

## A ESTÉTICA DA TEATRALIDADE LEITURA DA PROSA DE FLORBELA ESPANCA <sup>1</sup>

Renata Soares JUNQUEIRA<sup>2</sup>

**RESUMO** *Este artigo fundamenta-se numa leitura da prosa literária de Florbela Espanca (1894-1930), de uma perspectiva que aproxima a escritora dos mais revolucionários modernistas portugueses – Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada-Negreiros –, propondo-se assim uma posição crítica alternativa àquela que só vê Florbela como escritora tradicional, não-moderna, obsessivamente ligada à produção literária do século XIX. As afinidades – menos evidentes à primeira vista – entre Florbela Espanca e os seus veros contemporâneos destacam-se aqui através do que se denomina estética da teatralidade: concepção estética inspirada, sem dúvida, pela doutrina da “Arte pela Arte” e pelas tendências esteticistas de escritores decadentes e simbolistas, voltada para a construção de um mundo artificial (onde todas as coisas, inclusive as próprias convenções literárias, aparecem ostensivamente marcadas pelo excesso de artifício que as gerou) – um mundo pelo qual se quer substituir os valores do mundo real, burguês e insípido.*

**SUMMARY** *Based on a literary reading of Florbela Espanca's work from a perspective that brings the author close to the most revolutionary Portuguese Modernist writers – Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa and Almada-Negreiros –, this article assumes an alternative critical approach to the one that considers Florbela Espanca simply as a traditional, non-modern writer, obsessively linked to the nineteenth century literary production. The affinities between Espanca and her true contemporaries, less evident at first, are highlighted here through what will be hence called theatrical aesthetics, that is an aesthetic conception undoubtedly inspired by the “Art for Art’s Sake” principle and by the aesthetic tendencies of Decadent and Symbolist writers towards the construction of an artificial world in*

---

<sup>1</sup> Texto resultante da Tese de Doutorado, apresentada ao Curso de Teoria Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 24 de maio de 2000, sob a orientação do Prof. Dr. Haquira Osakabe.

<sup>2</sup> Departamento de Literatura – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (Unesp) – Araraquara – São Paulo.

*which everything, including the literary conventions themselves, are intensely marked by the excess of artifice, which should displace the values of the real, bourgeois and tasteless world.*

A leitura da obra da escritora portuguesa Florbela Espanca tem sido feita, via de regra, de duas perspectivas críticas: há os que só vêm 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.<sup>3</sup> 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,<sup>4</sup> quando os modernistas portugueses<sup>5</sup> 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”,

---

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> Os volumes publicados por Florbela Espanca, em vida, foram o *Livro de mágoas* (1919) e o *Livro de Sôror Saudade* (1923). Alguns poemets da sua juventude, reunidos no volume *Juvenília*, 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).

<sup>5</sup> 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.

tentando fazer com que o cotidiano se torne “essencialmente espetáculo”.<sup>6</sup> Para as vanguardas, “vida e teatro se confundem, não porque este imita aquela, mas porque o palco é o único patamar de realidade possível”.<sup>7</sup>

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-Carneiro<sup>8</sup> — aos quais, aliás, a crítica não se tem mostrado alheia.<sup>9</sup> 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 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”.<sup>10</sup>

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”.<sup>11</sup> O primeiro

---

<sup>6</sup> GARCIA, S. *As trombetas de Jericó*, p. 21.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>8</sup> 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 indépendante, 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).

<sup>9</sup> 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).

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

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

crítico, aliás, a reparar no potencial mítico da figura de Florbela foi Vitorino Nemésio<sup>12</sup> 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”.<sup>13</sup>

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”.<sup>14</sup> Expulso do lugar de destaque que ocupava nas suntuosas cortes européias 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 de tons e linhas”.<sup>15</sup> 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”.<sup>16</sup>

É claro que o esteticismo radical dos simbolistas e decadentes difere da teatralidade interventora das vanguardas. Estas, levando “às últimas conseqüências a sua antiga ascendência romântica”, recusam a “separação entre a praxis social e a arte”<sup>17</sup> e abandonam, assim, “a atitude passiva, puramente contemplativa perante a vida”,<sup>18</sup> 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

---

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>14</sup> DAICHES, D. *Posições da crítica em face da literatura*, p. 351.

<sup>15</sup> HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*, p. 910.

<sup>16</sup> *Ibid.*, loc. cit.

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

<sup>18</sup> HAUSER, A. op. cit., p. 909.

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 freqüentemente 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.

Com efeito, os críticos mais argutos do *Diário do último ano* têm notado a sua “adequação aos protocolos tradicionais da escrita diarística”.<sup>19</sup> 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 precípuas da escrita de diário, bem perceptíveis no texto de Florbela: compensar, pela confiança, “situações de encarceramento, real ou metafórico”, facultando uma “autognose” que se apoia no “registro do tempo, das imagens e das vivências”,<sup>20</sup> 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”<sup>21</sup> — 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”.<sup>22</sup> Aliás, esta mesma hipótese — a da *encenação* de

---

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

<sup>20</sup> ROCHA, C. Florbela Espanca – *Diário do último ano*. *Colóquio-Letras*, n. 69, pp.79-80.

<sup>21</sup> MORÃO, P., op. cit., p. 113.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 115. O grifo é meu.

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”.<sup>23</sup>

Pois narcisismo, encenação, histriionismo, 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 ti? *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.<sup>24</sup>

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*”<sup>25</sup> — não é senão o resultado da prática esteticista que lhe não permite abrir mão do “prazer de fazer frases”.<sup>26</sup> 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”.<sup>27</sup> 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

---

<sup>23</sup> CORREIA, N. Prefácio ao *Diário do último ano*, p. 9.

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

<sup>25</sup> ESPANCA, F. *Diário do último ano*, p. 33.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 35.

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!”<sup>28</sup>

Em perfeita consonância com o projeto de construção de uma identidade vacilante, que se quer exibir 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!”<sup>29</sup> 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*”.<sup>30</sup> 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 em mim!”<sup>31</sup> 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, espalha-se, espiritualiza-se.”<sup>32</sup>

Trata-se de uma identidade instável, artificialmente modulada segundo as oscilações do temperamento fantasioso<sup>33</sup> 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 cisnar num outro mundo onde houvesse brinquedos maiores, mais belos e mais sólidos.<sup>34</sup>

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 dileto), de flores (“flores de papel inventadas por crianças

---

<sup>28</sup> ESPANCA, F. *Diário do último ano*, p. 35.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> ESPANCA, F. *Diário do último ano*, p. 53.

para divertir bonecas<sup>35</sup>) 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*”,<sup>36</sup> seja o “livro adorável” de Lucie Delarue-Mardrus,<sup>37</sup> sejam ainda as lendas de Cendrillon, Titânia, Aladim e o rei de Thule que inspiram o fragmento de 4 de fevereiro.<sup>38</sup> 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 ...”)<sup>39</sup> 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 charmeça alentejana e os olivais vestidos de Gata Borralheira e o assombro dos crepúsculos e o murmúrio das noites... então isto não é nada?<sup>40</sup>

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”<sup>41</sup> 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

---

<sup>35</sup> 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).

<sup>36</sup> ESPANCA, F. *Diário do último ano*, p. 47.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>38</sup> Cf. *ibid.*, p. 47.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 41.

“prazer [ou necessidade] de fazer frases”,<sup>42</sup> 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!”<sup>43</sup>

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 condiscípulos no tempo da Faculdade (“Maria Albertina, Tarroso, Regado, Camélier, Fontes, tantas, tantas sombras!”),<sup>44</sup> o seu “ingênuo pai de 60 anos”<sup>45</sup> 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”.<sup>46</sup> 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 neurastênicos. 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?<sup>47</sup>

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:

---

<sup>42</sup> ESPANCA, F. *Diário do último ano*, p. 35, 57.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>47</sup> ESPANCA, F. *Diário do último ano*, p. 53.

## 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?<sup>48</sup>

A transparência do cristal deve, pois, dar vez à policromia da *máscara*.<sup>49</sup> Tal como na sua poesia, que Natália Correia considera “maquilhada com langores de estrela de cinema mudo”,<sup>50</sup> 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”,<sup>51</sup> ora é fraca como “o ramo de salgueiro que se inclina e diz que sim a todos os ventos”.<sup>52</sup>

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”.<sup>53</sup> E se, em última instância, a sua encenação já não comporta “gestos novos nem palavras novas”,<sup>54</sup> ela pode ainda valer-se de uma máscara apoteótica que a envolverá, para sempre, em mistério: a da *morte*.<sup>55</sup>

---

## 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.

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 57, 59.

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> CORREIA, N. Prefácio ao *Diário do último ano*, p. 10.

<sup>51</sup> ESPANCA, F. op. cit., p. 49.

<sup>52</sup> Ibid., p. 55.

<sup>53</sup> Ibid., p. 41.

<sup>54</sup> ESPANCA, F. *Diário do último ano*, p. 61.

<sup>55</sup> 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.

- 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. p. 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.
- 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), nº 69, p. 79-80, set.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos. (1995). A intransmissível presença. In: PAIVA, José Rodrigues (Org.). *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano. pp.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.