético, o que permitiu ter sido usada Florbela como bandeira para diferentes interesses e causas políticas que retiraram da sua obra, ao sabor das vicissitudes momentâneas, argumentos ideológicos apropriados. É preciso ressaltar, neste contexto, que sob a intempérie de muitas polêmicas, somente os escritos de Jorge de Sena e de José Régio, ambos de 46, constituem os primeiros estudos verdadeiramente críticos a prestarem a devida atenção a seus poemas, para além da causa política que Florbela representava.

Essa pesquisa, que eu vinha efetuando e que buscava compreender, através da análise da sua produção e da expressiva bibliografia de cerca de 600 títulos, o que nessa obra permitira se acolhessem tão diferentes óticas - teve de ser interrompida para que pudesse ter prosseguimento, uma vez que em 1985 surgiu um significativo espólio contendo tanto manuscritos inéditos da poetisa quanto documentos de vária ordem. Tornou-se, portanto, imperioso que eu procedesse à fixação dos textos literários do espólio a fim de analisá-los com vistas à pesquisa. Esse trabalho de natureza edótica que, em princípio, ingenuamente para mim, consistia em estabelecer a infra-estrutura para o visado exame dos poemas, acabou tomando dimensões insuspeitadas em virtude de dois fatores. Um deles, que ironicamente vinha fornecer mais material ao já ampliado corpus do meu

trabalho original sobre as referidas apropriações ideológicas, era representado pela edição sensacionalista, incompetente e de má-fé dos oito volumes da *Obra Completa de Florbela Espanca*, que o empresário Rui Guedes, o vendedor do espólio ao Estado Português, começara a dar à luz a partir de 1985. Esta publicação, que foi da minha parte objeto de cotejo com os manuscritos originais<sup>2</sup> - em lugar de proceder objetivamente a uma edição do manuscrito "Trocando Olhares", que pudesse servir de base a estudos críticos, conferia datas a poemas que não as têm, alterava a ordem original do manuscrito em proveito de outra dita "cronológica", elaborava uma reconstituição idiossincrática de um dos projetos literários da poetisa e - o que é pior! - em meio a equívocos de vários graus que, todavia, não a impediam de cognominar-se "edição crítica", chamava de "soneto" a duas quadras tetrassílabas acrescidas de dois tercetos decassílabos, ignorando que, entre tais quadras e tais tercetos, páginas do manuscrito haviam sido antes arrancadas!

Outro fator, responsável pelo desvio de cinco anos à minha pesquisa original e sobre o qual se assenta precisamente este estudo, residia na fecundidade dos originais, que acabaram por impedir, da minha parte, uma simples abordagem diplomática. E refiro-me particularmente ao mais expressivo deles, ao já indicado primeiro manuscrito de poemas de Florbela, de que se tem notícia, composto para fins literários, intitulado "Trocando Olhares", e que registra a sua produção entre 1915 e 1917.

O original em causa compreende um caderno retangular longo de 32,2 cms por 11, de capa dura, e apresenta as suas 47 folhas, além das duas de guarda de cada face quase que inteiramente preenchidas. O seu interior é ocupado por 145 poemas<sup>3</sup>, dois dos quais incompletos, e o caderno contém, nas páginas finais, três contos que datam de abril de 1916: "Alma de mulher", "Oferta do destino" e "Amor de sacrifício". Sobre os poemas em geral há anotações de diferente natureza: retificações de versos, de títulos, observações, referências, indicações de projeto literário, palavras de apreciação, abreviaturas de nomes de jornais e sinalizações diversas que incluem um código de asteriscos e de xis. Além disso, tanto em suas páginas periféricas quanto nas páginas entre o final dos poemas e o início dos contos há outras várias: borrões de poemas, registros de projetos literários, listas de poesias, anotações de envio de material para publicação. Esses restantes espaços estão tão aproveitados que algumas páginas, notadamente uma final, se assemelham mesmo a palimpsestos.

As conclusões a que pude chegar quanto a este manuscrito, cuja complexidade material acabo de esboçar, são as de que tal manuscrito encerra, por assim dizer, uma verdadeira paleografia da poética de Florbela. Nele podemos acompanhar, através de cada original e das variações a que

são submetidos, o percurso das aquisições poéticas por parte de Florbela, que vai da incipiência ao equilíbrio formal; também a experimentação e a gestação dos temas, enfim, o desenvolvimento gradativo da sua personalidade artística podem aí ser examinados. Através desse manuscrito, podemos descerrar uma fase até então desconhecida da obra da poetisa: a pré-história da sua poética, a ante-sala das suas publicações.

Trata-se, como se pode depreender, de um objeto arqueológico de várias camadas temporais concernentes a diferentes experiências poéticas, expressas tanto nas emendas que a poetisa impõe aos poemas quanto nos diferentes arranjos que também confere a eles na tentativa de formular-lhes unidades temáticas, sempre com vistas a novos projetos poéticos. Por meio desse documento e do concurso de outros manuscritos - pois que aquele a estes se irradia - e por meio de fontes secundárias, tem-me sido possível conhecer as várias interlocuções que Florbela manteve, no início de sua carreira artística, com a literatura oral e erudita, com os críticos e com o mercado editorial que a cercava. Da mesma forma, o caráter migratório das peças que compõem esta obra se mostra muito significativo: cinco de seus poemas aparecerão, devidamente retrabalhados, não só na sua primeira publicação, que ocorre em 1919 com o **Livro de Mágoas**, mas também na sua segunda e última em vida, ou seja, no **Livro de Sórór Saudade**, que data de 1923, isto sem considerar a reapropriação futura da temática ou mesmo de versos de poemas aí existentes. São eles "Oração de Joelhos", "Desalento", "A um livro" e "Maior Tortura" no primeiro, e, no segundo, "O Meu Alentejo". "Trocando Olhares" se impõe, assim, como o importante manuscrito-matriz da primeira fase da vida literária de Florbela.

A convicção crítica inicial que as investigações me consentiram elaborar sobre ele é a de que tal manuscrito foi composto para outro fim que não aquele a que se destinou em seguida. Em abril de 1916, Florbela Espanca, então com 21 anos, toma a decisão de selecionar, dentre a produção que desenvolvera desde 1915, um corpus poético significativo, cuja unidade ela obtém por meio da função de "cadre" que concede ao primeiro e ao último poema, que se comunicam e se interagem, retendo, dentro da moldura que desenham, a variedade poética que a troca de olhares de que falam pôde produzir. Esses poemas, com que então ela inaugura, em princípio de maio, o caderno, não obedecem à ordem cronológica, e essa disposição específica que Florbela lhes outorga, visa claramente à obtenção de uma organicidade interna entre eles que o título atribuído ao manuscrito procura explicitar. A decisão de formulação do livro **Trocando Olhares** advém, ao que tudo indica, da primeira experiência da poetisa com a crítica e nasce, sintomaticamente, sob o signo de um desafio que lhe

foi lançado<sup>4</sup>.

Desde janeiro desse ano, Florbela mantém, do interior do Alentejo, de Redondo onde vive, uma interlocução com Madame Carvalho, diretora de **Modas & Bordados**, suplemento feminino do jornal lisboeta **O Século**. A relação entre ambas consiste no envio de poemas, por parte de Florbela, que devem passar pelo crivo de Mme Carvalho, a quem, naturalmente, Florbela autoriza emendas a fim de vê-los publicados no tal suplemento. Em março, o soneto "Crisantemos" aparece nas páginas de **Modas & Bordados**; é a partir desta publicação, aliada a uma desconfiança inicial que Mme Carvalho nutre acerca da jovem poetisa e que se alicerçara pouco a pouco graças à assiduidade dos seus envios para publicação - que ocorre um malentendido entre ambas, o qual dará impulso, segundo compreendo, ao nascimento de **Trocando Olhares**<sup>5</sup>.

Mme Carvalho conhecera as primeiras produções de Florbela como sendo da lavra de... Mariana Espanca! É de se convir que, insegura quanto à reação que elas pudessem obter, Florbela tivesse optado por usar o nome de sua madrastra nesse primeiro contato com uma autoridade longínqua. Este ardil deve ter sido logo em seguida desmistificado por ela própria, o que não impediu, todavia, que a experiente diretora continuasse a duvidar da autoria dos constantes exemplares a ela dirigidos por uma alentejana distante e ignorada, quer pela excepcionalidade do nível das peças, quer pela intertextualidade que se poderia depreender delas. Esse incidente, que fere profundamente os brios da poetisa, é muito provavelmente o que a leva, já em abril, a decidir-se a produzir um livro a partir da eleição dos poemas que vinha compondo desde maio de 1915. A desconfiança lançada sobre si parece estimular-lhe a produção como uma provocação, visto que a crer no manuscrito, Florbela compõe, durante o mês de abril, três contos e mais de sete poemas.

O episódio epistolar, por outro lado, se encerra, ao que tudo indica em final de abril quando, pouco antes, aconselhando Florbela e aplacando-lhe os ânimos, Mme Carvalho denomina "jornalófobos" aos ditos detratores da poetisa. A resposta de Florbela, ainda indignada, data de 23 de abril, e afirma o seguinte:

"Agradecida pelo conselho que resolvo seguir, deixando falar os jornalófobos como V.Exa. tão espiritualmente lhes chama. Tenho a consciência absoluta dos versos serem meus, sim, Madame, pois que a meu ver é uma indignidade revoltante firmar, com o próprio nome, versos alheios; e eu, ao menos por decoro, não me resolveria nunca a cometer indignidades dessas. Que uma

frase, um sentido, a reunião de duas palavras, uma maneira de dizer que já tivesse lido ou ouvido, é natural, e disso nem os maiores poetas se livram, quanto mais eu que ao pé deles faço a figura duma formiga olhando um astro; mas, mais, não, porque isso seria reconhecer-me louca e eu não o sou.”

A esta altura, Florbela, sensivelmente ofendida no seu orgulho, já havia escolhido os poemas que comporiam o seu primeiro livro, tendo-se dedicado, nos dez primeiros dias de maio, conforme o comprova o manuscrito, a transcrevê-los no dito caderno a fim de enviá-lo a Mme Carvalho como prova material da sua capacidade poética, capaz de dissipar qualquer equívoco. Ocorre que, em resposta a tal livro e à decisão de dá-lo à publicidade, Mme Carvalho se recolhe e lhe envia tão simplesmente uma carta extremamente dúbia e generalizante, que se assemelha a uma fórmula indistinta de diretora de suplemento, verdadeiro coringa para situações embaraçosas deste tipo quando uma de suas colaboradoras faz-lhe uma proposta de publicação e ela se vê na contingência de apoiá-la, desde que seja uma publicação que independa do seu aval e feita à próprias custas da remetente - e isso não era visivelmente o que Florbela almejava. De maneira que logo após tê-lo composto, Florbela, seguramente descrente da eventual ajuda que supusera obter da parte de Mme Carvalho e levada, quem sabe pela própria diretora, a julgar o seu livro inadequado aos interesses que regiam o mercado editorial da altura, desiste dele para, logo em seguida, começar a formular um outro, cujo projeto, supõe, tem maiores possibilidades de ser aceito: trata-se, então, de **Alma de Portugal**.

Se me esforcei por narrar o resumo desta reconstituição histórica, decorrente das íntimas relações entre o manuscrito e as fontes secundárias, é porque procuro justificar as afirmações que antes emiti, ou seja, a de que composto para um fim particular, o manuscrito em causa passa, em seguida, a exercer outras funções. De fato, em princípio de maio de 1916, “Trocando Olhares” – o título que vem no manuscrito – designava apenas um livro convenientemente organizado de poemas, cujas datas variam de 10 de maio de 1915 a 8 de abril de 1916, arranjo realizado com vistas à publicação. O caderno que, todavia, conserva o mesmo título, passa a desempenhar a função de depositário tanto de outros poemas escritos a partir dessa época, ali transcritos agora em ordem puramente cronológica, quanto da prosa que Florbela produz. De objeto público, cunhado por caligrafia esmerada, sem borrões, sem rasuras, contando até com uma dedictória, ele ganha, então, a feição de uma intimidade de oficina literária – e se dessacraliza: ele passa, pouco a pouco, a acolher tudo quanto diz res-

peito às intenções de Florbela acerca dos poemas que ela vai ali arquivando, revelando as reapropriações que faz deles e o caminho que pretende lhes imprimir ao nível de projetos literários compostos com vistas à publicação.

Por meio desse material pude reconstituir, levando em conta as formulações originais da poetisa, além de **Trocando Olhares**, também o projeto **Alma de Portugal**, os critérios de elaboração e seleção dos poemas de **Primeiros Passos** (uma antologia que Florbela prepara do manuscrito e que submete à apreciação de Raul Proença), o projeto **O Livro d'Ele**, a refundição que empreende do projeto inicial **Alma de Portugal** e, por último, a coletânea intitulada **Primeiros Passos**. Como já sublinhei, através das emendas e dos diferentes arranjos que Florbela impõe aos poemas selecionados para cada um dos projetos, é possível flagrantear o debater-se da sua prática literária diante das diferentes potencialidades que vai gerando, em busca daquilo que viria a firmar-se como a sua identidade poética. Assim, apresento a seguir as conclusões a que cheguei a respeito da nascente poética de Florbela, expressa por esse seu primeiro livro, o **Trocando Olhares**.

Torna-se evidente nele, através sobretudo do tratamento conferido à redondilha maior, o influxo da tradição popular na primeira interlocução que Florbela empreende com a literatura. Para que se tenha idéia da predominância dessa medida, que se exerce nas quintilhas e nas quadras praticadas, é preciso que se saiba que, dos 79 poemas que compreendem o livro, 52 deles perfazem três dilatados conjuntos intitulados "As quadras dele", contendo cada um deles poemas de uma, duas, três ou quatro quadras, demonstrando que apenas 27 dos 79 não pertencem a tais conjuntos. Todavia, se examino quanto à forma, à métrica, ao tipo de rima e ao tratamento poético os restantes 27, concluo que 8 deles foram arbitrariamente separados dos conjuntos em questão, o que significa que pertencem a mesma índole de "As quadras dele", sendo que somente três outros, além desses, poderiam, de fato, figurar separadamente. Alça, assim, para 63 o número de poemas em quadras de redondilha maior que, somados a três quintilhas da mesma medida, transformam em 66 o número de poemas do mesmo teor, contra apenas 9 sonetos e 3 poemas em decassílabo e um único em eneassílabo.

Esses números são fundamentais para o conhecimento da emergente poética de Florbela não apenas porque explicitam a adoção de uma medida e das regras de cunho popular, mas sobretudo por revelarem que, aderente a essa métrica, se manifesta um procedimento poético da mesma raiz, com as mesmas características temáticas, com a mesma concepção de mundo, com formulação sintática semelhante - e mais ainda! -

com as mesmas licenças poéticas típicas de um **literatura de oitava**, que não se rege, em princípio, pela prática escrita ou pela convenção literária culta. A primeira interlocução da poetisa se dá, portanto, com a **literatura oral**, expressa pelas trovas portuguesas na sua acepção lírico-amorosa anônima e não erudita, que acabou por incorporar tradições oralizadas, autóctones ou não, como resquícios da cantiga d'amigo e da cantiga d'amor medievais.

O destaque interno da estrofe, a justaposição entre suas duas metades, o tipo de rima (na sua grande maioria sempre pobre e sempre entre versos pares) e o uso da redondilha maior, provam a sua extrema parelha com as trovas orais. O desconhecimento da convenção métrica culta, que permite inúmeros casos de licenças poéticas (hiato, epêntese, sínese, síncope, aférese, apócope – e, sobretudo, as sínopes não praticadas, que ultrapassam a medida do verso), bem como a ingenuidade na contagem das sílabas do verso que se rege pelo puro ritmo oral, reiteram o uso popular e folclórico das convenções formais. O teor paralelístico das quadras, que se decide pela queixa ou pelo rogo, pela sentença e pela máxima, pela prece ou pelo convite, mostra também o íntimo convívio com a forma tradicional. O objetivo das quadras, que é o de comunicação de um estado sentimental a um destinatário, também o comprova. O tratamento do tema amoroso, baseado numa concepção mltico-mágica do mundo, além do uso do paradoxo como eixo poético explícito, indicam mais uma vez a procedência das quadras de Florbela.

Dito assim, esta poesia parece, portanto, estar mergulhada nas águas da tradição anônima e da indiferenciação. Todavia, ele começa desta a se separar, a esculpir o seu perfil próprio, a partir da sua maneira de emissão e do realce que vai impingir a alguns temas tradicionais. Além da incisiva introdução do "tu" no coração da quadra, a função da emissão poética começa a se deslocar para si mesma, tornando-se ela o motivo do poema e falso o dialogismo em que parecia se assentar. Ao mesmo tempo, a valorização do amor pela dor que acarreta é sublinhado, bem como o medo da solidão, o receio da rejeição, a prerrogativa do uso da indiferença nas relações amorosas, a propensão para o fúnereo, marcas que serão constantes na futura poesia de Florbela, onde prevalecerá uma "estética da dor" enquanto fator de produtividade literária. Por outro lado, ao mesmo tempo em que segue, de perto, a convenção amorosa da cantiga d'amigo, altera, a seu favor, a convenção da cantiga d'amor. O acolhimento para si da vassalagem amorosa própria ao amador masculino, o desenvolvimento, através da implicação decorrente de uma figura elíptica ou do transporte anímico de sentimentos relativos à natureza, da sensualidade e do erotismo, a escolha do sonho como registro por onde captar a

realidade - introduzem nesta poesia, juntamente com a eleição do peso concreto da morte, associado ao amor, e dos valores noturnos concernentes à mulher, uma das mais significativas constantes da poesia de Florbela, a marginalidade. Tanto a morte quanto o sonho abrem a vida para um espaço intervalar, para um mundo de exceção, para um mundo-fora-da-vida, que descobre uma brecha na ordem inabalável. Nele, a vida se desloca do seu curso habitual e as regras tornam-se outras. Há uma suspensão do tempo real e do espaço físico que contraria o princípio de realidade, prerrogativa masculina, invocando, ao contrário, o princípio do prazer, atribuição feminina. Eis como, já na primeira Florbela, a morte ganha uma avaliação positiva, de universo liberto das cadeias da convenção, das hierarquizações das referências codificadas, da proibição, das restrições, enquanto espaço da liberdade. E o exemplo mais expressivo desta constatação se encontra num extenso poema de 15 quadras em redondilha maior, o "Cemitérios". Ali, as mulheres, suas únicas habitantes, infelizes em vida, estão em paz e acalentam "sonhos brancos d'amor", dos quais a poetisa pretende, em igual condição, poder compartilhar.

Quanto aos restantes poemas de **Trocando Olhares**, por onde se dissemina essa experiência da interlocução com a tradição oral, observo ainda, para além da presença incisiva da trova, outras formas populares, agora de teor narrativo, tais como resquícios de rimance e xácara, do solau e do idílio. Entretanto, começam aí a surgir traços de uma nova interlocução, já agora com a literatura escrita, cuja passagem é feita por António Nobre que, tanto quanto ela se reapropria das formas populares, e também por Júlio Dantas, aliás, ambos citados. Apesar disso, os 9 sonetos decassílabos que o livro encerra são ainda formalmente incipientes, com excessão do último que conclui o volume. Florbela trabalha os quartetos dos sonetos à maneira popular, como se fossem quadras, produzindo rimas somente entre os versos pares; de resto, as mesmas licenças poéticas usadas na redondilha maior aqui persistem, acrescidas de enjambements ainda muito forçados.

Essa forma fixa, através unicamente da qual Florbela será posteriormente conhecida, não é de início a sua forma eleita. A poetisa parece efetivamente pender para o soneto sobretudo a partir de uma reflexão, que o manuscrito comprova, de que dará proximamente parte à Júlia Alves, em 12 de julho do mesmo ano. Ela revela a então amiga que "para quadras tenho pouco jeito porque sou mais complicada que simples. Só o soneto é que me convém; a quadra, dizer muito em quatro versos, torna-se para mim bastante difícil".

Todavia, ela chega ao soneto pelo caminho das quadras, e, mais que isso: ela compõe os traços fundamentais do seu rosto artístico



através do substrato que preside às quadras, daquilo que elas carregam de antigo manancial cultural. É assim que o seu tão sublinhado pantefismo, que desemboca num sentimento telúrico que alicerça as suas relações não só com o mundo, mas também com o amado, nasce desta primeira interlocução com processos poéticos de procedência popular.

Tanto nas quadras de Florbela quanto nas trovas populares, o olhar que filtra o mundo o dota de capacidades mágicas e míticas. O animismo, a convicção de que os componentes do universo têm vida própria e palpitam, é a sua pedra de toque e funda a transitividade direta entre o sujeito poético e o mundo, ao mesmo tempo em que o antropomorfiza, tal como ocorre, por exemplo, nas cantigas d'amigo. Mas as coisas não estão somente prenhes de vida: elas se movimentam, se tornam inquietas e podem se metamorfosear a partir do olhar ou do sentimento que as envolve, deixando-se contaminar pelo sujeito poético, contágio que se exerce de maneira fundamentalmente plástica. Além disso, os limites entre um e outro elemento não são mais rígidos; eles emigram à força analógica, de uma para outra parte, demonstrando a inefável afinidade entre as coisas, a possibilidade de intercomunicação que preside a esse mundo poético. Assim, numa quadra de Florbela, o mundo está de luto e tudo está em dor porque o amado foi embora:

“Desde que o meu bem partiu  
Parecem outras as cousas;  
Até as pedras da rua  
Têm aspectos de lousas!

Quando por acaso as piso,  
Perturba-me um tal mistério!...  
Como se pisasse à noite  
As pedras dum cemitério...”

Já em outra, as pombas compõem plasticamente o olhar do amado:

“Andem pombas assustadas  
No teu olhar, adejando,  
Mal sentem os meus olhos,  
Batem as asa, voando.”

Numa outra, Florbela pede que os braços do amante se tornem vegetação capaz de impedir de destroçar-se:

“Meu coração é ruína  
Caindo todo a pedaços,  
Oh, dá-lhe a hera piedosa  
Bendita desses teus braços!”

Ainda numa outra quadra, as violetas, instadas por ela, explicam-lhe o que as aflige; já aqui a pureza dos olhos do amado contamina quem os fita e Florbela diz:

“Há em tudo quanto fitas  
Pureza igual à dos céus,  
Até são belos meus olhos  
Porque lá poisam os teus!”

Ora, esta passagem do substrato popular para o soneto, se ocorre esporadicamente aqui em **Trocando Olhares**, dar-se-á em seguida, e decisivamente, no seu próximo projeto, o **Alma de Portugal**. É ali, por mais bizarro que pareça ser, quando então Florbela tenta desnaturalizar a sua poética inicial, forçando-se a compor sobretudo sonetos de cunho patriótico-ufanista em virtude do ingresso de Portugal na II Grande Guerra, vislumbrando assim uma brecha de penetração no mercado editorial da altura - que ela acaba por descobrir no sentimento telúrico, advindo dessa primeira interlocução com a tradição oral, a maneira de preservação de uma fisionomia literária que cunhara **Trocando Olhares**. Dessa fase decisiva para a sua obra - porque se faz precisamente a contrapelo da sua natureza poética - me incumbirei numa outra oportunidade, por ora quero apenas referir que tal experiência só se faz sentir esbatidamente em alguns sonetos de **Trocando Olhares** e que, para além do tratamento popular dos quartetos, os restantes buscam ou desenvolver uma tópica erudita muito gasta ou então desenhar movimentos psicológicos femininos mais densos, aliás, próprios dos traços futuros de Florbela. O certo é que, tanto num como noutro tipo, se alberga, de maneira mais nítida - visto que dois deles trazem por título “A Mulher” - uma questão que será predominante na poesia de Florbela: **a feminina**.

Embora ambos os sonetos citados tratem diretamente da mulher mas ainda em forma de máximas estereotipadas, é nos outros, bem como nas quintilhas e quadras, quando o desempenho feminino é o que rege a emissão dos poemas, que tal articulação pode ser melhor apreendida. E é desse ângulo que encerro este estudo sobre a nascente poesia de Florbela. O móvel da sua poesia parece ser, assim, o de uma carência, já que a sua identidade poética é ditada pela ausência de identidade feminina

em que Florbela se encontra, quando não pessoalizada, quando não criada pelos olhos do amado, olhos que se tornam, portanto, a luz estabelecadora dos contornos do mundo e das coisas, iluminação que dá vida e que se assenta no princípio de realidade. Entretanto, esta colocação em discordância entre masculino e feminino, esse embate entre dois inconciliáveis é fortemente fecundo porque, de um lado, autoriza o jogo de sedução feminino e a densidade dos movimentos psicológicos que referi; de outro, remetendo a mulher para o âmbito da marginalidade, provoca o sofrimento que, por sua vez, será para a Florbela futura a sua maneira própria de criatividade artística, ou seja, o seu modo específico de produzir literatura - a sua estética. O poema se tornará, então, uma **operação sensitiva** onde a dor é a matéria prima capaz de criar, apurar e transfigurar o mundo.

## NOTAS

1. Pequena parte deste texto consistiu na comunicação que proferi no XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em agosto de 1990, e que teve como título "O primeiro manuscrito de Florbela Espanca (1915-1917)".
2. Minhas conclusões apareceram gradativamente em: "Florbela Espanca - **Contos, Contos e Diário, Fotobiografia**" (Lisboa, **Colóquio/Letras** 92, junho de 1986, pp. 87-90); "Florbela Espanca - **Cartas (1906-1922), Cartas (1923-1930)**" (Lisboa, **Colóquio/Letras** 99, setembro de 1987, pp. 109-111); "Rui Guedes - **Acerca de Florbela Espanca**" (Lisboa, **Colóquio/Letras** 99, pp.111-113); "A primeira edição do manuscrito **Trocando Olhares**" (Araraquara, **Homenagem a Florbela Espanca**, Cadernos de Teoria e Crítica Literária da UNESP, 1988, pp.93-105).
3. Digo que são em número de 145 se desmonto quatro conjuntos de quadras, cada qual contendo respectivamente 19, 16, 17 e 9 poematos.
4. Estas especulações e as que se seguem são aqui expostas resumidamente; encontram-se fundamente desenvolvidas nos longos ensaios que dediquei à reconstituição crítica de cada um dos projetos poéticos de Florbela, a serem proximamente publicados em volumes.
5. Quando grifo o título do manuscrito é porque me refiro ao livro; quando me refiro ao manuscrito grafo o título entre aspas.

## BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Amadeu - **Tradições populares**. São Paulo, Instituto Progresso Editorial Ltda, s.d.

GARRETT, Almeida - **O "Romanceiro" de Garrett**. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943.

———. **Romanceiro**. Romances da tradição oral. Vol. I. Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1904.

———. **Romanceiro**. Romances da tradição oral. Romances com forma literária. Vol. II. Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1904.

HOUAISS, Antônio - **Elementos de bibliologia**. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do livro, 1967, 2 vols.

ROMERO, Sílvio - **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. Petrópolis, Vozes, 1977.

SPINA, Segismundo - **Introdução à edótica**. São Paulo, Cultrix/USP, 1977.

WILLEMART, Philippe et alii - **O manuscrito moderno e as edições**. São Paulo, Editora da USP, 1986.