

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Iracema Goor

Um território chamado Florbela

DOUTORADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Iracema Goor

Um território chamado Florbela

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTORA em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Annita Costa Malufe e Coorientação da Profa. Dra. Ana Luísa Vilela (Universidade de Évora).

São Paulo

2021

Iracema Goor

Um território chamado Florbela

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de doutora em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Annita Costa Malufe.

Aprovado em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Annita Costa Malufe – PUC-SP

Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira – PUC-SP

Profa. Dra. Vera Bastazin – PUC-SP

Profa. Dra. Adriana Mello Guimarães – Universidade de Évora

Prof. Dr. Fabio Mario da Silva – UFRPE

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

G659t Goor, Iracema
Um Território Chamado Florbela. / Iracema Goor.
- São Paulo: [s.n.], 2021.
173p. il. ; 7,5 cm.

Orientador: Annita Costa Malufe.
Tese (Doutorado)-- Pontifícia Universidade Católica
de São Paulo, (Mestrado Profissional) -- Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, Programa de
Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica
Literária.

1. Literatura Portuguesa. 2. Florbela Espanca. 3.
Deleuze; Guattari. 4. Território. I. Malufe, Annita
Costa. II. Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em
Literatura e Crítica Literária. III. Título.

CDD

Para Melissa, Miguel, Heitor e Chérie.

Agradecimento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). Código de financiamento "88887.148288/2017-00", sem o qual não seria possível a pesquisa realizada em Portugal nos diversos acervos, bibliotecas e cidades que percorri.

Agradecimentos

À querida orientadora Profa. Dra. Annita Costa Malufe, pela amizade e cumplicidade inabaláveis, durante o mestrado e, depois, no doutorado. Acreditou em todas as linhas de fuga que foram surgindo em mim, não me deixando cair no caos. Me deu o suporte necessário para que eu adquirisse prudência e, assim, o meu objeto de estudo ganhasse a consistência necessária.

À querida coorientadora Profa. Dra. Ana Luísa Vilela, por quem aprendi a nutrir alegre admiração, que desde o primeiro encontro foi tão amável comigo, e aceitou ser coorientadora da pesquisa, mesmo depois da minha pulseira quebrar e centenas de sementes ficarem pipocando no mármore da Biblioteca Nacional de Lisboa. Suas aulas de literatura e arte me deixavam totalmente hipnotizada.

À querida profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra, que o destino quis levar, mas não era a hora. Retornou para continuar a brilhar pelos mundos mágicos da poesia. Sempre com palavras edificantes. Uma pianista erudita, pesquisadora respeitada e amiga libertadora.

Aos meus pais, Maria e Miguel (*in memoriam*); aos meus filhos, Aline e Leandro, pela inesgotável fonte de força que emanam, em especial pelas conversas cheias de motivação e alegria. Aos meus irmãos Marcos e Jacira, presentes em todas as batalhas. A Vivian, Bráulio, Alessandra, Alzeniro, Edimar, pelos inúmeros bons encontros e conversas acolhedoras.

Aos meus amigos Fabio Mario, pela paciência, pelas viagens, pela amizade verdadeira e disponibilidade sempre que o procurei. A Maurício Anselmo, pela companhia e senso de humor. E ao Thiago, pela terapia nas aulas de pilates.

Às queridas amigas Marli e Lia, que jamais se afastaram ou se afastarão de mim. Também à amiga Ana, secretária do Programa de Literatura e Crítica Literária, pela amizade, preocupação e enorme carinho desde o primeiro dia em que pisei na PUC-SP.

A todas as professoras do programa, por momentos apaixonantes que contribuíram para a minha formação e inspiração. E a todos os amigos que me acompanharam.

Ao prof. Dr. Juarez Ambirez, pela gentileza de ter me apresentado à obra de Florbela Espanca, também pelo interesse para que eu trilhasse pelo caminho da pesquisa.

À Joana Bacelar Espanca, que me recebeu em Évora com carinho e amizade.

A Deus, meu poeta maior.

*este seria o som constante quando
não estou por perto o som embaralhando
as letras este seria o contorno da
móvel a menina não teria mais do que
sete ou oito anos os cabelos enroscados
na escova quando não estou à altura de
dizer fugir este ou outro som ela não
teria mais do que sete ou oito anos
contornando a móvel de meias no chão
o som constante o embaralhamento das
letras a miopia grudada nas paredes não estou
à altura de dizer não alcanço a prateleira
em cima da pia os cabelos enroscados
na escova os rituais repetidos entre
os cômodos não estou à vista não estou
por perto quando não estou sinto
que posso tocar o chão fugir desviar das
móveis me enroscar nas fibras da escova letras
embaralhadas a miopia espraiada na
paisagem quando não estou este seria o
som conhecido a imagem que se
acotovela não sei por que escurece tão cedo
antes mesmo do sono chegar antes mesmo
que as ruas se esvaziem por completo
(Annita Costa Malufe)*

Sou uma céptica que crê em tudo, uma desiludida cheia de ilusões, uma revoltada que aceita, sorridente, todo o mal da vida, uma indiferente a transbordar de ternura. Grave e metódica até à mania, atenta a todas as subtilezas dum raciocínio claro e lúcido, não deixo, no entanto, de ser uma espécie de D. Quixote fêmea a combater moinhos de vento, quimérica e fantástica, sempre enganada e sempre a pedir novas mentiras à vida, num dom de mim própria que não acaba, que não desfalece, que não cansa!

Toda, enfim, nesta frase a propósito de Deltei: “Très simple avec son enthousiasme à sa droite et son désespoir à sa gauche”.

(Florabela Espanca)

Linhas de ar

*Quem chega tarde e irremediável?
O poema.
Quer suportar tudo sozinho:
A jabuticabeira, a poltrona, o piano
o balanço dos dias –
a ausência de ruídos no escritório e no quarto
de costura.
O chão tão pisado, a miséria do pão.*

*Por metros e metros de sílabas
Tenta levantar esse berço
- torná-lo aéreo.
Passa o tempo em litígios
com a gravidade. Ele*

*só quer tocar em tudo:
até mesmo no voo definitivo
das telhas.
(Maria Lúcia Dal Farra)*

*Acreditamos em Florbela. Nenhum poeta é mais digno de fé: não porque seja sempre sincera ou viva, mas porque abdicou de tudo para ser insincera, fez-se inteira material poético. A poesia foi o seu material ontológico. Viveu em diferido: não fez versos: fez-se em versos. De raiz, sílaba a sílaba, como pétalas caindo, buscou e teceu neles a sua fisionomia e a sua existência.
(Ana Luísa Vilela)*

GOOR, Iracema. **Um território chamado Florbela**. 2021. 173f. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

A presente tese de doutorado consiste na investigação acerca da construção territorial na poética de Florbela Espanca (1894-1930), tendo por base o conceito de “território” cunhado pela filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Neste sentido, procura mapear os movimentos e deslocamentos na produção da poeta por meio de uma visita ao conjunto de sua obra, a partir da cartografia dos tipos de relações presentes nos poemas com o elemento terra. a saber: a terra-mãe, a terra-pátria e a terra-corpo. Para percorrer essa linha de investigação, o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari funcionou como um rizoma, constituindo-se um sistema aberto para muitas entradas e saídas, e um entrelaçamento com a intensidade das sensações que permeiam a obra da poeta, tendo por objetivo apresentar a construção de um território múltiplo, que extrapola a visão mais corriqueira de uma poética representativa da terra alentejana. O trabalho está dividido em três partes, que correspondem aos três capítulos da tese. Na primeira, objetiva-se construir a atmosfera em que nasce o processo criativo da poeta, sobrevoando as terras alentejanas e as relações que constituíram seu entorno. Na segunda, a fim de se percorrer o território Florbela, trabalhou-se com os primeiros projetos da poeta, em que a questão da terra enquanto cultura portuguesa, e mais precisamente a do Alentejo, era mais explicitamente presente. Na terceira, chega-se à abordagem mais ampla do ritornelo na Constelação Florbeliana, a partir da leitura dos poemas mais maduros, em que o elemento terra, natureza e cultura, amplia-se para a terra-corpo. A pesquisa nos levou a descobrir que, para além de ter cantado a sua terra e a sua gente, o território poético em Florbela avança no sentido de um espraiamento que não delimita, não estanca, e avança rumo à descoberta de novas terras, não restritas à pátria e à mãe natureza, ainda que intimamente com elas relacionadas.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Florbela Espanca; Deleuze e Guattari; Território; Criação.

GOOR, Iracema. **Um território chamado Florbela**. 2021. 173f. Thesis (Doctorate degree) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, Brazil.

The present doctoral dissertation consists in an investigation about the territorial construction in the of Florbela Espanca (1894-1930) poetics, based on the concept of “territory” coined by the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari. In this regard, it seeks to map the movements and displacements in the poet's production through a visit to her work as a whole, based on the cartography of the types of relations presented in the poems with the earth element, namely: the motherland, the homeland and the earth-body. To follow this line of investigation, the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari worked as a rhizome, constituting an open system for many inputs and outputs, and an intertwining with the intensity of the sensations that permeate the poet's work, aiming present the construction of a multiple territory, which goes beyond the most common vision of a poetics representative of the Alentejo land. The doctoral dissertation is divided into three parts, which correspond to the three chapters of the thesis. In the first, the objective is to build the atmosphere in which the poet's creative process is born, over the Alentejo lands and the relationships that constituted its surroundings. In the second, in order to travel through the Florbela territory, we worked with the poet's first projects, in which the issue of land as a Portuguese culture, and more precisely Alentejo's culture, was more explicitly present. In the third, we reach a broader approach to the refrain in the Florbelian Constellation, based on reading of more mature poems, in which the earth, nature and culture element expands to the earth-body. The research led us to discover that, in addition to having sung about its land and its people, the poetic territory in Florbela advances towards a spread that does not delimit, does not stop, and advances towards the discovery of new, unrestricted lands. to the homeland and to mother nature, even though intimately related to them.

Keywords: Portuguese Literature, Florbela Espanca, Deleuze and Guattari; Territory, Creation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Florbela aos seis anos de idade, ao lado de uma pilha de livros	19
Figura 2 – Florbela aos 16 anos, compenetrada em sua leitura	20
Figura 3 – Atmosfera alentejana [Muro da Universidade Pública de Évora, situada à Rua Duques de Cadaval]	22
Figura 4 – Rua Florbela Espanca em Vila Viçosa – Distrito de Évora	22
Figura 5 – Planície Alentejana	23
Figura 6 – Fotografia tirada por João Maria Espanca	27
Figura 7 – Fotografia tirada em Tapada Real de Vila Viçosa em 1901	27
Figura 8 – Fotografia nos arredores de Vila Viçosa em 1898; de propriedade de Joana Bacelar Espanca, prima de Florbela	28
Figura 9 – Propaganda de João Maria Espanca encontrada na Câmara Municipal de Évora ..	29
Figura 10 – Pintura a óleo de João Maria Espanca, atualmente na Residência de Joana Bacelar Espanca, prima de Florbela	30
Figura 11 – Florbela sentada no banco do jardim público de Évora [17/07/1930]	38
Figura 12 – Busto de Florbela Espanca no Jardim Público de Évora	44
Figura 13 – Túmulo de Florbela no cemitério de Vila Viçosa	45
Figuras 14 e 15 – Laterais do túmulo de Florbela Espanca, evocando os títulos dos seus livros: <i>Livro de Mágoas</i> , <i>Livro de Sórora Saudade</i> , <i>Charneca em Flor</i> e <i>Reliquiae</i>	46
Figura 16 – Soneto <i>Ser Poeta</i> , escadarias da Biblioteca Florbela Espanca, em Matosinhos ...	48
Figura 17 – Ilustração do Suplemento <i>Modas & Bordados</i> em 05 de janeiro de 1916	95
Figura 18 – Capa do manuscrito <i>Trocando Olhares</i>	100
Figura 19 – Projeto Minha Terra Meu Amor	113
Figura 20 – Carta de Florbela enviada à Guido Batelli em 10/07/1930	119
Figura 21 – Soneto Évora	122
Figura 22 – Poema “Charneca em flor”	131

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	14
1 SOBREVOO PELAS TERRAS ALENTEJANAS	19
1.1 Florbela Leitora.....	20
1.2 João Maria Espanca, um homem singular	24
1.3 Alentejo: Lendas e “cartografia poética”	33
1.4 Florbela Mítica.....	39
1.5 Florbela Poeta	49
1.6 Florbela Tradutora	53
1.7 Florbela Prosadora	64
2 CONSTRUINDO O TERRITÓRIO FLORBELA	72
2.1 O panteísmo e o paganismo em Florbela Espanca e Alberto Caeiro.....	90
2.2 <i>Modas & Bordados</i> – vitrine para a poesia feminina	94
2.3 Manuscrito “Trocando Olhares”	100
2.4 Projeto poético <i>Trocando Olhares</i>	103
2.5 Projeto <i>Alma de Portugal</i>	106
2.6 Projeto <i>O Livro D’ Ele</i> e a Antologia <i>Primeiros Passos</i>	110
3 O RITORNELO NA CONSTELAÇÃO FLORBELIANA.....	120
3.1 António Nobre, o poeta da dor.....	127
3.2 Terra: território em movimento	131
3.3 A cartografia como percurso na criação	135
3.4 Desejo e prudência no território florbeliano	142
3.5 O território Deleuziano se encontra com o imaginário Florbeliano	146
3.6 A morte, amiga esperada	148
3.7 O eterno retorno de Florbela.....	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	157
BIBLIOGRAFIA	162

APRESENTAÇÃO

Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto. (DELEUZE, 1997, p. 10).

Tendo em vista o édito da obra da poeta¹ portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), o objetivo principal desta tese é explorar a construção do que podemos entender como um “território chamado Florbela”, que inclui o conjunto de sua obra poética e engloba o processo criativo maior que a acompanha. O conceito de território, baseado no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, serve de fio condutor deste trabalho. Nesse sentido, é intuito desta pesquisa explorar as múltiplas construções desse território poético que leva a assinatura de Florbela Espanca. E, para tanto, parte-se da presença do elemento “terra” em sua obra.

Para isso, traçarei um percurso pela criação poética da autora a partir das imagens da terra, passando por três etapas: a terra como elemento da Natureza (terra-mãe); a terra como cultura portuguesa e, mais especificamente, cultura alentejana; e, por fim, a terra como corpo. A hipótese que guia a referida subdivisão temática é a de que haveria um percurso nos poemas florbelianos que vão cada vez mais em direção à terra enquanto corpo. Os poemas da autora considerados mais maduros parecem abordar um território em que terra e corpo se fundem, como se o corpo fosse mais e mais se tornando o território poético em que os elementos dessas várias “terras” se imbricam: terra natural, terra natal e terra corporal.

Cabe lembrar o quanto Florbela é vista como uma poeta que canta a sua terra: esse território de origem é importante para a formação de um imaginário alentejano, ou seja, a sua poesia não só se alimenta do imaginário alentejano como esse mesmo imaginário foi por sua poesia alimentado e construído.

Deleuze e Guattari descrevem bem o quanto é difícil sair do território já constituído e partir para a “fabulação”, deixando que as imagens venham como se fossem

¹ Optei por utilizar a palavra “poeta” em lugar de “poetisa” por ter sido esta uma escolha pessoal da própria autora Florbela Espanca. Trata-se de um termo mais moderno, a própria autora assim se denominava implicitamente, é o que se percebe no poema “Ser Poeta”, logo no primeiro verso: “Ser poeta é ser mais alto, é ser maior” no verso seguinte: “Do que os homens![...], dessa forma o sujeito poético iguala os gêneros, algo que Florbela sempre fez questão de frisar.

“cavalos alados e dragões de fogo”. Compete aos artistas essa tarefa, sair desse lugar permanente e constituído e passar para outro, aquele que está no plano do *devenir*.

Quando Florbela faz seu ritornelo poético,² ou seja, o seu território, ela cria sua obra: primeiro em ritornelos menores (os poemas), depois maiores (livros) e, por fim, depreende-se daí um território ainda mais amplo, um ritornelo maior que engloba sua obra completa. Teremos em vista esses ritornelos, de modo a localizar as estabilidades e instabilidades das territorialidades que ali surgem, as recorrências e, por outro lado, os abalos e os pontos de fuga a partir da análise dessa terra poética.

Diante disso, as questões levantadas são as seguintes: como Florbela trabalha os elementos da Natureza? E quais são os modos “diferentes” de trazer a questão do território em sua obra? Se, por um lado, Florbela se configurou como uma poeta que soube trabalhar como ninguém a terra natal, a ponto de ser hoje reconhecida como uma “musa alentejana”, como bem colocou Vitorino Nemésio,³ por outro lado, é intenção desta investigação notar os modos pelos quais Florbela vai além do que seria um senso comum de sua terra, constituindo um território poético singular. Em outras palavras, trata-se de uma poesia que não somente singulariza paisagens e gestos alentejanos, como singulariza seu próprio gesto poético. Não por acaso, Florbela Espanca é uma das poetisas da primeira metade do século XX mais comemoradas não somente em Portugal, mas no mundo.

Para tanto, o percurso irá ao encontro dos primeiros projetos de Florbela e de seus manuscritos, além de recorrer a algumas cartas da extensa epistolografia que a escritora mantinha com familiares, amigos e intelectuais, para investigar quais pistas esses documentos podem fornecer acerca do processo de criação de sua obra, tendo como foco o elemento terra e suas modulações ao longo do percurso de sua obra em poesia. Nesse sentido, ainda, os contos da autora participarão da pesquisa como mais um material que nos dá acesso a esse processo.

É importante passar pelo ambiente que está no entorno da paisagem alentejana, buscando trazer, por meio de fotografias, a atmosfera que as terras do Sul de Portugal promovem em seus habitantes. Dessa forma, existirá uma investigação sobre a cultura

² Citando Silvio Ferraz: “Ritornelo é um termo musical que nos diz o canto circular, o voltar sobre um mesmo tema, o voltar ao início da música e tocá-la novamente. Mas em Deleuze e Guattari o ritornelo vai além da terminologia musical e das reiterações ritmo-melódicas às quais está associado na prática musical. Em torno do ritornelo Deleuze e Guattari põem a girar um outro quadro conceitual bastante complexo, desfilando por sua vez uma série de conceitos como território, linha de fuga, código, meios, ritmos.” (FERRAZ, 2014, p. 27). No capítulo III tratarei desse conceito de Deleuze e Guattari, desenvolvido em *Mil platôs*, com maior profundidade. Por ora, vamos reter esse pensamento.

³ Segundo Vitorino Nemésio (1958), a partir da obra de Florbela, se expressa exemplarmente, o que seria – e até viria a ser, um imaginário alentejano.

alentejana, embora sem aprofundamento, porque o objetivo é investigar a poética de Florbela tendo como fio condutor a terra.

A partir do conceito de rizoma, aborda-se as elaborações simbólicas sobre a terra na obra de Florbela, que vai se modificando, se movimentando, se ligando a novos acontecimentos na medida em que a busca pelo objeto vai se mostrando e ao mesmo tempo desaparecendo. Os pontos começam e partem de novas conexões, realizadas a cada vez, a cada leitura, a cada nova relação, muitas vezes inesperada.

Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, rizoma é um termo botânico, que se refere à parte da planta que fica abaixo da superfície e que é dedicada a realizar trocas estreitas, trocas que são praticamente indistinguíveis. Na concepção de desses filósofos (2011, p. 19), o rizoma não representa algo que coagula, que se torna um tronco unificado, que irrompe acima do solo, para culminar no modelo de uma árvore.

A chave para entender o rizoma é perceber que ele permanece abaixo do solo, isto é, ele existe enquanto múltiplos processos de troca com o seu ambiente, sendo caracterizado como um infinito interior.

A escrita desta tese foi realizada tendo em vista a imagem do rizoma e, portanto, abrindo-se a novas conexões que se davam na pesquisa. Notei, assim, que o próprio território da tese se fazia nos desvios e retomadas, em seu próprio ritornelo. O caminho será construído; por vezes deixado de lado; será o movimento de cada ponto que irá trazer o território em que iremos adentrar. A atmosfera do Alentejo, as paisagens, as pinceladas das imagens entranhadas nos poemas, as cartas, todos esses elementos trarão o território Florbela.

Uma das principais dificuldades em se trabalhar com a escolha de um objeto de estudo é o de encontrá-lo com clareza. Há uma ideia em mente, conhecemos o autor ou a autora, temos a impressão de que conhecemos muito. No início, quando tudo é nebuloso, a página vai aceitando muitas reflexões, muitos posicionamentos pessoais ou de outros pesquisadores, nos deparamos em determinado ponto com tanta informação que, às vezes (não raras vezes), se está na mais absoluta solidão. Um vazio ensurdecedor, uma estrada na qual se entra e sai como se andássemos em labirintos sem o fio de Ariadne. Por vezes, nos precipitamos em escolher logo o *corpus*; em seguida, rompemos com ele. A viscosidade do tema se arrasta, se retarda. Assim foi o início dessa pesquisa de doutorado.

Escolhi a poeta portuguesa Florbela Espanca por ser uma paixão minha. Após passar pelo mestrado com o tema *O amor e a presença do corpo em Florbela Espanca*

(2016)⁴, estava motivada a escrever sobre outra face da escritora, uma vez que existe uma multiplicidade de Florbelas – a eleita foi a Florbela tradutora. Para isso, comecei a traçar vários caminhos e diretrizes a fim de que a proposta fosse alcançada. Mas existia um incômodo desde o começo: o território das traduções de Florbela era movediço; muito pouco havia sido escrito sobre o assunto. Apenas o professor e pesquisador Chris Gerry havia escrito sobre as possíveis intervenções que Florbela pudesse ter feito em suas traduções do francês para o português. Mas o tempo todo uma intuição ainda não detectada causava desconforto, o território escolhido estava querendo se desterritorializar; muitos repertórios foram cruzando o caminho e, em alguns momentos, vários pontos foram criando conexões. O foco, o crivo, o funil começaram a aparecer em flagrante diferença com relação ao tema inicial, o que fez com que fosse impossível prosseguir no tema das traduções.

Pensando em criar um objeto mais consistente e claro para a pesquisa, alguns caminhos foram se distanciando e outros, se aproximando. Em dado momento, estava no meio de vários elementos agenciadores de criação simbólica, as paisagens alentejanas e a terra foi ganhando um espaço e um destaque maior do que qualquer outra imagem.

Nesse sentido, acredita-se que um dos papéis mais importantes na obra de arte seja o ambiente geográfico, a atmosfera e a paisagem. Muitos artistas têm-se inspirado nessas paisagens. Dentre elas, destaco o território no qual vivia Florbela. O fato de a poeta ser alentejana dá a ela a íntima ligação do mundo exterior e interior que nasce dessa planície.

A charneca faz parte de um mundo onde o humano é arrastado em meio a *coisas indeterminadas*, e o fato da charneca ter uma vegetação mais nua, mais rasteira, proporciona à poeta a condição de preenchê-la, de ter a capacidade de ver o que está por baixo das raízes,

É nesse embate com a natureza e com a atmosfera alentejana que situamos Florbela com uma poesia fortemente humana e telúrica. Ela tem a capacidade de trazer raízes, linhas, bulbos que estão escondidos embaixo da terra, elementos que a poeta liga de diferentes formas e, em essência, vai criando um território chamado Florbela.

O percurso da tese busca, assim, percorrer a construção desse território, iniciando por uma contextualização que tem por objetivo expor as linhas desse mapa. O primeiro capítulo, “Sobrevoo pelas terras alentejanas”, apresenta elementos biográficos como

⁴ XAVIER, Iracema Goor. O Amor e a presença do corpo em Florbela Espanca. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2016.

também o ambiente da paisagem alentejana, entorno em que cresceu Florbela. É neste sentido que traz algumas fotos, como evoca lendas e cantos, como estratégia para pensar e diagnosticar a atmosfera que as terras do Sul de Portugal promovem em seus habitantes e justificar o imaginário que é criado na poesia florbeliana a partir do elemento “terra”.

No segundo capítulo – “Construindo o território Florbela” –, aborda-se os primeiros projetos da poeta e as influências que a autora foi recebendo de seus vários interlocutores. Esse movimento torna-se importante, por tratar de forças que se reúnem para peregrinar pelos conceitos de território, rizoma e ritornelo, concebidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Já no terceiro capítulo – “O ritornelo na constelação florbeliana” –, em que algumas discussões filosóficas poderão estar mais claras, busca-se avançar na associação das diversas temáticas que as linhas de fuga foram trazendo para a poesia de Florbela. Em toda essa parte do trabalho, o que estará em jogo será o desejo como potência de criação poética e como vetor intensivo do devir.

1 SOBREVOO PELAS TERRAS ALENTEJANAS

Aqui quero trazer a Florbela múltipla que vai saindo de seu território poético migrando para outros, ou seja, a poeta, a prosadora, a tradutora e a figura mítica. Para que essa atmosfera comece a ser construída, conta Celestino David¹ que, em 1908, quando retornou a Vila Viçosa, uma cena lhe chamou a atenção:

Quando em 1908 – há que tempo isso foi! – entrei em Vila Viçosa, notei que na casa n.59 da rua da Corredoura, uma criança atenta, lia interessada, um livro qualquer. Alheia ao bulício da rua, nessa época animada ainda pela presença dos que tinham ido à feira de janeiro, a criança de que lhes falo, tinha de tal modo concentrada a sua atenção na leitura, que tudo em roda lhe devia passar despercebido.

Mesmo aquele olhar carinhoso que lhe deitou o recém-chegado à terra que eu era, decerto o não notou o seu olhar curioso a percorrer as páginas do livro que a interessava. Mas não sei por que, a imagem da leitora fixar-se-ia indelevelmente na minha retina. E a minha memória não a esqueceria mais. Chamava-se essa criança – disseram-me depois – Florbela Espanca, e as referências que então se lhe faziam, davam-na como pessoa deveras inteligente e de quem muito havia a esperar. (DAVID, 1951, p. 423).

¹ Celestino David nasceu a 14 de janeiro de 1880, na freguesia de Santa Maria Maior, concelho de Covilhã, e faleceu em Évora a 28 de setembro de 1952; era filho de David Francisco Eloy e de D. Maria Amélia Henriques da Silva. Após ter concluído os seus estudos primários, efetuou o curso secundário nos Liceus do Carmo, em Lisboa, e no da Guarda. Prosseguiu os seus estudos em Coimbra, onde obteve o diploma de bacharel em Direito, em 1902. Aí conheceu um grupo de condiscípulos ilustres, que mais tarde se notabilizaram quer na administração pública, quer como poetas, escritores ou jornalistas. Quando terminou os estudos universitários, regressou à sua terra natal, onde iniciou a advocacia como adjunto do dr. Claudino Olímpio. Mas como esta profissão não lhe dava certas regalias, recorreu aos concursos do Registo Predial, onde foi bem-sucedido. Entretanto, como a sua colocação estivesse demorada, foi colocado sucessivamente em Gouveia, Cartaxo e Campo Maior, como administrador do concelho. Somente algum tempo depois foi colocado em Alfândega da Fé e Vila Viçosa. Depois, foi para Castelo Branco, onde desempenhou o lugar de 1º oficial do Governo Civil. Em 16 de Fevereiro de 1912, foi promovido no lugar de Secretário do Governo Civil de Évora, donde foi transferido a seu pedido, a 16 de agosto de 1935, para Santarém. Mas acabou por regressar a Évora e a 16 de novembro de 1919 realizou um antigo sonho: criou e fundou o Grupo Pró-Évora, cujo objetivo era defender o património artístico e monumental daquela cidade. Possuía diplomas de sócio de várias instituições de arte, ciências e literatura. Em 1950, quando atingiu o limite de idade como funcionário público, o Governo de Évora conferiu-lhe o diploma de Cidadão Eborense. Um ano mais tarde, foi agraciado pelo Ministério da Educação Nacional com as insígnias da Ordem de Santiago e Espada. Da sua extensa obra destacam-se: *Évora Encantadora*, *Évora, a Sempre Bela*, *Alentejo Terra de Solidão*, *Évora, Catedral do Silêncio*, *Poemas Alentejanos*, *Alentejo*, *Meu Amor*, *Eça de Queiroz em Évora*, *A Vida Sentimental de José Dominguiso*, *Henrique Pousão - O Pintor Alentejano*, *O Romance de Florbela Espanca* e *Dordio Gomes - Pintor Alentejano*, entre outros. Disponível em: https://www.e-cultura.pt/patrimonio_item/13204. Acesso em: 9 ago. 2021.

1.1 Florbela Leitora

Com essa imagem da criança leitora quero iniciar esse platô: o interesse da menina pela leitura parece ser maior do que o interesse pelas bonecas. Logo que Florbela conheceu as palavras, jamais delas se afastou. É difícil imaginar os temas tratados nos livros lidos pela escritora ainda jovem. Podemos perceber apenas isto: o encantamento era tamanho que nada em volta poderia retirá-la daquele mundo que constituía a sua própria maneira de viver. Desta forma, podemos conhecer o quanto a menina Florbela, desde muito cedo, amava seus livros, que seriam, durante a sua vida, os seus melhores amigos.

Figura 1 – Florbela aos seis anos de idade, ao lado de uma pilha de livros



Fonte: *Fotobiografia por Rui Guedes* (GUEDES, 1985, p. 3)

Figura 2 – Florbela aos 16 anos, compenetrada em sua leitura



Fonte: Fotobiografia por Rui Guedes (GUEDES, 1985, p. 31)

São recorrentes os trechos de cartas em que Florbela faz menção aos livros. Em carta enviada à amiga Júlia Alves, diz:

[...] Tive os melhores professores de tudo na capital do Alentejo (que se são melhores não são bons), de bordados, de pintura, de música, de canto, e afinal sou uma eterna curiosa de livros e alfarrábios, e mais nada. E pensando bem, minha querida não há tudo isso nos meus livros? [...]. (ESPANCA, 2002, p. 223).

Um pouco mais à frente, na mesma carta endereçada à amiga Júlia:

Zango-me comigo própria, tento fazer qualquer coisa, mas a leveza aérea das sedas, a fluidez ideal das rendas faz tremer-me as mãos que não tremem nunca ao folhear os livros que mais fatigam toda a gente [...] que desconsolo ser assim, minha Júlia! Ter apenas paciência para penetrar os arcanos duma alma que se fecha nas páginas de um livro: ter apenas gosto em chorar com António Nobre, pensar com Victor Hugo, troçar com Fialho de Almeida e rir suavemente, deliciosamente, com uma pontinha de ironia onde às vezes há lágrimas, com Júlio Dantas! Eu não devia ser assim, não é verdade? (ESPANCA, 2002, p. 223).

Os livros, que fatigam a toda a gente, ganham um *status* de arcano, ou seja, é o elemento que atrai Florbela, o enigmático e o misterioso que estão presentes nas páginas de um livro. Também nos dá a conhecer que é ótima leitora e se sente envaidecida por conhecer obras consagradas e por estar perto de grandes autores como António Nobre, Victor Hugo, Fialho de Almeida, Júlio Dantas dentre outros que ao longo deste trabalho conheceremos.

A imagem de uma garotinha sentada à beira de uma porta olhando com atenção e curiosidade para as páginas de um livro, sem gravuras e cheio de palavras, nos dá uma ideia de uma figura que está mais preocupada com o etéreo do que com a realidade que a cerca. Uma das alegrias de Florbela era visitar a Biblioteca Pública de Évora e lá requisitar os livros dos grandes autores da época, não aqueles livros escolares e didáticos que não a satisfaziam, mas aqueles que lhe permitiam sair da terra e alcançar o céu, refletir sobre a filosofia e aprender com os grandes poetas.

A atmosfera alentejana conquista e atrai a todos os que nela entram: digo isso pois lá estive a fazer minha pesquisa, mais especificamente na cidade de Évora e no distrito Vila Viçosa. As ruas são muito estreitas, construídas para o trânsito das carruagens. Todas as casas são muito brancas e barradas de amarelo. É bastante calmo o ambiente e o ar é puro, convidando-nos a sentar no banco de uma praça e ali ficar por horas pensando nos poetas que ali estiveram andando por aquelas ruas de pedra. As flores das praças também nos convidam a olhar para o colorido da natureza. Florbela, totalmente amalgamada com o Alentejo, sentia e vivia cada pedacinho que aquela natureza lhe transmitia.

Figura 3 – Atmosfera alentejana [Muro da Universidade de Évora, situada à Rua Duques de Cadaval]



Fonte: Foto Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019

Figura 4 – Rua Florbela Espanca em Vila Viçosa, Distrito de Évora



Fonte: Foto Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019

Na imagem acima, nota-se uma característica das casas alentejanas: todas são caiadas de branco, para refletir o sol; recebem várias camadas de cal, tanto por dentro, quanto por fora, para criar uma capa de revestimento que serve para combater o clima quente existente na região na maior parte do ano. Também recebem uma moldura amarela ou azul, o que cria uma barreira visual para insetos e rastejantes².

Figura 5 – Planície Alentejana



Fonte: *Regiões Portuguesas, suas belezas e suas raízes*. Foto: Jorge Baltazar (2018)

1.2 João Maria Espanca, um homem singular

Na região do Alentejo, na pequena povoação de Vila Viçosa³, nasce Florbela, no dia 08 de dezembro de 1894. Esta pequena vila também era um espaço visitado pelos reis de Portugal,

² Disponível em: <https://books.openedition.org/etnograficapress/6563>. Acesso em: 9 ago. 2021.

³ Estando situada numa das regiões mais férteis do Sul de Portugal, Vila Viçosa conta com alguns momentos importantes para a história do país. Aqui foi estabelecida a Casa dos Duques de Bragança, a família nobre mais poderosa a seguir à Casa Real. O 1º Duque de Bragança foi D. Afonso, filho ilegítimo de D. João I (1385-1433). Mas a construção do Palácio Ducal, que se pode visitar atualmente, deve-se ao 4º Duque de Bragança, D. Jaime, que, no séc. XVI, muito contribuiu para o desenvolvimento da vila. Durante as Cortes de 1646, D. João IV, 8º

D. Carlos e Dona Amélia de Orleans e Bragança. Tal informação nos é relevante na medida em que Florbela conviveu em sua infância com todo esse universo palaciano e aristocrático que parecia criar uma teia de ligações em sua pequena cabeça de criança. Segundo Rui Guedes, pesquisador e biógrafo, João Maria Espanca era um homem invulgar em sua época e na vida. Pelo que nos dá a conhecer, o Sr. Espanca gostava de explorar territórios muito além de suas fronteiras. Talvez por isso, em sua visão, considerasse uma ligação fora do casamento, algo que não causava tanto escândalo. Dar vida aos seus amores parece ter sido algo muito ardente e natural, mas não deixou nada a desejar: como pai, foi amoroso e acabou por proporcionar uma educação primorosa à Florbela e ao seu irmão Apeles, incentivando os filhos a alçarem altos voos em suas vidas. A mãe de Florbela era uma bela moça do povoado, Antónia da Conceição Lobo, que se apaixonara por João Maria Espanca. Este, já casado com Mariana do Carmo Inglesa, revela à mulher que tivera uma filha fora do casamento. Mariana aceita a menina com resignação, pois ela não podia gerar filhos e talvez se culpasse por essa condição. Assim, surge a figura da pequena Florbela crescendo com todos os mimos, batizada como Flor Bela Lobo. Mais tarde ela adota o nome de Florbela d' Alma da Conceição Espanca, possivelmente por influência do pai. É amamentada pela mãe biológica e desde muito cedo encara aquela situação com normalidade, tratando Mariana como sua madrinha. Três anos mais tarde, nasce Apeles, irmão de Florbela, filho da mesma mulher resignada a dar os rebentos para serem criados por seu amante.

Duque de Bragança, coroou e proclamou padroeira de Portugal a imagem de Nossa Senhora da Conceição, venerada na igreja matriz. A partir desse momento, os Reis de Portugal deixaram de usar a coroa real.

Rui Guedes apresenta João Maria Espanca como um *bon vivant*, aventureiro. Filho de sapateiro, não quis seguir a profissão do pai, não queria se limitar às fronteiras de sua terra, pois deve ter visto nos nobres do Palácio de Vila Viçosa e na presença real uma janela para um mundo a conhecer e frequentar. Fez-se antiquário para fornecer aos nobres do palácio as novidades que encontrava e, logo que a sua bolsa lhe permitiu, foi viajar ao estrangeiro. Espanha, França e Marrocos foram os destinos escolhidos, havendo até a notícia de ter naufragado no Mar Mediterrâneo. Conheceu novos mundos e novas ideias e regressou a Portugal com uma máquina fotográfica, já que, se o próprio rei fazia fotografia, a nova moda, por que não também ele? Ainda solteiro, autofotografa-se com os amigos ou as amigas em Vila Viçosa. Quando casa e nasce o fruto dos seus amores ilegítimos, mas autorizados – Florbela –, a máquina fotográfica só capta a filha, a filha com ele, a filha com os amigos, a filha sempre. E Florbela, habituada de nascença à presença da objetiva, nunca mais perde esse costume pela vida fora, mesmo quando o pai abandonou o métier. Tal fato explica que fosse possível reunir, de Florbela, quase quatro vezes mais fotografias do que do seu famoso contemporâneo Pessoa. E se Pessoa possuía “uma certa embirração por tirar retratos”, Florbela parecia querer desafiar em cada fotografia a transcrição do seu interior:

“Ponho-me , às vezes, a olhar para o espelho e a examinar-me, feição por feição: os olhos, a boca, o modelo 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?”.

Aos amigos mandava retratos:

“[...] Se, como dizem, o rosto é o espelho da alma, posso em breve convencê-la do que digo. Mandar-lhe-ei o meu retrato. Quer? Mas não um retrato qualquer [...] os meus retratos ficaram péssimos, ofereci-os ao fotógrafo” (GUEDES, 1985 p. XI – notas do autor). Todas as citações de Florbela podemos encontrar nas cartas, mas o autor não menciona as referências completas nessa abertura de obra.

Sobre Antónia da Conceição Lobo, a mãe biológica de Florbela, Celestino David informa que:

A mãe de Florbela, rapariga exposta, moça loira e afamadamente formosa, chamava-se de baptismo, Antónia da Conceição Lobo: nome proveniente da mãe que a criara e também da madrinha de quase todas as calipolenses, Nossa Senhora da Conceição, a Padroeira do Reino. Antónia fora confiada, em pequenina, aos cuidados duma pobre mulher que morava em Vila Viçosa, no Castelo, na chamada rua de Évora, em uma casa recentemente destruída e dali passou crescida em idade e encantos, a servir na casa de Diogo Borba, chefe da estação dos Correios, que era então a casa que tem o n.45, da rua da Corredoura, na mesma vila. (DAVID, 1949, p. 47).

Antónia vive como criada na mesma rua em que reside João Maria Espanca. Este logo nota a sua beleza, conquista o seu coração e, para não causar falatórios, monta-lhe uma casa. Em Portugal, no final do século XIX, ter filhos de uma empregada era uma situação tolerada, desde que a esposa fosse considerada infértil. Nesse sentido, Bessa-Luís, “Os amores de João Maria com Antónia Lobo duram sete anos, possivelmente. Depois separam-se os amantes, e Antónia sai de Vila Viçosa com outro homem.” (1979, 19-20).

Ao analisarmos a vida de Antónia Lobo, é possível perceber que ela teve uma vida de servidão, de renúncia aos seus sentimentos de mãe e de amante. Todos os direitos eram para a esposa oficial. Embora recebesse de João Maria Espanca condições para a sua sobrevivência, essa situação talvez acabe sendo tão insustentável para ela que resolve partir com outro homem, buscando uma vida melhor. No entanto, não é isso o que acontece, pois acaba retornando poucos anos depois, já doente, para morrer aos vinte e nove anos. Sua doença, “neurastenia”⁴, demonstra o abandono a que foi exposta durante sua vida.

Voltando à Florbela, ela e o irmão trocavam muitas cartas. Em uma delas, Apeles se sente muito triste, pois sua noiva, Maria Augusta de Vasconcelos, havia morrido. Apeles fica prostrado e com vontade de tirar a própria vida. Florbela, por sua vez, preocupa-se bastante com as palavras do irmão e lhe envia uma carta em 5 de janeiro de 1926, na ocasião da morte da futura cunhada. Nota-se no escrito o grande amor que a poeta tem pelo irmão:

⁴ “A neurastenia remonta a outras categorias diagnósticas que lhe são anteriores, como a de nervosismo, neurospasmo e irritabilidade espinhal. Suas raízes estão no início do século XIX, tanto com a ideia de fraqueza nervosa quanto com a de neuroestenia, seu oposto. Essas classificações, sendo reminiscências dos estudos sobre a excitabilidade do organismo realizadas pelo inglês John Brown (1735-1788), bem como dos estudos sobre a irritabilidade dos órgãos, do médico francês François Joseph Victor Broussais (1772-1838), trouxeram para o primeiro plano o conceito de astenia, definido como um estado de exaustão da medula, causada pela irritação que se seguia à estimulação”. (Rafaela Teixeira Zorzanelli. Pós-doutoranda do Instituto de Medicina Social/Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Medicina Social, UERJ).

[...] Meu irmão da minha alma, a pessoa a quem há mais tempo eu quero, aquele que eu principiei a amar por orgulho, pela admiração, por tudo que há em mim de mais constante e mais profundo, peço-te por tudo, que tenhas coragem.

[...], mas tu não vês, meu querido filho, que é um crime pensar em aniquilar tudo que em ti é admirável, a tua inteligência, o teu caráter, tudo o que faz de ti um ser à parte, um ser único no mundo, porque tu tens desde a beleza física até à moral [...]. (ESPANCA, 1995, p. 151).

Além da admiração pelo irmão, Florbela dizia que, se havia algo de bom nela, era resultado do reflexo de seu irmão, pois o considerava como a sua alma gêmea, tanto que faz uma dedicatória no *Livro de Mágoas* (1919) “À querida Alma irmã da minha. Ao meu Irmão”. Olhando mais atentamente na união que existia entre os irmãos, vê-se que mesmo longe, Apeles sempre se fazia presente na vida de Florbela, não importando em qual momento estivesse.

Essa relação de proximidade entre os irmãos também foi captada pelo pai, cuja máquina fotográfica fez vários registros destes que acabaram por ser modelos fotográficos de João Maria Espanca. Além de tirar fotos dos filhos, João Maria Espanca registrava muitos momentos de reuniões familiares. Pelas fotos, pode-se notar o quanto o pai queria preservar toda a família junto de si, ao que parece, viviam em festas embaixo das árvores do Alentejo.

Figura 6 – Fotografia tirada por João Maria Espanca



Fonte: *Fotobiografia por Rui Guedes* (GUEDES, 1985, p. 36)

Figura 7 – Fotografia tirada em Tapada Real de Vila Viçosa em 1901



Fonte: *Fotobiografia por Rui Guedes*. (GUEDES, 1985, p. 33). “Em primeiro plano, à direita, João Maria Espanca. De pé, e de laço, Mariana Espanca. Ao alto, de bibe, Florbela, e, à sua esquerda, Apeles.”

**Figura 8 – Fotografia nos arredores de Vila Viçosa em 1898;
de propriedade de Joana Bacelar Espanca, prima de Florbela**



Fonte: Foto Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019

Na foto acima, o primeiro plano traz João Maria Espanca segurando Florbela em uma das mãos e, na outra, o disparador de fotografia. Sentados no chão do lado esquerdo, José Maria Espanca, irmão de João Espanca; ao lado e com lenço branco na cabeça está a avó paterna de Florbela, a Sra. Joana Fortunato. Um pouco acima, ao lado de João Maria Espanca, está Mariana Espanca; os demais são amigos próximos.

Existem muitas fotos que João Maria Espanca tira com sua família e amigos, o que demonstra a importância da fotografia na vida dos Espancas. Além de ser algo que apreciava, também passou a ser um trabalho rentável.

Outro elemento importante encontrado durante a pesquisa foi que João Maria Espanca, além de diversas profissões, também encontrava tempo para pintar. Talvez venha daí a sensibilidade que Florbela adquiriu para a poesia e a habilidade de pintura em aquarela desenvolvida pelo seu irmão Apeles. Outro ponto: João Maria Espanca viajava muito pela Europa, e o mesmo aconteceu com o seu filho Apeles, cujas viagens deixavam sempre a irmã muito preocupada.

Uma das formas de João Maria Espanca expandir seu trabalho era através de propagandas entregues aos moradores da região. No mesmo cartaz, aproveitava para dizer que compra antiguidades, o que atesta a sua versatilidade profissional.

Figura 9 – Propaganda de João Maria Espanca encontrada na Câmara Municipal de Évora

PHOTOGRAPHIA MODERNA

João Maria Espanca
acaba de chegar a esta terra onde apenas se demora 4 dias.

Conhecedor a fundo da photographia, pelo muito que tem viajado, frequentando os principaes ateliers da Europa, tira retratos pelos systemas mais modernos e com a maxima perfeição.

**RETRATOS EM TODOS OS TAMANHOS
POR PREÇOS BARATISSIMOS.**

Não é a ideia de ganhar dinheiro que me traz á esta terra, mas sim o desejo de viajar; e por isso aproveito a photographia para indemnisação das minhas despesas.

Aproveitae a occasião de poder tirar um retrato perfeito summanente barato.

João Maria Espanca

Compra antiguidades de toda a especie, taes como:

**Mobílias – Sedas – Velludos – Tapetes – Bahus de couro
lavrado – Cadeiras de couro (tamboreas) – Leques – Armas
Louças – Ouro – Etc. Etc.**

Pode ser procurado na

Casa do Senhor D. João Luiz

Fonte: Foto Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019

Figura 10 – Pintura a óleo de João Maria Espanca, atualmente na residência de Joana Bacelar Espanca, prima de Florbela



Fonte: Foto Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019

Este quadro retrata uma aldeia rural nos arredores de Vila Viçosa e representa mais uma predileção do pai de Florbela, a pintura. Ao olhar a tela, as cores brancas das casinhas caiadas contrastam com o chão de terra batida. A atmosfera está paralisada pelo sol abrasador: nenhum vento, nenhum habitante; o que vemos é um lugar solitário, sem flores, apenas algumas árvores e ramagens verdes, que não conseguem refrescar a paisagem. É o Alentejo se fazendo presente em sua época mais seca. Esse universo retratado na tela por João Maria Espanca demonstra o quanto ele era amante das artes. Toda essa multiplicidade de experiências e relações acabou por proporcionar aos filhos, inclusive, o gosto pela arte: Florbela, na literatura e Apeles, nas aquarelas.

Posto isto, pareceu necessário também situar a vida de Florbela em relação ao regime político da época, que ainda era a Monarquia, já em vias de passagem à República. Teve a

pequena Florbela a oportunidade de, em alguns momentos, ver os Reis e tudo o que envolvia o encantamento da corte. A menina ainda sonhava com príncipes encantados, conforme relata Agustina Bessa-Luís (1979, p. 14) no início de sua biografia ficcional sobre Florbela Espanca.

No primeiro postal que se conhece de Florbela, ela escreve ao pai: “Hoje que chega Sua Majestade está um dia péssimo de chuva e vento”; e que por certo não seria um dia ideal para que se pudesse ver e participar de toda a suntuosidade que essas ocasiões requerem. As realezas sempre vinham para a feira de janeiro e Vila Viçosa virava um lugar de festa, onde todos podiam se reunir para fazer negócios, desde ciganos a lavradores.

Florbela morava exatamente na rua da Corredoura, muito concorrida por ser lá o local em que ocorriam as corridas de cavalos. Já era uma tradição e desde 1892 os soberanos vinham para participar desse movimento no qual eram comprados os cavalos para o exército.

Conforme Celestino David, uma vez Florbela viu a Rainha e ficou encantada com seus trajes: sabia bem que a vestimenta carrega em si um encantamento, por trazer peças de seda, colar de ouro e tiara. A menina tem em seu imaginário toda uma alma de princesa, agrada-lhe muito a arte e a beleza dos veludos, do brilho, do tilintar das indumentárias. Embora Florbela seja filha adulterina, aparentemente não parecia sentir esse peso ou possivelmente não se sentisse à vontade para pedir ao pai que a perfilhasse, por respeito ou mesmo por orgulho. O pai poderia ter perfilhado Florbela e Apeles, mas não o fez talvez porque, conforme Victor Santos (1936), o alentejano é pouco preconceituoso, com um espírito menos cristão e mais científico. No entanto, como contraponto ao que diz Victor Santos, é preciso esclarecer que, no final do século XIX, essa era uma visão que dava ao homem uma situação confortável, como dirá Irene Vaquinhas:

Nas classes abastadas as relações adulterinas não penalizavam socialmente os homens, e a tradicional existência de filhos ilegítimos considerava-se um delito relativamente normal desde que não perturbasse os interesses da família. Os pais conscienciosos reconheciam os filhos “naturais” ou assumiam de forma mais ou menos declarada o seu sustento, redimindo-se assim das aventuras juvenis ou extraconjugais. De resto, os concubinatos e as uniões ilícitas com mulheres de condição inferior encontravam terreno fácil num país depauperado e de grandes desigualdades sociais. (VAQUINHAS, 2011, p. 264).

O que percebemos aqui é uma forte condescendência em relação à sexualidade masculina, principalmente na tradição cultural europeia (VAQUINHAS, 2011). As mulheres, por sua vez, eram condenadas se cometessem adultério, o que era visto como uma grande desonra para a família. Aliás, as mulheres eram educadas a perdoar os possíveis deslizes dos

maridos. No caso da mãe de Florbela, Antónia Lobo, ela não atrapalhava em nada a vida do casal Espanca: pelo contrário, estava ali para servi-los. E, no caso de Mariana Espanca, madrinha de Florbela, esta aceitava essa condição, uma vez que fazia parte das renúncias que, em nome do amor, o casamento exigia.

Trazer uma visão sobre o pai de Florbela nos ajuda a compreender melhor sua influência sobre a formação dos filhos e, ao mesmo tempo, a ligação que tinha sobre as raízes alentejanas.

1.3 Alentejo: Lendas e “cartografia poética”

Florbela soube cantar como ninguém as paisagens de sua terra e desde cedo vivia cercada de estórias. Portugal é um país de muitas lendas, mitos antigos que inspiram superstições e costumes e, para que possamos captar a atmosfera da terra em que Florbela nasceu, julgo necessário dizer algo sobre a magnitude dessa bela planície do Sul – o Alentejo. Nesse sentido, registro aqui uma estória bem antiga, que provavelmente deva ter sido contada à pequena Florbela: a “Lenda dos Três Rios”.

A lenda conta que os maiores rios de Portugal – Douro, Tejo e Guadiana – eram apenas riachos e irmãos que não se desgrudavam por nada, localizados em Espanha. Viviam falando de tudo, até de coisas sem importância; às vezes falavam até sobre os humanos. Quiseram conhecer a força da fala dos homens e observaram que os humanos não viviam em harmonia; começaram a criticar os seus defeitos e, de tanto criticá-los, acabaram por reproduzir algumas características que antes não conheciam.

O primeiro defeito percebido e assimilado foi a ambição, sentimento responsável por trazer a discórdia entre os irmãos, que começaram a se separar e a vivenciar suas secretas vaidades. Também quiseram se diferenciar uns dos outros, como fazem os humanos, e cada um ganhou um nome: Douro, Tejo e Guadiana.

De repente as terras do interior pareceram-lhe sem a menor graça e nasceu entre eles o desejo de conhecerem terras novas, que chegassem até o mar. O mar os atraía com a força da imensidão do infinito. Em uma noite quente e abafada da Península Ibérica, quando o céu sem nuvens era uma fornalha que deixava até as estrelas sem ar, uma brisa vinha de muito longe. Era o Mar! Lá para o poente ficava o grande oceano sem limites e enigmático, a atrair os três irmãos que, agora, sem a camaradagem do passado, queriam explorar os caminhos até o oceano que tanto os atraía.

Então um deles, não se sabe qual, teve a ideia de se separarem definitivamente. Aquela seria a última noite que passariam juntos. Ao amanhecer, cada um tomaria o seu rumo e se veria qual deles chegaria primeiro ao oceano. A febre da competição já estava em suas almas, o que iria desuni-los para sempre.

No outro dia, pela manhã, o Guadiana acordou primeiro e teve um leve escrúpulo de que não seria leal partir enquanto os outros dormiam; mas, tal qual os homens, os escrúpulos bons duram muito pouco e o Guadiana, querendo chegar primeiro ao tão sonhado destino, partiu sem fazer barulho. Para trás ficaram seus irmãos e, quando o Tejo acordou, já não avistava o Guadiana no horizonte. O Tejo não se lembrou de prevenir o Douro e, muito furioso com Guadiana, pegou outro caminho e se foi.

O último a acordar foi o Douro, com seu sono pesado e o sol já alto. Ele se sentiu indignado com os irmãos e saiu aos pulos tentando ver se encontrava algum atalho até o oceano.

Cada um percorreu um caminho, que uma carta geográfica explicaria muito bem, mas, a fim de que se entenda a origem do Alentejo, reproduzo aqui as palavras de Victor Santos:

Repare-se como o Douro é bem o caminheiro retardado que busca com pressa o rumo, num nervosismo consciente de seu atraso. Acordou sobressaltado e fez de início algumas curvas em volta de Sória. Mas logo se orienta a caminho do mar e parte, quase em linha reta, por Aranda Del Duero, passa cerca de Valladolid sem mesmo avistar a velha cidade castelhana, toca apressado em Zamora, e vem, cego na carreira, esbarrar com as terras altas de nossa Trás-os-Montes. Ladeia-lhe os penhascos impossíveis de transpor, e, sempre agitada correria, salto aqui, salto acolá, quase sempre apertado entre montes, de pedra em pedra, não para até ao Porto, onde por fim se lança no mar, ainda arquejante da correria.

O Tejo embora inquieto pelo avanço do mano Guadiana confiou na sua qualidade de mais forte. Também ele, a princípio, não encontra logo o rumo do poente, perde-se em voltas inúteis, anda primeiro muito para o norte, guina depois demasiado para o sul e só em Aranjuez entra, resoluto e firme, no caminho do oceano. Mas já não é a corrida apressada e ofegante do Douro, retardatário. Vê-se que não caminha na preocupação dos minutos contados. Prendeu-o por momentos a vista grandiosa de Toledo cujas belezas teve tempo de envolver no seu líquido abraço. Segue depois a direito pela estremadura espanhola e entra em Portugal pela pitoresca Alcantara. Esgueira-se, sem pressas, pelas Portas de Ródam. Já perto da meta, demora-se a descansar no fresco leito realvado das lezírias do Ribatejo. E quando por fim avista o mar, já seguro de ter chegado a tempo, detém-se ainda, desenhando com cuidado a beleza do seu estuário, para que Lisboa fique sendo o mais belo e espaçoso porto natural do mundo.

Vejamos o Guadiana: Este foi o primeiro a acordar. Pôs-se a caminho com passos furtivos para não despertar os outros. Suas primeiras pegadas são incertas, talvez porque o retenha o remorso da sua feia e desleal partida, certamente porque o sol que ainda não nasceu, falta para lhe ensinar o caminho do poente, do oceano onde todas as tardes se vai esconder. E, nosso Guadiana, caminha perdido na meia luz da madrugada. Desce primeiro para o sul,

encontra por momentos o bom caminho, volta a perder-se junto a Ciudad Real e segue demasiado ao norte. Há bastante tempo que anda assim, quando aparece o sol a guiar-lhe os perdidos passos. Mais seguro de si, passa Mérida e Badajoz, na linha reta que conduz ao Atlântico. Avista a terra portuguesa, a terra do mar, mas já vai longa a jornada e cedo o havia abandonado o sono. Hesita agora, num mal-estar irresoluto das pessoas mal dormidas. Assusta-o já a ideia do grande oceano com as suas tempestades, deserto de água sem fim. Para o sul também há o mar, o mesmo mar, mas mais calmo, para além das terras viçosas da Andaluzia, que o Guadalquivir lhe descreveu com encantamento. O tempo sobra-lhe, e, na irresolução dos medrosos, quer retardar o momento do frio contato desconhecido com as ondas salgadas. Faz novo rodeio, mas aflora o planalto alentejano e caminha sem pressa para o sul onde Vila Real de Santo Antonio e Ayamonte, lhe servirão de banheiros em seu primeiro e receoso mergulho, nas águas do mar que agora o assustam. Quis ganhar tempo, e, ao entrar em Portugal, entortou para o sul; e na curva preguiçosa de medroso, realizou uma grande obra; criou uma província que, ao mesmo tempo, ficava perdida para ele. Entre o seu leito e o curso do Tejo, ficava um planalto sem água. Essa província, que podia ser sua por direito e conquista, foi por fim o Tejo quem teve de apadrinhá-la. O que podia ser a província do Guadiana (tal como o Douro se apossara da sua), o Guadiana não soube ganhá-la para si. Foi o Tejo que lhe deu o nome, e de então para cá, as terras entre o Tejo e o Guadiana, chamam-se Alentejo. (SANTOS, 1936, p. 48-51).

Essa lenda busca explicar a gênese da terra do Alentejo. Nesse território, a preocupação da maioria das pessoas foi o trabalho com a terra muito fecunda. Além disso, aquela terra tem como moradores pessoas com vozes e trajes característicos. A terra dará o alimento necessário às famílias que lá habitam. Trabalham cantando, independentes, alegres, embora seja possível perceber as feições duras e escurecidas pelo sol ardente que lhes faz companhia. É essa terra alentejana que percorreremos dentro da obra da poeta Florbela Espanca que, numa carta enviada ao amigo José Emídio Amaro, diz: “[...] com os anos vou-me sentindo, perdoe-me o mau gosto do paradoxo, menos portuguesa e mais alentejana.” (GUEDES, 1985 p. 173).

Para além das lendas, vejo que é imprescindível fazer uma pequena reconstituição da “cartografia poética” tão particular dessa região, ancorada pelas ideias de pesquisadores e intelectuais, dentre os quais destaco o trabalho de Marcos Olímpio Gomes dos Santos que fez um longo estudo sobre o passado do Alentejo e nos esclarece como foi o percurso do Alentejo durante o século XIX:

É a partir do último quartel deste século (e durante mais de 50 anos), que esta região, até então encarada numa perspectiva um tanto ou quanto estática, adquire uma nova dinâmica económica e social, pelo que o século XIX, mais do que um marco histórico, constitui de facto um ponto de referência na história do Alentejo.

A partir de meados do século XIX as mudanças sucedem-se e adquirem um ritmo acelerado: a nível científico e tecnológico, o aparecimento dos adubos viria a aumentar a capacidade produtiva das terras; a nível político começa a surgir uma nova mentalidade interventora e proteccionista que fazem da exploração agrícola uma actividade rentável; a nível económico o Alentejo é explorado exaustiva, sistemática e até cientificamente, alcançando elevados níveis de produção. (SANTOS, 2011, p. 19).

Assim, todas essas mudanças produziram na geografia do Alentejo muitas variantes. Os grandes latifundiários, até então acostumados à pobreza do solo e a poucas chuvas, não se dispunham a investir na agricultura, pois as extensões de terra eram grandes, também porque não havia pessoas suficientes para explorar as diversas áreas. Após algumas leis de incentivo às propriedades rurais serem implantadas (SANTOS, 2011, p. 20) para o cultivo e o uso dos adubos (principalmente o uso do superfosfato), fizeram com que houvesse uma corrida para o arrendamento de lotes de terras. O aumento da população trouxe também o movimento dos trabalhadores por melhores condições e, assim, cooperativas foram formadas. Corroborando com essa afirmação, o professor Orlando Ribeiro, um “geógrafo poeta”, nos diz:

A originalidade do Alentejo, a que, geograficamente, se liga à Beira Baixa, reside tanto na imensidão da terra lisa ou apenas quebrada em frouxas ondulações, como no clima, a que a falta de centros de condensação da humidade do ar apaga todos os caracteres oceânicos. O mais provém daí. Até há meio século, a região era uma charneca entrecortada de tractos de seara com pousios de muitos anos. Entretanto, arrotearam-se terras boas e más. Limpam-se e espaçaram-se as árvores do montado, que viviam afogadas no matagal de estevas e medronheiros; plantaram-se oliveiras; parcelaram-se as herdades em foros; multiplicaram-se as courelas, a lavoura extensiva predomina. O solo magro e o clima sêco obrigam a manter pousios que só com desvantagem se encurtam; portanto, o arvoredado, com seus recursos de azeite, cortiça e bolota, o pastoreio de ovelhas e as varas de porcos, constituem a natural compensação do fraco rendimento das culturas arvenses. Ninguém curou de saber até onde seria útil multiplicar as experiências de parcelamento; por isso, predominam as grandes unidades agrárias, os montes distantes e as aldeias raras e pletóricas de gente, envolvidas na rede dos latifúndios. (RIBEIRO, 1945, p. 232).

Quando Ribeiro fala sobre “pousios” de muitos anos, está se referindo ao descanso que deve ser dado à terra cultivada para restabelecer os nutrientes extraídos com o plantio anterior⁵.

⁵ As tentativas de alteração da estrutura fundiária resultaram infrutíferas e, em consequência, surge em 1887 o projeto de lei de Fomento Rural de Oliveira Martins. Uma das medidas propostas nesse projecto de lei – para além de obras de regadio e secagem de pântanos, desenvolvimento do crédito rural, arborização, transporte, protecção à caça e à pesca – era o povoamento do Alentejo através do aforamento (enfiteuse). O aproveitamento dos terrenos incultos é também objecto de regulamentação no projeto. Se o proprietário não estivesse disposto a explorar diretamente o terreno, poderia dá-lo a outro por aforamento, estabelecendo-se assim a enfiteuse ou subenfiteuse (para casos em que os terrenos já eram foros). O autor discorre ainda acerca das vantagens da combinação da

Santos dirá que, com ou sem reforma fundiária ou com ou sem aptidão agrícola, todos os terrenos acabaram por serem cultivados até o final do século, o que reduziu drasticamente a zona da charneca ao mesmo tempo que aumentou a ocupação pelo povo, o que é bem explicado por Ribeiro nas citações acima, principalmente quanto ao Alentejo ser “uma charneca entrecortada por tratos de seara com pousios de muitos anos”.

Neste breve comentário sobre a geografia do Alentejo, a respeito de sua formação e transformação, Ribeiro nos dá visões muito poéticas:

[...] Um momento, na primavera, quando os trigais brilham ao sol e há matizes preciosos de vermelho, roxo e amarelo entre a seara que amadurece, O Alentejo veste-se de uma beleza própria. Depois da ceifa, uma luz baça e crua abate sobre o restolho amarelado. Ao meio do dia o calor é sufocante. No monte dorme-se a sesta: as paredes caiadas reverberam a luz e ferem a vista. Os gados, imóveis, sofrem. O zangarreiio da cigarra é o único ruído de ser vivo: tudo o mais se queda amodorrado. Os olhos procuram em vão o repouso de um quadrado de verdura. As folhas das árvores estão coriáceas, amareladas, e os ramos, muito aparados, quási não abrigam da ardência do sol. (RIBEIRO, 1945, p. 233).

São esses os retratos alentejanos que Florbela versará em “Pobre de Cristo”, no livro *Charneca em Flor*:

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

Minha terra de tardes sem uma asa,
Sem um bater de folhas...a dormir...
Meu anel de rubis a flamejar,
Minha terra moirisca a arder em brasa!
(ESPANCA, 1999, p. 251).

Nesse território abrasador, Florbela construiu imagens de um sujeito poético com vasta produtividade rural. É a terra que lhe dará o sustento e a casa que sempre sonhou. Tardes sem asas, folhas que não encontram o vento – só lhe resta um caminho a seguir: dormir e esperar que o sol arrebatador tenha complacência e vá se esconder na planície rasa. O sujeito poético

grande com a pequena propriedade apontando o caso da Herdade do Pinheiro, que foi completamente transformada em vinha e comentando que “sob o ponto de vista social, o Alentejo reduzido às condições da Herdade do Pinheiro, seriam como eram as fazendas de açúcar ultramarino, aparte a escravidão. (MARTINS *apud* RAPOSO, 1977, p. 83).

ainda se lembra da “terra moirisca”⁶, estrangeiros que habitavam a sua terra, tão morenos e bronzeados como o solo da região. Mas a terra alentejana tem uma vontade intensa de ver o mar, imagem que só se poderá realizar através da ânsia e aspiração do sujeito poético. A terra ressequida saberá o que é a água somente quando a chuva cair sobre ela e os torrões forem sendo encharcados e tomados pelo líquido que dará vida às sementes.

Nos tercetos dão continuidade ao poema, a terra passa a ser aquela na qual nasceram os seus entes mais próximos e queridos:

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

Truz... Truz...Truz... – Eu não tenho onde me acoite,
Sou um pobre de longe, é quase noite,
Terra quero dormir, dá-me pousada!...
(ESPANCA, 1999, p. 251).

Essa onomatopeia “Truz... Truz... Truz...” é convencionalmente chamada em Portugal, para representar o ruído de bater à porta, assim sendo, traz a imagem de um sujeito que bate à porta da terra, para nela adentrar e por lá ficar. Também pode imitar o som de um corpo caindo, já abatido, sem que alguém o ajude, daí a conversa com a terra como sendo a única amiga que pode acolher o sujeito poético dando-lhe pousada, o que equivaleria também à morte. O sujeito poético canta as tristezas da vida: a morte da mãe, a beleza que se vai, a falta de refúgio e o desejo de morrer para atingir o descanso tão desejado.

Ainda citando Santos, as especificidades do Alentejo têm se associado a traços característicos como verões muito quentes, escassez de recursos hídricos e de terrenos com baixo índice de pluviosidade, o que não impede que o plantio seja interrompido em época de seca. No entanto, ao trabalhador, esta condição acaba por deixá-lo mais cansado, mais sofredor. Essa pertença à terra e à Natureza trará a Florbela, consoante Vilela (2011, p. 17), um espaço alentejano próprio e, junto com Raul de Carvalho e Fialho de Almeida, Florbela têm ao seu alcance um território amplo de projeção estética e da própria solidão da criação da arte.

⁶ Quanto à presença dos Mouros em Portugal, além do idioma, existe também a influência daquela cultura na arquitetura e na decoração. Os melhores exemplos são os arcos em ferradura, os azulejos e os enfeites coloridos. Em Lisboa, o bairro habitado pelos mouros foi denominado como “Mouraria” e o nome permanece até hoje. Do mesmo modo, encontramos traços da influência moura na culinária portuguesa em pratos como os bolinhos de amêndoa e os ensopados de carneiro, entre outros. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/mouros>. Acesso em: 10 ago. 2021. No Alentejo, há ainda o Festival Islâmico de Mértola.

[...] reconhecem como sua mundividência fundadora, está, parece-me, ancorada na solidão absoluta e irremissível, própria da criação artística. Todos os três, em maior ou menor grau, encontram na moldura doirada da memória alentejana um território privilegiado de projecção estética, ontológica e ficcional. Como disse Urbano Tavares Rodrigues, outro alentejano: “Alentejo. Acaso nenhuma região de Portugal põe, como esta, na literatura, a marca da terra”. Essa marca imbrica-se inextricavelmente numa poética da solidão. É a “solitude essentielle” de que nos fala Maurice Blanchot – aquela solidão que propicia a irrupção da dissimulação criadora. Por outro lado, todos os três, nas suas práticas literárias profundamente heterodoxas, na sua veemência passional e na sua interrogação radical do mundo, encontram na abertura lisa e despojada do espaço alentejano a materialização da sua própria ‘geografia poética’. (VILELA, 2011, p. 18).

A “marca da terra” é, portanto, o que nos interessa ressaltar, marca esta que, como assinala Vilela, parece ser motor fértil para o processo de criação da poética florbeliana. Um sobrevoo pela biografia de Florbela parece importante para compreendermos essa íntima relação da poeta com o território Alentejano, a fim de que, assim, possamos colher mais pistas de seu processo criativo. Para prosseguir tal percurso biográfico, quero trazer o mito florbeliano.

1.4 Florbela Mítica

Figura 11 – Florbela sentada no banco do jardim público de Évora [17/07/1930]



Fonte: *Fotobiografia de Rui Guedes* (GUEDES, 1985, p. 211)

[...] Podia ser alguém hoje na sociedade portuguesa. Tudo desdenhei: as homenagens baratas e os clamores do rebanho. Enchi o meu gabinete de trabalho de livros bons, a minha vida moral com a minha arte, sem me preocupar com o sucesso, com o mercado, com a publicidade, coisas imprescindíveis a quem quer vencer, e rodeei-me duma dúzia de amigos fanáticos cuja admiração me orgulha e me faz bem. Digo-lhe isto apenas para lhe explicar o pequeno valor do meu esforço. Tenho horror a tudo quanto de perto ou de longe se assemelha à popularidade. Abomino mesmo meu pobre nome por não ser um nome como o de toda a gente; desta maneira, dentro do movimento literário português, sou no meu tempo, e guardadas as devidas distâncias, um Gustave Flaubert rabugento, desdenhoso das turbas e fechada em mim como num sacrário. (GUEDES, 1995, p. 177-178).

O trecho acima pertence a uma carta enviada por Florbela a José Emídio Amaro, seu editor, em 19/02/1928. Esse excerto nos dá, num primeiro momento, uma ideia do quanto Florbela era avessa a estar no centro das atenções ou em noticiários; o quanto se fechava aos esforços de divulgação e popularização. Mas será? Quis o caráter não mascarado e altamente sensível de sua obra que seu nome jamais saísse da literatura portuguesa.

Por outro lado, em outros depoimentos e cartas, pode-se notar que Florbela não era nada humilde e nem modesta. Ela tinha total consciência de seu valor como escritora, tanto que fala de seus “amigos fanáticos”. Entre esses amigos estão o poeta Américo Durão e o próprio José Emídio Amaro, escritor e jornalista competente. Ao mesmo tempo, mistura o ressentimento do “podia ser alguém hoje na sociedade portuguesa” com a arrogância de “sou no meu tempo, e guardadas as devidas distâncias, um Gustave Flaubert rabugento, desdenhoso das turbas e fechada em mim como num sacrário”. Essas palavras demonstram bem a percepção que a poeta tem de seu talento e, como propõe Ana Luísa Vilela (2011, p. 16), Florbela está “perfeitamente consciente da excepcionalidade do seu talento e da fatalidade de uma vida consagrada, talvez ingloriamente, à escrita”.

Trata-se, então, de uma autora que sabia das dificuldades que enfrentaria ao estar no meio literário, em que as oportunidades eram dadas maioritariamente aos homens, principalmente nas primeiras décadas do século XX, em que a profissionalização das escritoras encontrava grande dificuldade. Florbela, entretanto, sabe que não é mais uma poeta de salão e talvez, por isso mesmo, se esforce tanto para levar em frente os seus projetos. Em carta enviada à amiga Júlia Alves, em 30 de junho de 1916, Florbela deixa claro o quanto nada tem de modesta:

Note que eu sou sempre sincera, pelo menos para si, e não creia que eu seja uma criatura extremamente modesta, pois que me conformo absolutamente com a opinião de Goethe: “Só os tolos são modestos”. Ora eu poderei ser tudo,

mas tola, parece-me que não... E quem sabe? Talvez que o seja, precisamente por julgar que o não sou... (GUEDES, 1995, p. 39).

Note-se que, quando Florbela escreve à amiga Júlia, o ano é o de 1916: a autora é ainda muito jovem e nem havia publicado o seu primeiro livro. Na carta que envia a José Emídio Amaro, estamos no ano de 1928, altura em que Florbela já está madura e, ao que se constata, sua personalidade permanece sempre ativa e orgulhosa. Quando conhece José Gomes Ferreira⁷ na Faculdade de Direito em 1918, o trata com um olhar de desprezo e altivez. Há nela “Um desdém de atirar tempestades para o céu! Um desdém que mais tarde extravasou para os sonetos, inundou a terra, gelou o sol e estrangulou a lua... Um desdém de acabar o mundo!”. Anos mais tarde, em 1929, conhece Joaquim Costa, que a considera uma “personalidade independente e rara”. Ao que parece, Florbela pode ter utilizado essa maneira de se impor para fugir do desconhecimento daqueles que a rodeavam.

Para reforçar a minha afirmação, vou me ancorar nas palavras de Dal Farra sobre o comportamento de Florbela quando conhece Joaquim Costa, um ano antes de seu suicídio. A sua atitude não difere daquela da estudante de Direito, relatada por José Gomes Ferreira:

[...] Costa, que leva em conta a diferença marcante entre a personalidade da artista e a sua produção, capta Florbela como dona de “um temperamento irreverente”, que se impunha como “um ser de suprema originalidade, tendo o orgulho por norma e a audácia por lei”, compondo, dessa maneira, “uma estranha figura de devaneadora desdenhosa”. (DAL FARRA, 2002, p. 12-13).

Seguindo esse raciocínio, em seu diário há uma passagem em que Florbela, consciente ou inconscientemente, tem uma intuição de que seu nome seria estudado:

Não tenho nenhum intuito especial ao escrever estas linhas, não visio nenhum objetivo, não tenho em vista nenhum fim. Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou o que julguei ser. E realize o que eu não pude: *conhecer-me*. (ESPANCA, 2002, p. 256).

Esse parágrafo deixa uma aura de predestinação, uma intuição de que o nome Florbela seria lembrado. A vontade da escritora em permanecer oculta a fez, por caminhos tortos,

⁷ FERREIRA, José Gomes. “Encontro com Florbela”, em **A memória das palavras ou o gosto de falar de mim**. Essas referências o leitor pode encontrar no livro **Afinado desconcerto**, de Maria Lúcia Dal Farra (2002, p. 12-13). A referência de Joaquim Costa pode ser encontrada no mesmo livro.

conhecida em todo Portugal. Ou seja, a vida de uma jovem poeta, em torno da qual se desenvolveu um mistério sobre a sua morte e, mais especificamente, porque Guido Battelli fez uma ligação inapropriada entre a vida e as produções da autora, acabou por trazê-la para o centro dos holofotes.

Falar sobre o mito Florbela não é muito confortável, pois em torno dos mitos existem muitas inverdades que vão se disseminando conforme as notícias tendenciosas vão aparecendo. Não tendo o mito como se defender, fica-se à espera de pesquisadores sérios que venham desvendar a verdadeira natureza dos fatos⁸.

Quero deixar explícito que esse trabalho de desconstrução se dará como continuidade do que já foi feito até hoje entre os pesquisadores da obra florbeliana citados na nota de rodapé, para denunciar que um mito romântico, que pairou sobre Florbela durante décadas, foi construído erroneamente em volta de sua figura, por ser mulher, por ter tido três casamentos, por ter se suicidado. Muitos estudos críticos, por décadas, se basearam num biografismo e num psicologismo que acabaram por ofuscar a sua obra e a dimensão mais verossímil de sua biografia.

Aqui, pretendo colocar alguns fatos que contribuíram para a mitificação de Florbela, baseando-me sempre em documentos, estudos e análises críticas e deixando claro que esta tese trabalhará com a criação literária de Florbela ligada à terra alentejana, evitando o viés biográfico ou psicologizante que, tantas vezes, tendeu a predominar na fortuna crítica da poeta. O recurso às cartas ou a eventuais fatos biográficos serve a esse objetivo de investigar o processo criativo da autora, o que inevitavelmente inclui esses entornos, o que, entretanto, será aqui empreendido a partir de outro foco.

Em 1930, Florbela começa a escrever o *Diário*, que só virá à tona em 1981. Nesse mesmo ano, dá início à correspondência com o professor Guido Battelli⁹, um senhor de meia idade, italiano, que estava em visita à Universidade de Coimbra. Em oito de dezembro, porém, data em que completaria 36 anos, Florbela se suicida.

⁸ Cito alguns pesquisadores muito comprometidos com a verdade, que se dedicaram a analisar a obra da autora e a desconstruir um mito incoerente com essa verdade: José Régio, Jorge de Sena, Agustina Bessa Luís, Maria Lúcia Dal Farra, Ana Luísa Vilela, Fabio Mario da Silva, Jonas leite, Cleuma Magalhães, entre outros.

⁹ Guido Battelli foi um professor do curso de História da Literatura Italiana da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Este conheceu os versos de Florbela através de um amigo e tudo fez para conseguir um encontro com a poeta no ano de 1930. Logo se torna amigo da escritora e se propõe a traduzir para o italiano vários poemas de Florbela. Ao mesmo tempo, quer publicar um livro que Florbela já tem quase pronto, o *Charneca em Flor*. Quando a poeta morre subitamente, Battelli fica com o livro já terminado e revisado por Florbela. Para o público, Battelli é bem convincente, passando por um amigo muito próximo, o que talvez não fosse verdade, pois a correspondência entre ambos se inicia em 18/06/1930, ou seja, no último ano da vida de Florbela. Ao longo de 1930, ambos trocam muitas cartas e Guido Battelli, aos poucos, parece ir se apaixonando pela bela poeta, que sabe de suas intenções, mas o trata com todo respeito que lhe é devido e o mantém a distância.

Logo após a morte da poeta, Guido Battelli vê a oportunidade de fazer o lançamento do último livro de Florbela, *Charneca em Flor*, que havia lhe sido confiado pela escritora antes de sua morte. Já no início de 1931 sai a primeira edição de *Charneca em Flor* e, no mesmo ano, publica o *Juvenília* e as cartas de Florbela à amiga Júlia Alves e ao próprio Guido Battelli.

É de certa forma contraditória a repercussão positiva que teve a obra de Florbela após a sua morte, uma vez que, até então, era praticamente desconhecida do público. Mesmo assim, não faltaram retaliações à obra, feitas principalmente pelo jornal católico *A Época*, que acusava violentamente o livro *Sóror Saudade* (1923) de “desmoralizador”, “revoltante pagão”, defendendo que a poeta deveria purificar seus lábios com “carvão ardente”. Logo depois, o salazarismo também se mostrou avesso à sua obra¹⁰, frente ao prestígio que a poeta ganhou com a publicação póstuma de *Charneca em Flor*, feita por Guido Battelli.

Battelli, porém, comete um erro gravíssimo ao fazer uma ligação mecanicista entre a vida e a obra da autora, insinuando que poderiam ser descobertas as razões de sua morte em sua obra. Isso marcou a recepção da poeta no mundo literário, desde então.

Citando Fabio Mario da Silva (2013), lembro que:

[...] Battelli, depois da morte da poeta, deu continuidade, e de uma maneira avassaladora, à criação do “mito florbeliano”, porque o principal enfoque que usou para divulgar a sua obra foi a propagação de informações sobre sua vida, que se sobrepuseram à qualidade da sua obra. Percebemos, também, que a maioria das notas críticas feitas nos jornais e revistas sobre a poesia de Florbela atentava no seu caráter pessoal: a vida de uma mulher, que era espelho de outras mulheres, e que escrevia poesia, mas nada sobre o valor literário da mesma. (SILVA, 2013, p. 63).

De fato, conforme afirma Fabio Mário da Silva, a confiabilidade de Battelli como professor e “amigo” de Florbela garantiram que por muitos anos essa imagem mítica ficasse presa no imaginário popular, mesmo existindo pesquisadores que queriam salientar a qualidade da obra. Ao que parece, no caso de Florbela a tragédia se sobrepôs à verdade. Se, por um lado, a poeta era enaltecida por críticos portugueses como Antônio Ferro e Celestino David, por outro, era alvo de crítica em nome da moral e dos bons costumes, sendo motivo de intensa polêmica de 1931 a 1949.

A fortuna crítica de Florbela só pode ser considerada após 1946, quando Jorge de Sena e José Régio, respeitáveis intelectuais portugueses, entram em cena para, através de ensaios e

¹⁰ A respeito do salazarismo, Dal Farra (1999, p. XXIII) afirma que: “[...] após a queda do salazarismo, Florbela começa, paulatinamente, a ser redimida pelo clero português, que recupera, também através de fortes marcas ideológicas, sua biografia e obra”.

sérias pesquisas, descortinar muitos dos equívocos que giravam em torno da vida dela e de sua obra. José Régio relata:

Mas o que me parece é que os primeiros presencistas ignoravam Florbela Espanca. Só depois a sua obra se divulgou. Por mim, com vergonha e pesar confesso que só mais tarde a conheci. A tê-la conhecido mais cedo, creio que não teria passado despercebido o que logo se impõe a quem leia os versos de Florbela: a sua poesia é dos nossos mais flagrantes exemplos de poesia viva. (RÉGIO, 1978, p. 11).

Quanto à condição de mito, a pesquisadora e crítica literária Ana Luísa Vilela dirá:

[...] um curioso fenômeno de recepção literária, em muito devido ao impacto passional de sua poesia, de poderosa energia expressiva [...] ela é, ainda hoje, capaz de desencadear leituras e reações simultaneamente equívocas, desviantes, excepcionais e excessivas. Biografias ficcionalizantes, obras dramáticas, letra de canções, polêmicas acadêmicas, atrações fatais, poesias mediúnicas, mitificação e sobreinterpretação – foram, ao longo de décadas, inspiradas pela personalidade literária de Florbela e contribuíram para lhe erigir um monumento colectivo de paixão pessoal, constrangimento institucional e surdo desconforto crítico. (VILELA, 2009, p. 9-10).

Na mitificação de Florbela, conforme aponta Vilela, existe uma multiplicidade de relações e afinidades que foram sendo atraídas, que formaram camadas de interpretações, a maioria delas atraída pela personalidade de Florbela. Vale ressaltar que a fala dos críticos e pesquisadores deixa muito claro como a obra de Florbela não passa incógnita a quem lhe ponha os olhos. Parece-me que toda essa gama de excessos e de energia de impacto passional dá combustível para que a figura do mito se estabeleça e se reestabeça ainda hoje, estimulando leituras que muitas vezes invertem os valores, tornando a figura pessoal da poeta mais importante até do que a sua obra – solidificando, assim, o seu caráter mítico.

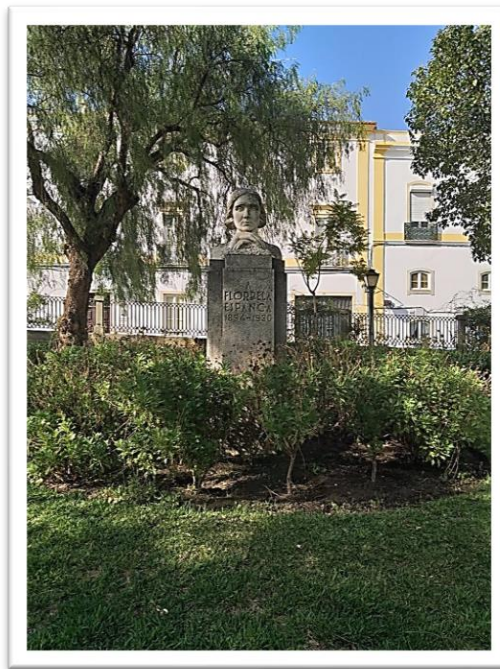
Faço aqui um parêntese para relatar um episódio sucedido durante o Congresso dos 100 anos do *Livro de Mágoas*, evento realizado na Universidade de Lisboa e no salão nobre da Câmara Municipal de Vila Viçosa, de 5 a 7 de dezembro de 2019. Após os trabalhos do dia 06, os congressistas aguardavam perguntas sobre os estudos apresentados sobre Florbela Espanca. Neste momento, levanta-se um senhor já idoso e começa a gritar escandalosamente que Florbela não merece e nem nunca mereceu qualquer homenagem. Ataca a sua vida moral e ataca os que a defendem. Os congressistas nada responderam; não haveria o que dizer naquela situação. Todos saíram deixando o homem a esbravejar sozinho no local. Ou seja, todos pudemos

testemunhar o que diz a professora Ana Luísa sobre o mito: Florbela não deixa ninguém neutro, tal é a força da figura mítica.

Dito isso, para que, independentemente do mito, possamos ler a poeta e, mais do que isso, a sua poesia e seus contos, em suma, a sua literatura, é preciso que nos debrucemos sobre o que de fato foi o seu legado: a sua obra. Tendo esse intuito, esse trabalho procurará evitar o mero biografismo. Ao contrário, estará focado no processo de criação ligada à terra alentejana, buscando mapear o processo criativo de Florbela, para que se agreguem mais elementos para a leitura sempre rica e sugestiva de uma das maiores poetisas de língua portuguesa que passaram pelo século XX.

Depois de morta, Florbela levou um longo período até chegar à sua terra natal, Vila Viçosa. O seu busto também foi motivo de discórdia, tal como o traslado de seu corpo que, hoje, descansa no cemitério de sua cidade, em túmulo feito pelo Grupo “Amigos de Vila Viçosa”, em 1964.

Figura 12 – Busto de Florbela Espanca no Jardim Público de Évora



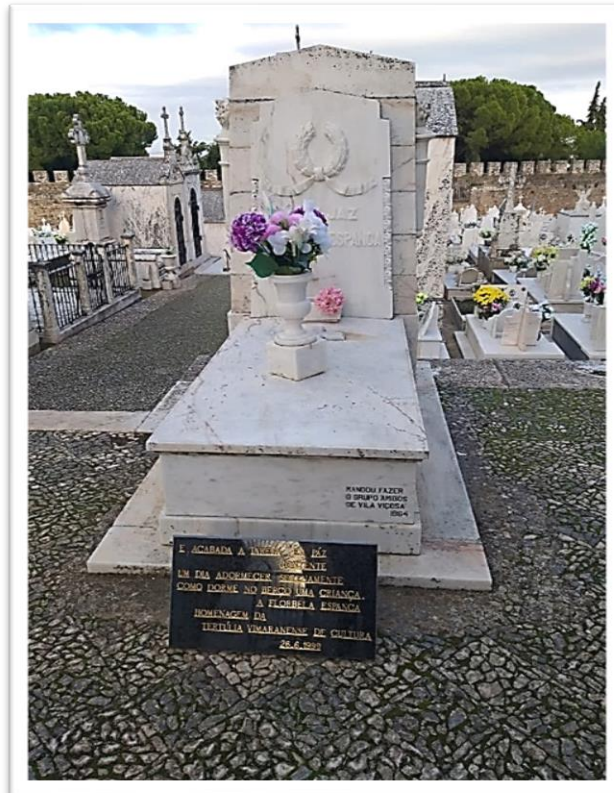
Fonte: Foto Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019

O busto de Florbela Espanca foi criado pelo escultor Diogo de Macedo em 1934, que o enviava prontamente para Évora. No entanto, fica durante quinze anos encaixotado em uma arrecadação da Câmara, no Palácio de D. Manuel, em meio a disputas sobre a homenagem

prestada à poeta (GUEDES, 1986, p. 82)¹¹. Somente em 1949 o busto é inaugurado no Jardim Público de Évora.

Florbela foi enterrada no cemitério de Sendim, em Matosinhos. Porém, o Grupo Amigos de Vila Viçosa consegue fazer o traslado do corpo em 17 de junho de 1964¹² para Vila Viçosa, sua terra natal. E, conforme Hortense de Almeida, por onde passa a urna, os habitantes das povoações incorporavam o cortejo para lhe prestar homenagens.

Figura 13 – Túmulo de Florbela no cemitério de Vila Viçosa



Fonte: Foto Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019

¹¹ GUEDES, Rui. *Acerca de Florbela Espanca*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

¹² Essa informação foi retirada do artigo “A incompreendida”, de Hortense de Almeida, em *Modas & Bordados*, Lisboa, 1976, p. 37.

Figuras 14 e 15 – Laterais do túmulo de Florbela Espanca, evocando os títulos dos seus livros: *Livro de Mágoas*, *Livro de Sórora Saudade*, *Charneca em Flor* e *Reliquiae*



Fonte: Fotos Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019

Em 2020, foram empreendidas muitas tentativas para organizar uma casa-museu em Vila Viçosa, onde se concentraria a maior parte do acervo de Florbela. Em 2021, uma grata surpresa: finalmente é criada a “Casa Florbela Espanca” - várias entidades e grupos se mobilizaram através da internet e Congressos Internacionais, com o objetivo de encetar um diálogo com o passado e o futuro e trazer a verdadeira essência da obra florbeliana.

Kina Maua N’Pango, nascida em Angola, passou a sua adolescência em Portugal e é a nova proprietária da casa em que morou Florbela Espanca. O objetivo da proprietária é atuar para que a literatura feita por mulheres seja um espaço a mais, para reviver a importante contribuição que Florbela Espanca tem na literatura portuguesa.

Foram muitas as contribuições para que esse projeto se realizasse e se transformasse em realidade. Vários Congressos internacionais foram realizados, obras completas da poeta foram reeditadas. Pesquisadores participaram de grupos de estudos do CNPq escrevendo artigos, livros, dissertações e teses, sempre no intuito de manter viva a memória de Florbela. Os amigos de Vila Viçosa sempre estiveram ativos no trabalho de resguardar o espólio florbeliano. Também o esforço de Tiago Salgueiro, Maria Lúcia Dal Farra, Ana Luísa Vilela, Fabio Mario da Silva, Joana Bacelar Espanca, dentre outros colaboradores, deve ser referido.

Os esforços ganharam vida para que a memória de Florbela fosse ressuscitada e um sonho se tornasse realidade.

No momento, a casa passa por reformas e adaptações para que seja um espaço de criação, de literatura e sobretudo que preste homenagem à obra da poeta. Um combustível de cultura que é assim apresentado nas palavras de Tiago Salgueiro:¹³

A CASA pretende devolver à memória de Florbela Espanca a glória que lhe foi negada em vida. E pretende contribuir ainda, de forma ativa e transversal, para a criação de sinergias locais, nacionais e além-fronteiras que venham através da cultura e da participação criativa, devolver a esta vila do Sul de Portugal a importância histórica dos tempos áureos da Casa Real de Bragança e a força do local de peregrinação e devoção a Nossa Senhora da Conceição. Florbela Espanca merece-o – e Vila Viçosa também.

¹³ Disponível em: <https://www.casaflorbelaespanca.com/missao-e-valores>. Acesso em: 10 ago. 2021.

1.5 Florbela Poeta

Figura 16 – Soneto *Ser Poeta*, nas escadarias da Biblioteca Florbela Espanca, em Matosinhos



Fonte: Foto Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019

Obs.: Vista de baixo para cima, a escada oferece uma visão de infinito de um dos mais belos poemas produzidos pela escritora.

E pensando bem, minha querida, não há tudo isso nos meus livros? Música e canto, bordados e rendas... que delícia e que finura em certos versos... que encanto e que magia em certas frases!... Palpo esses bordados, essa macieza de cetins, beijo esses pontos delicados, essa espuma de rendas, essas brancuras ténues, esses negros chorosos e trágicos, e acho-os melhores, convenço-me que valem mais que os mais valiosos trabalhos em que mãos de princesas descansassem [...].¹⁴ (GUEDES, 1995, p. 76-77).

Se olharmos bem para as palavras de Florbela, percebemos que imagens como a música, o canto, os bordados, as rendas e os cetins são componentes preparando um terreno instável, pois, ao mesmo tempo que seus versos são mais perfeitos que todo esse universo heterogêneo produzido por essas imagens, também os “pontos delicados” podem trazer a escuridão, as tragédias e a dor. O trecho da carta em epígrafe demonstra como é o método de trabalho de Florbela, para quem a palavra é toda corpórea, bem como a consciência vaidosa que tem a respeito do seu trabalho poético enquanto atividade equivalente ao labor artesanal.

A veia poética de Florbela se manifesta cedo, aos oito anos, quando se tem notícia de seu primeiro poema, intitulado “Vida e Morte”.

Sobre essa relação complicada entre a vida e a morte, Nietzsche, em *Assim falava Zaratustra* (2002, p. 71), comentava: “Assim, eu mesmo quero morrer, a fim de que, meus amigos, por amor de mim, ameis com mais amor a terra. E terra quero voltar a ser, a fim de encontrar repouso naquela que me gerou”. A poeta criança parecia já ter lido esse filósofo, tal é a complexidade do tema no poema acima. Por coincidência ou não, Florbela viria mais tarde a ser uma assídua leitora e admiradora da filosofia nietzschiana¹⁵ e, em uma carta enviada a Guido Battelli¹⁶, chegou a afirmar: “O meu racionalismo à Hegel, apoiado numa espécie de filosofia à Nietzsche, chegou-me por muito tempo” (ESPANCA, 2002, p. 275).

Na verdade, o que estamos propondo é constituir esse território maior em que Florbela está inserida, segundo a sua própria voz: “sou uma eterna curiosa de livros e alfarrábios, e mais nada” (ESPANCA, 2002, p. 223), o que nos leva a novos agenciamentos. Os aprendizados de bordado, pintura e música são experiências que podem ter contribuído para que a sensibilidade da poeta se fosse apurando mais e mais, mas o seu projeto de vida, contudo, pareceu consistir no máximo conhecimento dos livros, de seus autores preferidos e da terra em que nasceu e de que jamais se desligou.

¹⁴ Trecho de uma carta à amiga Júlia em 22 de agosto de 1916.

¹⁵ Para um maior aprofundamento sobre a filosofia nietzschiana na obra de Florbela Espanca, ver XAVIER, Iracema Goor. *O amor e a presença do corpo em Florbela Espanca*. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

¹⁶ Carta enviada a Guido Batelli em 3 de agosto de 1930.

No entanto, para construir esse panorama que estamos a buscar, faz-se necessário conhecer um diferencial entre Florbela e as mulheres que constituem a sociedade portuguesa da época. Para isso, utilizarei alguns trechos de carta em que a voz de Florbela destoa da voz da maioria das mulheres. Em carta enviada à amiga Júlia Alves, diz:

Eu não sou nada o que V.Exa. pensa e se, como dizem, o rosto é o espelho da alma, posso em breve convencê-la do que lhe digo. Mandar-lhe-ei o meu retrato. Quer? Mas até lá, e para prevenir a hipótese do meu rosto a enganar, vou descrever-lhe desde já o meu péssimo carácter: sou triste, imensamente triste, duma tristeza amarga e doentia que a mim própria me faz rir às vezes. É só disso que eu rio, e aqui tem V.Exa. no meu carácter uma sombra negra, enorme, medonha: a hipocrisia!... Porque eu pareço alegre e toda a gente gaba a minha...alegria! [...], mas ainda este é o primeiro defeito; o segundo, e para o mundo virtuoso e prático é simplesmente horrível, é o sonhar, sonhar muito, olhar muito além, para longe de todos os que cantam, os que falam, os que riem!...Tenho dias em que todas as pessoas me dão a impressão de pequeninas figuras de papel sem expressão, sem vida [...]. (GUEDES, 1995, p. 35).

Florbela declara à amiga sua hipocrisia, que pode denotar o distanciamento entre si e si-mesma, essa dissociação do sujeito, tipicamente modernista. Ela sabe que sempre simula, que sempre tem uma posição diferente. É uma espécie de precoce “fingimento poético”, para nos lembrar de Fernando Pessoa. Por outro lado, quando diz que entre os seus defeitos está o sonhar, na verdade ganha grandeza, pois não é assim que fazem os grandes escritores?

Na expressão “tenho dias em que todas as pessoas me dão a impressão de pequeninas figuras de papel sem expressão, sem vida”, a sensação da perda da realidade pode assinalar uma irremediável tendência para viver “em duplicado” ou numa espécie de “exílio” do real ou do mundo, como se a realidade fosse uma ilusão. Bernardo Soares diria o mesmo: “reconhecer a realidade como uma forma da ilusão, e a ilusão como uma forma da realidade” (PESSOA, 2016, p. 83). Da mesma forma, seria possível dizer que Florbela e Bernardo Soares tinham o sonho como o sentido de suas vidas.

Luzia Noronha também refletirá sobre essa carta: “Como se o desejo de compor uma personagem idealizada suscitasse uma relação especular em que se pudesse refletir, invertida, a face original” (2001, p. 65). Curiosamente, existe algo de teatral nessa apresentação, nessa intimidade imediata. A autora da carta se apresenta como alguém que se distancia da realidade e assim acaba por conseguir um efeito dos mais atraentes, ou seja, a curiosidade em conhecer essa personagem tão diferente das demais.

Em outro trecho de uma nova carta, diz à mesma amiga o que pensa sobre o casamento:

[...] não há nada, tanto para os homens como para a mulher, que valha a liberdade tanto de [*uma palavra ininteligível*] como de pensamento. É o casamento um grilhão de flores e risos? De acordo, mas é sempre um grilhão. Ria, pois, e cante com a sua bela alegria, ame doidamente alguém, mas nunca abdique nem uma só das suas graças, nem uma só das suas ideias que lhe fazem vincar a fronte às vezes com uma pequenina ruga de capricho e insolência, que fica tão bem às mulheres bonitas; não ajoelhe nunca, porque está nisso o nosso grande mal, o nosso profundíssimo erro; nós invertemos muitas vezes os papéis, e em proveito deles, e depois as consequências são muitas vezes as paixões que devastam uma vida inteira por criaturas que se dignam a dar, por último, como humilde mortalha, um olhar de compaixão! O melhor de todos os homens não vale um fanatismo, creia-me, e embora a nossa alma, com essa ânsia de amor, de ternura que canta sempre em nós, se lhes dedique completamente, que eles não saibam nunca, que não suspeitem sequer!... Abdicando um grau da nossa realeza, teremos de descer sempre, sempre até o fim. Não é verdade isto? (GUEDES, 1995, p. 41-42).

Essas ideias sobre o casamento parecem ser bem avançadas para a sua época, não deixando também de apresentar certa atualidade. Florbela, já bem cedo, aprendeu que amar doidamente não significa entregar as suas ideias e o seu sentimento sem nenhum controle. Essa diferença de pensamento e postura faz de Florbela alguém que fala e faz o diferente sem se importar com as represálias que isso possa determinar em sua vida. Só mais à frente, após a sua morte, é que se fará grande levante contra sua maneira de pensar.

Florbela tem em mente vários projetos para a sua poesia. Assim, em 1916, dá início ao caderno *Trocando Olhares*, que contém 85 poemas e 3 contos nas páginas finais, sendo eles: *Alma de Mulher*, *Oferta do Destino* e *Amor de Sacrifício*, produzidos entre 10 de maio de 1915 e 30 de abril de 1917. Nesse manuscrito, estão contidos os projetos *Trocando Olhares*, *Alma de Portugal*, *O Livro d'Ele*, *Minha Terra Meu amor*. Desse mesmo manuscrito, foram extraídas as antologias *Primeiros Passos* (1916) e *Primeiros Versos* (1917), obras com as quais Florbela se empenha para a sua estreia literária, mas inutilmente – nenhuma delas vem a lume. Faz colaborações em *Modas & Bordados*, suplemento feminino do jornal lisboeta *O Século*, e nos Jornais *Notícias de Évora* e *A Voz Pública*. No próximo capítulo, esses primeiros projetos de Florbela serão por mim explanados com mais detalhes.

Florbela mantém contato com poetas, entre eles Américo Durão, Raul Proença, Augusto d'Esaguy. Sobre a correspondência com Américo Durão, dirá Dal Farra:

Já a carta a Américo Durão, redigida em Vila Viçosa, em 05 de janeiro de 1920 (e publicada por Maria Alexandrina), é fundamental para a dilucidação da presença poética de Durão na compleição da poesia de Florbela Espanca. Ao contrário do que se supunha, então, a leitura que Florbela elaborou da obra de Durão, o intertexto que produziu a partir da tomada de contato com essa

obra, foi essencial para a concepção do *Livro de Mágoas* - e não apenas a do *Livro de Sórora Saudade*. (DAL FARRA, 2002, p. 201).

Esse comentário auxilia-nos na compreensão de uma fase bastante fecunda da poeta. Ela, o quanto possível, fazia questão de se aproximar de poetas para com eles manter um diálogo sempre agregador para a sua poética.

Mais tarde lança o *Livro de Mágoas* (1919), que tem uma recepção bastante tímida e em 1923 publica o *Livro de Sorora Saudade*, ambos custeados pelo pai. Suicida-se em 08 de dezembro de 1930 e em janeiro de 1931 é lançado no mercado editorial o livro *Charneca em Flor*, obra que, como acima referi, estava em poder de Guido Battelli quando Florbela morreu. Aproveitando o grande interesse do público pela vida da jovem poeta morta, Battelli relança, em julho deste mesmo ano, o *Livro de Mágoas* e o de *Sórora Saudade* (2. ed.), *Juvenília, Cartas de Florbela Espanca a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli* e, novamente, *Charneca em Flor*, em 2ª edição.

1.6 Florbela Tradutora

O projeto inicial da presente tese tentava trabalhar com a Florbela tradutora, faceta pouco explorada e ainda quase ausente nos estudos da fortuna crítica da poeta. Minhas indagações iniciais eram então as seguintes: por que Florbela Espanca, uma artista a respirar poesia em todos os poros de seu corpo, entre os anos de 1926 e 1927 tem romances franceses por ela traduzidos? Seriam estes livros de autores admirados pela poeta? Ela escolhia os livros a serem traduzidos? Na mesma altura, a poeta estava a escrever o livro de contos *As Máscaras do Destino* e a compor o seu último livro *Charneca em Flor*. Por qual razão uma alma de poeta se dedicaria ao trabalho de tradução? Entretanto, à medida que avançava nas investigações, a própria pesquisa foi me levando para outros caminhos que, por fim, mostraram-se tão distantes do objeto inicial que foi preciso buscar um novo objetivo e *corpus* e, em consequência, uma nova pesquisa.

Ao fazer um estágio de pesquisa em Évora, investigando entre moradores e diversas pessoas responsáveis por bibliotecas, jornais e acervos, espantei-me com o quase total desconhecimento de uma Florbela tradutora; e isso aconteceu ao mesmo tempo em que pude presenciar, com alegria, o grande amor que os moradores nutrem por Florbela Espanca. A uma só voz falam que ela sabia o que se passava na alma de uma pessoa, e sabia dizê-lo como ninguém. Existem no Alentejo muitas e muitos poetas com os quais pude partilhar diversas

informações e deles/as também recebi um *feedback* acerca da grande poeta alentejana. Portanto, é ainda mais curioso que a sua atividade como tradutora passe tão despercebida entre aqueles que mais a admiram.

Muitas teses, artigos e trabalhos têm-se debruçado sobre Florbela, passando pelas imagens poéticas presentes em sua obra ou trazendo à tona a sua verdadeira biografia, deixando de vez para trás todas as interferências, ingerências ou desconhecimentos com que trataram a escritora. No entanto, também na academia, são raros os estudos que se dirigem ao trabalho de tradução da obra Florbeliana. Constatamos que existe um único pesquisador, o professor Chris Gerry, que se dedicou de modo mais sistemático e aprofundado a estudar as traduções de Florbela, com o intuito de demonstrar como esses romances traduzidos por ela, de alguma maneira, se ambientavam nos contos de sua autoria escritos na mesma época, aquela em que foram gestados seus livros de contos: *O Dominó Preto* (1982) e *As Máscaras do Destino* (1931). Chris Gerry escreveu quatro artigos sobre as traduções de Florbela e relata que a reunião desses trabalhos comparativos entre os textos originais e a sua tradução tem consistido em:

[...] pesquisar as vivências dos autores envolvidos e a literatura que criaram, e indicar alguns dos contextos sociais, culturais e pessoais que condicionaram a forma como a tradutora fez o seu trabalho, tem sido possível fazer uma pequena contribuição para uma compreensão mais completa deste aspecto pouco conhecido da vida e da arte de Florbela Espanca. (GERRY, 2018, p. 12)¹⁷.

Inicialmente, portanto, partiremos desses estudos para tentar pensar novos processos de criação e tradução na obra de Florbela Espanca. Os dados da pesquisa em acervo mostraram que Florbela fazia suas traduções da língua francesa para a língua portuguesa em uma época de profundas mudanças, no início do século XX, e as turbulências por que passa a Europa, principalmente a França, se fazem presentes entre aqueles que estão bastante ligados a essas transformações. Florbela assinava uma revista francesa que a mantinha atualizada com as novidades que aconteciam na França. Também tinha a língua francesa como uma aliada para a manter em contato com poetas e filósofos franceses.

Azinhel Abelho e José Emídio Amaro, no estudo introdutório “Evocação lírica de Florbela”, presente na obra *Cartas de Florbela de 1912-1930* (s/d), enfatizam que a literatura, as línguas de outros países e a história cativavam Florbela:

¹⁷ Para maior aprofundamento, ver GERRY, Chris. Acerca dos romances produzidos por Florbela, **Revista 7 faces**, v. 9, p. 202-219, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/329877103_ACERCA_DOS_ROMANCES_TRADUZIDOS_POR_FLORBELA_ESPANCA. Acesso em: 11 ago. 2021.

No Liceu André de Gouveia, de traça arquitectónica do Cardeal-Rei, andou e estudou Florbela. Naqueles claustros azulejados, com figuras que pareciam querer sair das manchas de cor, contornados pelos traços dos artistas que os desenharam, sofreu Florbela as suas cólicas de exames, ouviu o retenir de campainhas, a chamada dos contínuos. Conheceu aí os primeiros combates da vida .

Quando voltava as férias, solicitava o empréstimo de livros das bibliotecas das pessoas cultas da terra. Os do Liceu de Évora eram sonolentos e de estudo. Só na Biblioteca Pública podia matar a sua ânsia de ler. Há notícias de que lá requisitou, nesses tempos, Balzac, Dumas, Guerra Junqueiro, Gonçalves Crespo e Teófilo Braga.

Eça de Queirós também o leu, mas só anos mais tarde, revela-nos Celestino David num estudo. A Literatura, a História e a linguagem dos outros países entusiasmaravam-na. (ABELHO; AMARO, 1949, p. 150).

Florbela Espanca possuía uma cultura pouco usual para a época; buscava constantemente a leitura pelo prazer do conhecimento. Por intermédio das cartas de Florbela, podemos comprovar que ela possuía vasta cultura, não restrita a autores portugueses. Os franceses, italianos, espanhóis, americanos faziam parte de suas leituras. Dentre os franceses, que Florbela lia no original, encontramos menções a Paul Morand, Flaubert, Anatole France, Verlaine, seu poeta favorito; Victor Hugo, Bordeaux, Alexandre Dumas, Balzac, Jules Verne, Colette, entre outros.

Nessa época, existia em Portugal uma grande procura por tradutores da língua francesa, com o intuito de trazer romances e novelas para o mercado que se expandia em relação à leitura. Florbela já era bem conhecida como uma ótima tradutora da língua francesa e trabalhava como explicadora¹⁸ dessa língua; portanto, algumas editoras, principalmente a Civilização, a procuravam para traduzir esses romances. Ao todo, Florbela traduziu nove romances franceses e um romance da língua espanhola¹⁹.

¹⁸ Em Portugal esse termo “explicadora” é utilizado para professores que dão aulas particulares em sua própria residência ou em locais especializados e próprios para esse fim.

¹⁹ MARYAN, M. **O Segredo do Marido**. Trad. Felisbella Espanca Lage. Porto: Casa Editora de A. Figueirinhas, 1926. Biblioteca das Famílias.

RAMEAU, Jean. **O Romance da Felicidade**. Trad. Flôrbella Espanca Lage. Porto: Livraria e Imprensa Civilização, 1927. Biblioteca do Lar.

THIÉRY, Jean. **O Canto do Cuco**. Trad. Flôrbella Espanca Lage. Porto: Livraria e Imprensa Civilização, 1927. Biblioteca do Lar.

PEYREBRUNE, Georges de. **Doña Quichotta**. Trad. Flôrbella Espanca Lage. Porto: Livraria e Imprensa Civilização, 1927. Biblioteca do Lar.

CHAMPOL. **Dois Noivados**. Trad. Flôrbella Espanca Lage. Porto: Livraria e Imprensa Civilização, 1927. Biblioteca do Lar.

MARYAN, M. **O Segredo de Solange**. Trad. Florbella Espanca Lage. Porto: Casa Editora de A. Figueirinhas, 1927. Biblioteca das Famílias.

SAINT-JEAN, Claude. **O Castelo dos noivos**. Trad. Florbela Espanca Lage. Porto: Livraria e Imprensa Civilização, 1927. Biblioteca do Lar.

Em depoimento, cuja recolha foi feita por Hortense de Almeida na revista *Modas e Bordados* de 1976, Aurélia Borges (1906-2015), poeta e discípula de Florbela, fala sobre o tempo em que conviveu com a escritora e amiga. Conta que Florbela lhe dava aulas de português, principalmente de literatura e, mais tarde, deu-lhe aulas de francês, o que a tornou tradutora e este feito se deve a Florbela, que também na época traduzia romances para a editora Civilização: “ Os temas não valiam muito, mas a linguagem que conseguia dar à tradução enriquecia de tal maneira a forma literária dessas obras que, só por isso, valia a pena lê-las.” (ALMEIDA, 1976, p. 33).

A fala de Aurélia Borges reforça a ideia de que Florbela, ao traduzir, procurava dar às palavras um significado que trouxesse mais vida e interesse aos romances. Diante dessa informação, procurei averiguar como eram classificados esses livros pelos jornais que divulgavam a sua circulação e constatei que eram dados a conhecer ao público como obras destinadas à “Biblioteca do Lar”. Isso me chamou bastante a atenção, pois Florbela era bastante culta e lia muitos clássicos; então tentei descobrir se essas traduções eram escolhidas por Florbela ou impostas pela editora.

Em outro trecho do depoimento de Aurélia Borges, ficamos a saber do seu engajamento a respeito da emancipação das mulheres.

Florbela lutou, bastante até, para impor a condição feminina. Existiu, a seu cargo, na revista “Portugal Feminino”, uma secção intitulada “Acção feminista”, que creio, foi criada por ela. [...] Sei que Florbela recebia uma revista feminista francesa, de que recortava artigos. Algumas vezes, até, encarregou-me da sua tradução para a revista “Portugal Feminino” (se não para publicar, pelo menos para apontamentos de acção feminista). Ela estava, com efeito, muito a par do que ia pelo mundo a respeito da emancipação da mulher. Esse foi um dos aspectos da sua luta intelectual.[...] recordo-me, também, de ela ter contactado com várias feministas estrangeiras. Cheguei a traduzir alguns artigos delas. (ALMEIDA, 1976, p. 35).

BENOIT, Pierre. **Mademoiselle de La Ferté** – Romance da actualidade. Trad. Flôrbela Espanca Lage. Porto: Livraria Civilização, 1929. Collecção de Hoje. [e Porto: Livraria Civilização, 1937. Collecção Civilização – Série Amarela, n.52.

VALDÉS, A. Palacio. **Maximina** – Romance da Actualidade. Trad. Florbela Espanca Lage. Porto: Livraria Civilização, 1932. Colecção de Hoje.

Nem todas as traduções foram “para a Livraria Civilização” (casada com o Dr. Mário Lage em 15 de outubro de 1925, o Felisbella Espanca de 1926 pode interpretar-se como um grito de felicidade e um repudiar traduções que são “independentes da sua escolha”) (RODRIGUES, 1956, p. 36).

Assim, com esse depoimento, fica claro que Florbela defendia a liberdade das mulheres em todos os campos, principalmente no intelectual. Mantinha interesse em artigos que tratavam do feminismo e, por ser Florbela uma grande leitora dessa filosofia, acabara também por despertar o interesse de muitas mulheres relativamente ao tema. Infelizmente, não se tem notícias de quem seriam essas feministas estrangeiras. Mas, pelo depoimento de Aurélia Borges, é certo que Florbela não estava desatenta ao que se passava em relação à luta das mulheres.

Em carta enviada por Lopes Rodrigues, em sua obra *Nótulas Florbelianas*, o autor faz uma recolha cuidadosa de documentos que já estavam se perdendo sobre os manuscritos de Florbela, também sobre informações que somente as pessoas mais próximas da poeta poderiam saber. Lopes Rodrigues envia uma carta ao Dr. Mário Lage, viúvo de Florbela, em 16 de junho de 1955, perguntando sobre as traduções da autora; responde-lhe este:

Respondo à carta de V.Exa. de 19 do corrente. Algumas recordações que podiam ter interesse, foram oferecidas por mim à Biblioteca Municipal de Matozinhos[...]. As traduções que fez foram todas para a Livraria Civilização. Eram independentes da sua escolha pois traduziu os livros que esses editores lhe indicavam. É o que lhe posso responder. (RODRIGUES, 1956, p. 7).

A investigação mostrou que os livros traduzidos por Florbela não eram escolha dela, eram romances dedicados, em sua maioria, pautados pela moralidade, o que contrastava com suas ideias contra qualquer tipo de censura à liberdade de pensamento. Disso, acabei por concluir que Florbela traduzia uma língua de que gostava e que estava em voga na época, talvez mais pelo retorno financeiro do que por um desejo criativo ou intelectual. Deve, contudo, destacar-se que mesmo uma tradução feita em outra língua de forma mecanicista pode vir carregada das impressões e da cultura da língua de saída – no caso, a língua portuguesa. E como, na mesma época, Florbela escrevia o seu livro de contos *O dominó Preto* e depois *As Máscaras do Destino*, alguma ambientação das obras originais pode ter “escapado” para os seus contos, trazendo, sim, elementos externos à realidade da autora para a sua experiência da criação literária. Esse tema, entretanto, será abordado mais à frente.

Ainda sobre as traduções, no livro *Acerca de Florbela*, de Rui Guedes (1986), o autor comenta que provavelmente o dinheiro extra das traduções teria sido necessário para custear a edição de um de seus livros:

No último período de sua vida, quando depois de 1925 se casou com o terceiro marido, Dr. Mário Lage, Florbela dedicou-se a traduzir livros do francês para

português para empresas livreiras do Porto. Tinha aprendido francês no Liceu, dera explicações e fora professora de francês, lia muito e cultivava esta língua. Escrevia-a e falava-a com fluência e qualidade. Não pude apurar se as traduções que fez foram pelo prazer de cultivar essa língua ou pela necessidade do dinheiro que daí adviria. Porém, pela correspondência dessa época, sou levado a concluir que Florbela necessitava do dinheiro desse trabalho extra para tentar a publicação de um livro seu – *Charneca em Flor ou Máscaras do Destino*. (GUEDES, 1986, p. 89).

Analisando o conteúdo das histórias dos romances traduzidos por Florbela e tendo como referência os estudos do pesquisador Chris Gerry, acabei por supor que, de fato, ela realizou as traduções a fim de conseguir dinheiro para a publicação do livro de contos já pronto e o de poesia em vias de ser terminado. Além disso, foi possível constatar que tal atividade lhe dava um grande trabalho, mesmo gostando na língua francesa.

Em carta enviada ao pai em 06/11/1929, percebe-se que Florbela está precisando de dinheiro para a publicação de seus livros:

Perguntas-me pelo meu livro; tenho dois prontos, um de versos e outro de prosa, mas continuam na gaveta, pois não há editores; só o podia fazer à minha custa e eu não tenho dinheiro para isso. Se algum dia tiveres de sobra três contos que queiras pôr no negócio... é que imediatamente que eles vêm para a rua [...] Estes livros são os melhores, e eu queria bem que eles saíssem, mas não há dinheiro... paciência. Cá estão, enquanto outros aparecem que os não valem nem de perto nem de longe. A vida é assim. (ESPANCA, 1995, p. 184).

Por essa fala, podemos imaginar como seria para Florbela ter feito a tradução de tantos livros que nada tinham a ver com as suas ideias e que separavam homens e mulheres. Se por um lado, o poder patriarcal considerava que o pensamento, a ciência, os grandes clássicos, o voto, eram destinados somente aos homens, por outro lado, à mulher restava cuidar da casa, criar os filhos, se distrair com jardinagens e leitura de entretenimento, além, evidentemente, de obedecer ao senhor que lhe sustentava, fosse o pai ou o marido. Nesse sentido o termo “Biblioteca do Lar” foi o escolhido para designar uma coleção destinada às mães e às filhas, para que soubessem se comportar perante a sociedade e seus futuros pretendentes. Nesse contexto, é interessante notar que Florbela fala sobre os seus livros com orgulho por saber que têm valor literário: “Cá estão, enquanto outros aparecem que os não valem nem de perto nem de longe”.

A escolha das palavras na tradução de uma língua estrangeira é bastante delicada e fundamental para que a ideia primeira seja conduzida em seu caminho ou para que essa ideia se transforme em outra, uma outra criação literária, pois encontramos um terreno minado em

que a escolha de imagens e formas na tradução pode levar à modificação total da ideia lançada na obra original. Com isso, não queremos dizer que toda a tradução passa por esse processo, mas é certo que existe uma voz latente do tradutor, voz que poderá, em determinados momentos, optar por palavras que poderão diminuir, enriquecer, estimular o desenvolvimento do resultado traduzido, dentre tantas outras situações que poderão gerar uma tradução fiel ou infiel em relação ao que se pretendeu comunicar num original. Ao mesmo tempo que traduzia os romances, a autora escrevia um livro de contos, função que considerava, à época, mais lucrativa, pois naqueles tempos turbulentos da nova república, segundo Florbela, não existia mais tempo para as musas.

Em outra parte do depoimento de Aurélia Borges, esta diz textualmente:

Lembro-me, ainda, de Florbela ter feito uma tradução, para a Livraria Civilização, de um livro que foi retirado do mercado pela Censura. Ela estava indignadíssima. A obra, escrita por uma mulher, era de grande interesse. Mandou-me uma carta em que se mostrava revoltada pela interdição desse livro, portanto, posso dizer que ela não estava alheada dos problemas políticos e muito menos dos feministas (ALMEIDA, 1976, p. 35).

Essa informação me levou a grandes indagações: por que um livro traduzido por Florbela seria censurado? Em que época? Por quem? Fiz o levantamento no acervo da Câmara Municipal de Évora, onde encontrei um jornalista, Sr. Mário Simões, que facilitou a visita ao jornal *Notícias de Évora*, com o objetivo de auxiliar no levantamento do material sobre a presença de Florbela Espanca em Évora. Nesse local, pude ter acesso aos jornais de época, desde 1900 até os dias atuais. A partir dessa consulta, foram mapeadas todas as publicações feitas por Florbela. Esse jornal mantinha uma coluna em que eram informados todos os livros publicados pelas editoras, incluindo a Editora Civilização do Porto, a mesma que enviava os livros em francês para Florbela traduzir.

Durante a pesquisa, tive a oportunidade de fazer uma entrevista ao dono do jornal *Notícias de Évora*, Sr. Manuel Madeira Piçarra. Ao ser questionado sobre o livro censurado, nos informou que era muito difícil algum livro da “Coleção Civilização” ser censurado naquela época, uma vez que esses livros faziam parte da Seção Biblioteca do Lar, ou seja, eram livros que, antes de serem mandados para a tradução, já passavam por um filtro editorial e censório.

Com essas informações, foi realizado um contato com o pesquisador e professor Sr. Christopher Gerry, que se prontificou a fazer uma varredura nos romances em busca de algo que fosse passível de ser controlado. Contudo, Gerry não encontrou também nada que pudesse vir a ser motivos de censura, pelo menos para a censura institucionalizada pelo governo. Diante

desses fatos, cheguei à hipótese de que a informação que recolhi deveria vir de uma fonte que somente os envolvidos, hoje já todos falecidos, deveriam conhecer.

Em nova pesquisa sobre as traduções, encontrei, na carta enviada por Florbela em 27/06/1930, de Évora, a Guido Battelli, o seguinte trecho:

Recebi os seus versos, as suas traduções, o seu belo artigo sobre a minha encantadora Évora. Obrigada por tudo, que sinto não merecer. Conheço realmente os versos de Ada Negri através de traduções francesas e um estudo de Shuré. As duas outras poetisas italianas, assim como a poeta uruguaiana, não conheço. De Itália, além dos grandes de outrora, é claro, conheço apenas, e sempre através de traduções, Lupardi, Guido de Verona e d'Annunzio. Nada mais. É sempre difícil conhecer-se a literatura dum país de que se não sabe a língua.

Florbela conhecia bem o francês e o espanhol; gostaria também de conhecer o italiano, para ler seus versos traduzidos nessa língua, mas nem tudo era possível, uma vez que precisava se dedicar às traduções dos livros franceses. No livro de cartas que é publicado pela primeira vez por Guido Battelli, este atesta que a poeta nunca quis ser reconhecida como tradutora, mas sim como poeta.

Estava claro que Florbela traduzia apenas tecnicamente não os livros que queria, mas os que lhe eram enviados, informação que já tinha de início, mas sem saber sua amplitude. O que foi possível notar é que, de fato, não havia da parte de Florbela interesse ou admiração para com os títulos traduzidos.

Em sua tese de doutorado intitulada *Florbela Espanca Asa no Ar Erva no Chão*, Concepción Delgado Corral (1987) afirma que as ideias básicas de Florbela sobre a tradução seriam as seguintes:

O ideal para ela era ler as obras na língua original porque a tradução é já outra obra. Ler todas as obras na língua original não é sempre possível, por isso, a tradução é um mal necessário. A autoria passa assim a ser compartilhada entre o autor e o tradutor.

As suas ideias da tradução são uma consequência das suas ideias da arbitrariedade dos signos linguísticos. Considera muito difícil exprimir as suas ideias na sua própria língua e, muito mais difícil, que outra pessoa as traduza para uma língua distinta. (CORRAL, 1987, p. 53).

De acordo com Concepción Delgado, as ideias de tradução de Florbela nos remetem ao conceito saussuriano de “arbitrariedade dos signos linguísticos”, ou seja, para a Linguística, o

que nos leva a prever que se apoderar totalmente da língua – sobretudo da estrangeira, neste caso – está na linha da impossibilidade²⁰.

Minhas primeiras impressões eram que Florbela não tinha liberdade para traduzir os livros de que gostava, mas, para confirmar essa hipótese, seria preciso fazer esse levantamento nos documentos encontrados no espólio em Évora e em Matosinhos. Após a pesquisa, ficou claro que a poeta precisava de dinheiro e, por isso, fazia tradução de livros. Reforçando essa impressão, em pesquisa no acervo de Vila Viçosa, encontrei os livros que ainda lá se conservam e que eram lidos e admirados por Florbela, vindos de grandes nomes da literatura.

Esses livros foram encontrados na estante de Florbela por ocasião de sua morte e foram doados ao Grupo Amigos de Vila Viçosa por seu último marido, Mário Lage. Entre eles, contam-se grandes nomes, como Henri Duvernois, René Boylesve; mas um dos livros nos chamou atenção: o livro de Paul Morand – *L' Europe Galante* – Grasset 104^a edition. Este livro traz uma dedicatória de Florbela ao marido Mário Lage: “Ao meu querido Mário para se reconciliar com o meu grande Morand – Bela – Porto 4-1-1928. N.B. O meu amo e senhor embirrou com o possessivo e com o adjectivo. Fica, pois, abolido o *meu* e o grande. Bela.” (grifo da autora).

Paul Morand (1888-1976) foi um poeta francês, romancista e dramaturgo, considerado um modernista que causou muitas tempestades no início do século XX devido à sua irreverência literária. Era um autor de quem Florbela possuía muitos livros e a quem admirava. Vemos o atrevimento de Florbela ao dedicar o livro ao marido, utilizando também uma estratégia irreverente. Bela lançava mão de pequenas delicadezas – mesmo antes de seu amado demonstrar ciúmes, ela o abolia!

Também faz parte desse acervo o diário original de Florbela, praticamente intacto, encapado com seda adamascada na cor lilás, que era a preferida da escritora. O diário com a letra de Florbela carrega, com as últimas reflexões da mulher poeta, também algumas descobertas: chama a atenção uma citação encaminhada a uma pessoa certamente muito próxima a Florbela, mas com a qual parece ter sido talvez impossível uma relação amorosa, por razões desconhecidas. Caberia aqui uma pesquisa mais aprofundada, mas, como esse não é o

²⁰ “A arbitrariedade é um princípio da teoria linguística saussuriana, que embasa seu pensamento e possibilita articulação dos conceitos entre si, e ainda promove o pensamento estrutural de Saussure que, embora não seja um estruturalista, esteve na vanguarda, inovando a maneira de pensar a organização de uma língua a partir do conceito de sistema. A base desse sistema, segundo Saussure, é a arbitrariedade, causa motivadora da origem dos signos e, conseqüentemente, do sistema linguístico”. (BARRETO, 2012, Revista *Odisseia* n. 5).

tema no momento, deixo apenas esse registro, com o qual certamente trabalharei em outra ocasião:

O Luiz tem no mínimo, embora o não confesse, um grande orgulho por ser incapaz de amar doidamente uma mulher. Como é que, sendo ele tão inteligente, não compreende esta verdade tão simples: que aquele que não tem nada para dar é que é pobre? Assim, nas suas aventuras sentimentais, dá, em troca de pedras preciosas, dinheiro falso e... como cada um dá o que tem, elas dão sempre pedras preciosas e ele continua a dar dinheiro falso. E, quando chegar a morte, terá ignorado dois dos maiores prazeres da vida: o prazer de possuir pedras preciosas e o prazer de as dar. (ESPANCA, 2002, p. 263).

Também se encontra nesse acervo dos amigos de Vila Viçosa uma tesoura que seria de Florbela, bem como o seu berço e vários documentos assinados pela autora, todos devidamente guardados em uma pasta. Segundo a pesquisadora e professora Ana Luísa Vilela, são “Documentos materiais do início e do fim da vida, o berço e o Diário! Entre eles tudo se joga, tudo se abandona ou acrescenta”. (2012, p. 361).

Como pesquisadora, ver o *Diário*, tal qual foi delicadamente encapado e organizado por Florbela com sua letra cursiva peculiar, deixou-me claro que estava diante de uma obra de arte que foi pensada para ser descoberta. A abertura do *Diário do Último Ano* traz um fragmento, logo em sua abertura, carregado de significados e de caminhos movediços:

Para mim? Para ti? Para ninguém. Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões, impressões, ideias, maneiras de ver, de sentir – todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo. (ESPANCA, 2002, p. 256).

Para quem Florbela escreve? Como ela mesma diz, talvez para ninguém. Mas necessita dessa conversa para descobrir quem é. Existe um movimento teatral em suas palavras, que são lançadas de maneira a não quererem atingir nada de filosófico, nada de pretensioso, mas que vão fazendo exatamente o contrário. Ao colocar-se sem pretensões de estilo e sem análises filosóficas, espontaneamente, a escritora vai criando um diálogo com o leitor. No entanto, o paradoxo já está presente no modo como apresenta seu espírito: “talvez frívolo, talvez profundo”. Existe um “eu” que se faz e se desfaz, mas existe também um “outro” que está presente nos fragmentos. Sobre esse aspecto do duplo projetado no Outro, a pesquisadora Isa Severino dirá que:

Apesar da curta extensão desse volume, esta escrita de cariz autobiográfico parece manter uma linha de continuidade e de diálogo com a sua poesia, apontando caminhos para a delimitação do “eu” e da percepção da interlocução que este trava com o “outro”.

À semelhança do que sucede na sua poesia, também o *Diário* evidencia uma tentativa de construção identitária. (SEVERINO, 2019, p. 36).

O que faz do *Diário* uma obra de arte, conforme assinaléi acima, é o fato de sua extensão ser absolutamente curta e carregar, ao mesmo tempo, um diálogo com a obra poética da autora. O sujeito poético na obra florbeliana está em busca de saber quem é, busca a identificação em muitas máscaras, carrega em sua poética fortes traços filosóficos, tem sede de infinito e forte empatia com o leitor. No *Diário*, essa característica permanece. Existe um desejo incontrolável de conhecer esse sujeito, que não se mostra em nenhum momento, diz querer que alguém dê valor àquelas poucas palavras, trava uma confessional cumplicidade e acaba por fechar o diário com as seguintes palavras: “E não haver gestos novos nem palavras novas!” (ESPANCA, 2002, p. 301). O leitor fica paralisado, quer mais versos, mais palavras, mas é impedido de as ter.

Dando continuidade nos estudos dos acervos, foram visitados: o Espólio de Florbela Espanca na Biblioteca da Universidade de Évora²¹; o Espólio de Florbela Espanca na Câmara Municipal de Évora²²; o acervo da Biblioteca Florbela Espanca em Matosinhos; o acervo

²¹ BESSA-LUÍS, Agustina. **Florbela Espanca** – a vida e a obra de Florbela Espanca. Lisboa: Editora Arcádia, 1979. [1. ed., fev.1979]. (TE 821.134.3.09 ESP Lui V.).

BORGES, Aurélia. **Florbela Espanca e a sua obra**. Escola Florbeliana. Lisboa: Edições Expansão, 1946.

BONACHO, Gaspar. **Florbela Espanca e a sua obra**. Um pouco de como eu vejo Florbela Espanca. 2. ed. Alcanema: Tip. S. Pedro, 1983. (TE 821.134.3.09). [Exemplares numerados com a assinatura do autor n. 548 – Conferência proferida a 06/03/1980 na casa do Alentejo].

FERRO, Afonso. **Diário de Notícias**, 24 de fevereiro de 1931.

FREIRE, António. **O destino em Florbela Espanca**. Évora, 1975. (TE 821.134.3.09).

NUNES, Maria Manuela Moreira. **Florbela Espanca** – Sarça ardente de fogos fátuos. 1959. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Coimbra, Coimbra. (TE 821.134.3.09).

Miscelânea sobre Florbela Espanca (TE 821.134.3) contendo os seguintes estudos: PASSOS, Carlos de. **Em louvor e memória de Sóror Saudade**. Porto: Litografia Nacional, s/d.; LEÃO, António da Costa. **Poetas do Sul-Bernardo de Passos e Florbela Espanca**. Lisboa: Ed. Portugalíia, 1950; SENA, Jorge de. **Florbela Espanca ou a Expressão do feminino na poesia portuguesa**. Porto: Biblioteca Fenianos, 1947. [Conferência lida na sessão de homenagem do Clube fenianos portuenses na noite de 28 de janeiro de 1946]. MENDES, Aníbal. **Florbela Espanca Soror Saudade**. Braga: Livraria Editora Braga, 1947 (TE. 821.134.3 ESP. F.09); SOMBRIO, Carlos. **Florbela Espanca**. Figueira da Foz: Edições Homo, 1947. (821.134.3 Espanca, Florbela .09 929 Espanca); ABELHO, Azinhal; AMARO, José Emídio. **Cartas de Florbela Espanca 1912-1930** - Evocação lírica de Florbela.

²² GUEDES, Rui. **Acerca de Florbela**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1986. Coleção Florbela Espanca; GUEDES, Rui. **Fotobiografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985; GUEDES, Rui. **Cartas e Diário**. Organização, introdução e notas de Rui Guedes. 2. ed. Lisboa: Ed. Bertrand. 1995; ALMEIDA, Carmem. **Objetos melancólicos**. Évora: Ed. Caleidoscópio, 2005 (S2.77.06.22).; GUSMÃO, Armando de. “Da poesia em Florbela Espanca”. Separata do **Boletim junta Distrital de Évora**, Évora, n. 1, 1960. [Conferência proferida em 24/11/1960 na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora].

pessoal da família Espanca, na pessoa de Joana Bacelar Espanca (prima de Florbela); o acervo da Biblioteca Pública de Évora e o acervo na Biblioteca Nacional de Lisboa.

A realização desta pesquisa inicial em acervo resultou inesperadamente em um desvio de rota nos objetivos da investigação. Uma vez respondidas as questões sobre a tradução, e feitas as descobertas acerca do papel que essa atividade representava para Florbela, novas questões começaram a se colocar, mostrando-se mais prementes na investigação do processo criativo da autora. Tanto a convivência com o material de acervo quanto a estadia nas cidades alentejanas nas quais viveu e escreveu a poeta lançaram uma pequena semente sobre a terra alentejana. O foco da tese foi sendo assim necessariamente deslocado, da tradução como relação entre territórios linguísticos para a terra natal de Florbela e, junto disso, para a observação da importância desse elemento, a terra, em sua poética. É neste sentido que a Florbela tradutora nos levou ao estudo do território em Florbela, com o objetivo de investigar em seus poemas a presença da terra em suas três faces: a natureza, a terra natal e, por fim, a terra que se torna corpo nos seus poemas de maturidade.

1.7 Florbela Prosadora

A terra é tão triste, tão triste, que a gente até tinha pena de lhe pôr os pés em cima; nos nossos passos, ao pisá-la, arrastávamos o remorso e a dor de quem um dia escarneceu um pobre! As nossas mãos esboçavam sem querer o gesto de a levantar, de a erguer devagarinho até à altura dos nossos lábios; sentíamos uma profunda e dolorosa vergonha de a adivinharmos humilde e boa, pobrezinha a dar misericordiosamente todo o bem que tem, a despojar-se de todas as suas escassas galas de pobre envergonhado, inesgotavelmente, nas mãos abertas dos ricos soberbos. (ESPANCA, 2002, p. 48).

A prosa de Florbela começa também muito cedo: a poeta e escritora tem prazer em escrever cartas e recebê-las. Ao longo de sua vida, além do diário, serão as cartas que falarão mais profundamente dos sentimentos mais íntimos seus. É interessante notar que, mesmo nos diversos trechos de cartas, podemos sempre notar a voz peculiar e de tom confessional da enunciativa, como nesta carta destinada ao amigo Guido Battelli²³.

Eu sou hoje o que fui sempre. Aos oito anos já fazia versos, já tinha insónias e já as coisas da vida me davam vontade de chorar. Tive sempre esta mesma sensibilidade doentia, esta profunda e dolorosa sensibilidade que um nada martiriza, esta mesma ternura apaixonada pelos bichos inocentes e simples.

²³ Carta enviada de Matosinhos a Guido Battelli em 12 de agosto de 1930.

Ficava horas debruçada sobre um formigueiro, dizia coisas ternas aos sapos e às aranhas, e era eu quem criava os pardais e as andorinhas caídos dos ninhos que o meu irmão, solícito, me levava para que eu lhes servisse de mãe. Quando matava as moscas para alimentar as andorinhas, já o triste problema de injustiça da sorte me atormentava. Porque sacrificar as moscas em benefício das aves? Não compreendia: se ambas tinham asas!... (ESPANCA, 1995, p. 199).

Posto está como Florbela dava importância às pequeninas coisas e se preocupava com as injustiças e discriminações. Vemos que a preocupação com os bichos estava impregnada nela. Os bichos, eles, presentes na sua infância em terra alentejana, também são os seus confidentes.

Segundo Maria Lúcia Dal Farra, além da prosa ficcional:

[...] no outro tipo de prosa praticado por Florbela, a de caráter autobiográfico, como é o caso do Diário e das inúmeras peças epistolográficas, há suficiente espaço e dimensão para que tal tópica se instaure com largueza, aí encontrando lugar privilegiado para se expressar, já que esse tipo de escrita propicia o acolhimento de tudo quanto diz respeito à subjetividade, fazendo dessa o seu império. (DAL FARRA, 2002, p. 45).

Já citamos anteriormente que Florbela, enquanto traduzia romances franceses, escrevia também os seus contos, mais especificamente os livros *O Dominó Preto* e *As Máscaras do Destino*. Ainda de acordo com Dal Farra,

[...] tanto no primeiro quanto no segundo livro. Em ambas as situações, é diante do espetáculo impressionante da natureza, da fantástica presença da terra-mãe, diante da qual o homem se rende em êxtase, que o sentimento de sua baixa insignificância transparece com toda a propriedade. (DAL FARRA, 2002, p. 46).

Diante da fala de Dal Farra, vemos como essa “terra-mãe” traz à ficção de Florbela novas situações. Ou seja, é perante uma indelével força da natureza que transborda o movimento da terra, que cria sulcos e esparramam-se em todas as direções. Cada livro faz parte de um território distinto, não linear, não verticalizado, mas que vai se alternando mediante situações e sentimentos vividos intensamente pelas personagens.

Em 1927, numa correspondência com o editor José Emídio Amaro, Florbela diz que tem um livro de prosa quase pronto, possivelmente o *Dominó Preto* (DAL FARRA, 1999, p. LIV). Também fala do livro *Charneca em Flor*, que está preparando. No entanto, em 06 de junho de 1927, é surpreendida pela notícia que seria a pior de sua vida: seu irmão Apeles mergulhara para sempre no rio Tejo em um desastre com o hidroavião que pilotava. Nas palavras de

Florbela, em carta enviada ao pai²⁴, é possível imaginar a dor dilacerante que aperta o coração da poeta:

[...] É verdade, meu pai, o nosso rapaz, o nosso querido pequenino, morreu. Parece que morreu tudo, que ele não deixou cá ficar nada, parece que levou tudo. A gente é muito forte, já que não endoidece nem morre depois dum pavor assim. Eu cá estou ainda, vivo, ando, falo, depois das horas de martírio como não pode haver outras neste mundo. (ESPANCA, 2002, p. 191).

Esse trecho deve ser lido com calma, tal a sensação de dor que carrega cada palavra. A morte de Apeles leva o desejo de viver de Florbela, ela passa a ser praticamente um corpo que se arrasta em meio a uma terra devastada. A partir desse fato, múltiplas sensações são acionadas e explodem em profunda prostração e tristeza, o que faz Florbela produzir incessantemente. O mar de sensações se abre para todos os lados: em sua poesia, na prosa, também na escrita diarística. Poderia dizer que Florbela, em vez de se fechar diante da impotência existencial, abre todas as portas de sentidos e sentimentos. E, se, de um lado, existem as “horas de martírio”, por outro a produção da autora se desdobra na prosa de ficção.

O trecho que abre “Florbela Prosadora” faz parte do conto “O resto é perfume”, presente no livro *As Máscaras do Destino* (1931). Conforme já citei no item dedicado à tradução, Florbela estava com um livro em prosa pronto para ser publicado. Porém, a morte de seu irmão Apeles em 1927 causa uma ferida no coração de Florbela, um golpe que jamais seria cicatrizado. Talvez, até para sobreviver a essa dor terrível, a escritora dedique esse novo livro ao irmão morto. Nesse conto, a presença da terra alentejana ganha especial destaque: “A terra é tão triste, tão triste, que a gente até tinha pena de lhe pôr os pés em cima”. A terra está ferida, dói-lhe qualquer gesto palpável. A terra que agora sepulta os mortos, que dá tudo o que tem aos vivos. Esses pobres! Segundo o conto, só quem sabe das coisas são os mortos, pois os vivos vivem de ilusões criadas pelos homens. De acordo com a pesquisadora Renata Soares Junqueira, este conto, além de tecnicamente muito bem construído, também carrega a marginalidade da terra alentejana e “é um meio de redenção da ‘asfixiada’ terra” (1990, p. 31). De fato, a terra tem a possibilidade de se esparramar em todas as direções, faz e desfaz alianças, pode fugir, se esconder, confundir, sabotar, criar linhas de fuga.

²⁴ Carta enviada do Porto - Matosinhos em 13 de agosto de 1927.

O conto narra a presença de uma amiga que tem como seu melhor amigo um doido. É ele quem vai ser o seu confidente, o seu livro, seu tudo, um inseparável companheiro que a acompanhará pela terra que possui uma força visceral. A amiga dirá:

Sob a serenidade austera da minha terra alentejana, lateja uma força hercúlea, força que se revolve num espasmo, que quer criar e não pode. A tragédia daquele que tem gritos lá dentro e se sente asfixiado dentro de uma cova lóbrega; a amarga revolta de anjo caído, de quem tem dentro do peito um mundo e se julga digno, como um deus, de o elevar nos braços, acima da vida, e não poder e não ter forças para o erguer sequer! Ah, meu amigo! O génio que, com o grotesco vocabulário humano, pudesse fazer vibrar a nossa sensibilidade, estorcer os nossos nervos de encontro à trágica e mentirosa insensibilidade da minha dura terra alentejana! (ESPANCA, 2002, p. 98).

A terra tem a força dos heróis, mas está asfixiada, sem ar, presa, sem conseguir sair do lugar. O grito que vem da terra vem da mais profunda dor que não encontra palavras no vocabulário humano cheio de tragédias e enganações. Por outro lado, temos uma mulher andando de mãos dadas com um doido e temos a terra alentejana - ambos fazem parte de um mundo marginal.

Aquando da escrita, durante ou depois do Livro *O Dominó Preto*, uma tragédia se instala – a morte do irmão. A partir desse evento, uma linha de fuga aparece com tamanha força que acaba por romper, estilhaçar o caminho que estava sendo traçado, obrigando esse território a se desterritorializar para se reterritorializar em outro platô: o livro de contos *As Máscaras do Destino*. Desse livro sairão oito contos: “O Aviador”; “A Morta”; “Os Mortos não voltam”; “O Resto é perfume...”; “A Paixão de Manuel Garcia”; “O Inventor”; “As Orações de Soror Maria da Pureza”; “O Sobrenatural”. Este livro chega ao mercado editorial em janeiro de 1931, tendo sido editado por Guido Battelli logo após a morte de Florbela, como aqui referimos.

Já o livro *O Dominó Preto* só seria lançado postumamente em 1982²⁵ pela editora Bertrand. Esse livro traz seis contos: “Mulher de Perdição”; “À Margem Dum Soneto”; “O Dominó Preto”; “Amor de Outrora”; “O Crime do Pinhal do Cego” e “O Regresso do Filho”.

Nesse momento, é importante ressaltar o trabalho minucioso feito pelas pesquisadoras Maria Lúcia Dal Farra e Ana Luísa Vilela (2007, p. 11) na transcrição do manuscrito de dois

²⁵ Embora Florbela trabalhasse no livro *O Dominó Preto* em 1927, este fica em ritmo de espera, pois o irmão de Florbela, Apeles Espanca, veio a falecer em 6 de junho de 1927. Esse fato leva a poeta a voltar-se totalmente para a escrita de um novo livro intitulado *As máscaras do Destino*, em homenagem ao irmão morto.

contos pertencentes ao livro *O Dominó Preto*²⁶. As autoras fazem uma descoberta surpreendente no último conto desse livro:

A surpresa talvez maior surge a seguir. Depois da palavra ‘Fim’, figura a data ‘Dezembro de 1928’. Isso significa que a autora não teria, um ano e meio depois da morte de Apeles, abandonado o projeto de publicar este volume de contos - e que, pelo contrário, preparava ativamente a sua edição. Ou seja: concomitantemente com *As Máscaras do Destino*, que materializava a sua homenagem dolorosa ao irmão precocemente desaparecido, Florbela Espanca organizava metodicamente *O Dominó Preto*, reescrevendo e emendando continuamente esses contos. Longe de os considerar ‘tolices’, deles terá Florbela inclusivamente preparado várias cópias para publicação. Assim se explica o motivo por que, logo em 1931, com *As Máscaras do Destino* se anuncia já a iminente publicação desse volume.

Essa descoberta acaba por modificar a biografia, até então conhecida, quanto aos livros de prosa de Florbela Espanca. O que se sabia era que Florbela havia abandonado esse livro de prosa para se dedicar ao livro *As Máscaras do Destino*. Com essa nova descoberta, ficamos a saber que Florbela não abandonou projeto algum nessa altura de sua vida. Ao contrário, continuou a produzir sem cessar. E é assim, indo aos originais, que esse território vai sendo descoberto, uma “terra” que tem urgência de ser arada, sulcada até as raízes

O pesquisador Fabio Mario da Silva, em um estudo de fixação de texto do livro *O Dominó Preto* (2019, p. 17-18), afirma que o manuscrito do conto “O Regresso do Filho” foi doado por Mário Lage em 1964, incompleto, ao Grupo Amigos de Vila Viçosa, juntamente com “Mulher de Perdição”, este com versão integral. Fabio também revela que, após a aquisição, num leilão, doutro manuscrito do mesmo conto, pelo Paço Ducal/ Fundação da Casa de Bragança, o conto “O Regresso do Filho” veio em sua versão integral. Dessa forma, foi possível comparar o original com o conto que havia sido publicado em 1982 pela livraria Bertrand e verificar que existem intervenções e até gralhas que foram feitas pelos editores. Segundo Fabio, as pesquisas “nos revelam alguns detalhes desse documento” e acabam desvendando mais algumas camadas de mistério até então submersos.

Ao observar o conto “O Regresso do filho”²⁷, presente no livro *O Dominó Preto*, a terra alentejana ganha fundamental importância. Conta a história que o filho do Sr. Justino

²⁶ O Presidente do Conselho Administrativo da Fundação Casa de Bragança adquiriu dois manuscritos de contos de Florbela Espanca, sendo eles: “O Dominó Preto” e o “Regresso do filho”. Maria Lúcia Dal Farra e Ana Luísa Vilela, pesquisadoras da obra florbeliana, foram chamadas para examinar a obra e autenticar a sua veracidade.

²⁷ Esse conto ganhou várias versões. A última foi transcrita pelas pesquisadoras Maria Lúcia Dal Farra e Ana Luísa Vilela a pedido da Diretora do Museu: biblioteca do Paço Ducal, Sra. Dra. Maria de Jesus Monge.

Urbano da Herdade envia uma carta explicando que seu afilhado Justino, filho do Sr. Gabriel, está desaparecido e morto, possivelmente pelas terras da África. Seu padrinho tem a missão de contar ao compadre a triste notícia. Esse fato cai como um terremoto na família de Sr. Justino Urbano, que fica deveras abalado, pois tem dois filhos e não consegue imaginar como o amigo receberia a notícia. No caminho, até chegar à casa de seu compadre, a atmosfera da natureza acaba por absorver os sentimentos que passam na alma daquele homem:

A terra, onde os olhos se lhe perderam, parecia não ter fim até nos longínquos horizontes onde se confundia com o céu. Minúsculas borboletas dum azul muito carregado, outras dum amarelo intenso como ocre, lembravam flores de charneca a que de repente tivessem crescido asas na ânsia de fugirem ao triste destino que, tão doces, as prendera àquelas hastes secas e duras que jamais tinham visto curvar-se em blandiciosos gestos de doçura. A seara madura era como que um outro céu, mais abrasado, dum esmalte mais vivo. As grandes azinheiras escuras, espalhadas aqui e ali, desenhavam desgrenhadas flores de sombras no oiro em pó das suaves colinas, arredondadas e fugidias, cordilheira de ondas pequeninas até onde os olhos as podiam seguir (ESPANCA, 2019, p. 193).

É interessante essa imagem em que a natureza toma todo o espaço do homem perdido em seus pensamentos, em que as borboletas, antes livres para irem aonde o céu as chamasse, agora “lembravam flores de charneca a que de repente tivessem crescido asas na ânsia de fugirem ao triste destino”. O mesmo acontece também com o Sr. Justino Urbano, que em vão buscava escapar daquela situação que prendera a sua alma.

Mais à frente, com o desenrolar do conto, sabemos que o filho dado como morto regressa à sua terra natal, mas encontra o seu pai já sem memória, uma vez que o choque do desaparecimento do filho o tirara irremediavelmente da realidade. Ao ser indagado pelo padrinho sobre o porquê de seu retorno, este dirá:

Como tinha vindo cá parar!...Como os regatos vão parar ao mar; a planta ergue haste para o sol e as nuvens se fundem nos horizontes! A terra chamara-o sempre e, longe dela, nunca a sorte o bafejara, nunca! Ai, as saudades que ele tinha tido! Naquelas terras de África exuberantes e riquíssimas, entre aqueles extensos milharais dum verde intenso e cru, no meio de toda aquela opulenta vegetação carnuda e forte, crescendo à doida, lamentara do mais fundo de sua cismática e austera alma alentejana os seus campos incultos, as suas charnechas bravias, o cheiro a feno, a erva amargas, a tostado, os seus pequeninos prados, colchas bordadas a malmequeres e a botões de oiro que a primavera estendia à beira dos raros regatos, os ondulantes trigais salpicados de papoulas, toda a sua terra a saber a rosmaninho e a alecrim, toda a sua linda província recolhida e calma que ele evocava como uma doce rapariga de rosto moreno, olhos baixos e boca séria. Ai, as saudades que ele tinha tido! (ESPANCA, 2019, p. 206).

Esse canto da terra está todo impregnado nesse filho que regressa por ela e para ela. O seu pensamento está sobre a terra, o seu corpo e a paisagem o fazem pensar no seu pertencimento. O território em que nasceu, cresceu, suas lembranças amalgamadas em sua alma. Ele saiu de sua terra, se desterritorializou, mas, em dado momento, mesmo encontrando “terras exuberantes e riquíssimas”, o que clamava em seu interior era a terra natal selvagem, indomada e quieta. Esse campo telúrico, que não está estático e sim em constante movimento, é capaz de atrair os habitantes mais desapegados ao chamado da terra.

Outro conto do livro *O Dominó Preto*, “O crime do Pinhal do Cego”, também traz o chamado da terra. Segundo Leda Marana Bim (2012), nesse conto “as personagens resistem, tal como a natureza. Não há artifício neles e a simplicidade que os move é ainda a que nos toca”.

Em uma ocasião, Florbela comenta sobre a sua prosa em carta ao editor José Emídio Amaro²⁸:

Os meus amigos dizem-me que sou uma insuportável orgulhosa, e é à viva força que me arrancam da gaveta, para os lançar às feras, como eu costumo dizer, os meus versos que são um pouco de mim mesma, e agora a minha prosa que, a dar-lhes ouvidos, seria a oitava maravilha do mundo!
Resignei-me de vez e, presentemente, estou decidida a enveredar pelo caminho da escrevinhação, já que para outra coisa não me sinto apta neste mundo. (ESPANCA, 2002, p. 241).

É interessante esse comentário de Florbela: parece que, muito a contragosto, ela resolveu aguardar para escrever novos versos ou decidiu apenas deixá-los na gaveta. Bem sabe que é orgulhosa, sempre tem reforçado esse seu caráter. Sua prosa traz muitas imagens, podendo ser entendida até mesmo como uma prosa poética. Embora diga que agora se dedicaria à “escrevinhação”, não é o que acontece, pois continua a escrever seus versos e, a essa altura, o *Charneca em Flor*.

Para essa transição entre a poesia e a prosa, um conto que gostaria de citar é “Carta da Herdade”. Na verdade, não se trata de um conto, porque não se encontra em nenhum livro de contos de Florbela²⁹; trata-se do que me parece um ambiente híbrido, talvez uma passagem entre a poesia e a prosa, mas nomeado como carta, que começa assim:

²⁸ Carta enviada em 19/02/1928.

²⁹ Esse pequeno conto foi publicado na seção “Páginas breves” da *Revista Portugal Feminino*, Lisboa, n. 5, em junho de 1930. Mais à frente, Dal Farra lança o livro *Afinado Desconcerto* (2002) e transcreve esse conto na página 80, dando ênfase à construção dessa peça.

Amigo longínquo e querido:

Apresento-lhe a charneca ao entardecer, a minha triste charneca donde nasceu a minha triste alma. Selvagem e rude, patética e trágica, tem a suprema graça, cheia de amargura, dos infinitamente tristes, a quem foi negada a doçura das lágrimas. É enorme e é simples; fala e escuta. O que eu lhe tenho ouvido! O que eu lhe tenho dito! Toda morena do sol, que a queima em verões sem fim, é como eu uma revoltada, sem gestos e sem gritos. Nesta hora do entardecer, toda ela palpita em misteriosas vibrações, toda ela é cor, vida, chama-se alvoroço, contido e encadeado por uma secreta maldição!
Mas como ela é bonita, a minha charneca! (ESPANCA, 2002, p. 80).

Nessa carta, ou crônica, existe o narrador que fala sobre e com a natureza. A “herdade” é um tipo de quinta em Portugal, configuração residencial típica do Alentejo e construída em grandes proporções, comparativamente à pequena extensão da propriedade rural em outras regiões do país. Além da charneca ser triste, condição do humano, ela também fala e ouve, em uma referência clara ao trovadorismo. Percebe-se que a autora utiliza suas cartas ou contos como um embrião da sua criação poética. Dessa maneira, parece-nos válido recuperar o que Michel Foucault afirma sobre o gênero carta e suas implicações interpretativas:

[...] a correspondência [...] é alguma coisa mais do que um adestramento de si mesmo pela escrita, através dos conselhos e advertências dados ao outro: constitui também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros. A carta torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física. (FOUCAULT, 1983, p. 9).

Dessa forma, escrever é, portanto, “mostrar-se”, expor-se, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. Quando Florbela fala e ouve, a natureza também se funde com ela e se torna a própria terra alentejana. Trarei mais um trecho dessa carta, para observar mais elementos, ou seja, esta carta não tem um destinatário, como todas as outras, é uma escrita híbrida entre um conto, poesia, ou mesmo uma escrita para si.

Agora partirei para o segundo platô, o capítulo que abordará os primeiros projetos da poeta, e as influências que a autora foi recebendo de vários interlocutores, à medida que abre caminhos para novos cenários. Proponho-me conhecer o mapa de intenções em cada projeto, quais foram em frente e quais foram abandonados. Esse capítulo trará os conceitos de território, rizoma e ritornelo, elencados por Deleuze e Guattari, filósofos que estão acompanhando esse processo. A partir desses conceitos filosóficos, pretendo ver e dar consistência à sua criação.

2 CONSTRUINDO O TERRITÓRIO FLORBELA

No território, há sempre um lugar onde todas as forças se reúnem, árvore ou arvoredo, num corpo a corpo de energias. A terra é esse corpo a corpo. Esse centro intenso está ao mesmo tempo no próprio território, mas também fora de vários territórios que convergem em sua direção ao fim de uma imensa peregrinação [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 137).

O capítulo anterior delineou o que seria o caminho percorrido para chegar ao território Florbela. Devido ao aprofundamento da pesquisa, esse território – que vem sendo projetado desde o início desta tese – agora começa a tomar corpo. É a partir dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari que iremos nos aproximar do conceito¹ de rizoma. Deleuze e Guattari repensam esse termo botânico para criar uma elaboração filosófica a partir da imagem de um rizoma, parte da planta que fica abaixo da superfície e que é dedicada a realizar trocas estreitas, trocas que são praticamente indistinguíveis. Na concepção desses filósofos (2011, p. 19), o rizoma não representa algo que coagula, que se torna um tronco unificado, que irrompe acima do solo, para culminar no modelo de uma árvore.

A chave para entender o rizoma é perceber que ele permanece abaixo do solo, isto é, ele existe enquanto múltiplos processos de troca com o seu ambiente, sendo caracterizado pelas possibilidades, previstas ou não, de infinitas ligações. O rizoma possui um crescimento diferenciado: cresce horizontalmente e não em uma direção clara e definida. Assim, os filósofos dirão que

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até os animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas as funções de habitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 20).

¹ Para os pensadores, a filosofia não simplesmente define os conceitos, mas os cria: “O filósofo é o amigo do conceito, ele é conceito em potência. Quer dizer que a filosofia não é simples arte de formar, de inventar ou de fabricar conceitos, pois os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 11).

É nessa visão que quero situar a pesquisa e o mapeamento de uma Florbela subterrânea, que vai marcando seu território pelas raízes da terra natal, da terra que lhe dá guarida e da terra que será seu próprio corpo. Se, por um lado, a palavra *subterrâneo* pode conotar mistério, segredo ou a possibilidade de algo que se pretenda escondido, ressalto que o significado aqui adotado aqui é distinto: busco elucidar a Florbela subterrânea no sentido de uma força poética entranhada à terra, e não escondida ou segredada por ela.

Quando Florbela escreve seu primeiro manuscrito, “Trocando Olhares”, vai entrando em contato com diversos segmentos e, nesse sentido, acredito que o conceito de rizoma pode contribuir para enxergar o movimento do seu processo criativo. Esse processo de criação florbaliana é aqui compreendido enquanto uma teia múltipla, que implica o fluxo de componentes heterogêneos, uma dinâmica não linear e sem um elemento unificador, ou seja, uma produção contínua de novos arranjos que podem deflagrar acoplamentos extremamente diferentes.

A começar pela dimensão biográfica da poeta, vejamos como são múltiplos os trajetos e os desvios percorridos por Florbela: ela sai de Vila Viçosa para ganhar visibilidade em uma revista e com os jornais da época; faz interlocuções com a direção da revista; elabora projetos e os abandona logo em seguida, para depois retomá-los; carrega uma carga familiar de amor e traição consentida; conhece seus amores, um, dois, três maridos; com cada um as relações são as mais diferenciadas; ora levantam-se labaredas e vulcões nesses vínculos afetivos, ora reduzem-se a cinzas ou *icebergs*.

No intuito de desafogar-se um pouco das mágoas do caminho, Florbela escreve cartas a Júlia Alves, a quem toma como confidente – uma amiga que jamais virá a conhecer pessoalmente. A poeta se conecta com suas fantasias de morte e de vida e com a dor declarada na poesia de Antônio Nobre², poeta simbolista com o qual traça uma intertextualidade mencionando-o inúmeras vezes em seus sonetos e dedicando ao poeta outros tantos versos, como veremos mais adiante. Ao lado de Antônio Nobre, a leitura de Friedrich Nietzsche também está entre os contemporâneos que já teremos a oportunidade de frisar. Toda essa gama

² Antônio Nobre (1867-1900) foi um poeta português que teve uma vasta influência na obra da poeta Florbela Espanca. Anto, como era chamado por Florbela, nasceu na cidade do Porto, viveu a sua infância em Trás-os-Montes e na Póvoa de Varzim. Começou a Direito na Universidade de Coimbra, mas acabou por abandonar os estudos e partiu para Paris, onde licenciou-se em Ciências Políticas na École Libre des Sciences Politiques, de Émile Boutmy. Em França sofre a influência do movimento simbolista. Publica em Paris a 1ª. edição do livro de poemas *Só*, que viria a ser um dos marcos da poesia portuguesa do séc. XIX. No seu regresso a Portugal, decide enveredar-se pela carreira diplomática, mas adoece de tuberculose e morre aos 33 anos. Postumamente são publicados os livros *Despedidas* e *Primeiros Versos*. Apesar de ter morrido cedo, influenciou o Modernismo Português, particularmente as obras de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Disponível em: <https://tertuliabibliofila.blogspot.com/2009/05/antonio-nobre-e-so.html>. Acesso em: 11 ago. 2021.

de relações não está isolada: pelo contrário, constitui uma rede de infinitas ligações, sendo, ainda, bastante heterogênea, como poderemos notar.

Todo esse cenário de vida, leitura e vivências cria tramas que vão se conectando, trazendo para a obra da poeta os mais diversos territórios que se fazem e se desfazem, dependendo muito das redes de movimento e das dimensões dispersas que invadem a obra criativa da poeta.

No manuscrito “Trocando Olhares”, encontramos o livro-matriz de Florbela Espanca. Dele derivam diversos projetos, a maior parte deles sendo retomados anos depois, de diferentes modos do que havia sido imaginado inicialmente. Mas o que quero destacar é que ele serviu de ponto de partida, constituindo um platô inicial e do qual diversos rizomas se proliferaram, gerando novas tramas poéticas e estéticas. Nessa direção, como veremos, alguns livros foram derivados do manuscrito; outros poemas foram reaproveitados ou reescritos; vários projetos foram pensados e elaborados, como o próprio *Trocando Olhares*, *Alma de Portugal*, *O Livro d’Ele*, *Minha Terra Meu Amor*, bem como as antologias *Primeiros Passos* e *Primeiros Versos*. Ao estabelecer o contato com esses projetos, novos territórios líricos foram sendo alcançados, culminando no *Livro de Mágoas* (1919) e no *Livro de Sóror Saudade* (1923) e por último o *Charneca em Flor* (póstumo 1931). Ao mesmo tempo, também a ficção se instala nas bordas de todo esse território poético, especificamente com os livros de contos *O Dominó Preto* e *As Máscaras do Destino*. Ou seja, parafraseando Deleuze e Guattari: o território³ é sempre pensado como um lugar provisório: pode-se sair dele e nele voltar, processo esse que será constituído pelas dinâmicas de desterritorialização e reterritorialização.

Assim, o Manuscrito “Trocando Olhares” pode ser considerado um disparador de diversas linhas de fuga, um espaço de resistência que pode se esconder, sabotar, cortar caminho,

³ Para uma maior compreensão dos conceitos que serão recorrentes nesta tese, é necessário trazer a voz dos autores sobre território/desterritorialização/reterritorialização: “a noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais.

A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante.” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323).

se reinventar, ou mesmo ser deixado de lado, para depois retornar com novos desdobramentos, conforme veremos. Essas linhas de fuga entram em contato com outras raízes, outros galhos também, para seguirem outras direções. Não por acaso, o poeta T.S. Eliot parece descrever algo semelhante a essa dinâmica ao dizer que

O espírito do poeta é, de facto, um receptáculo para apreensão e acumulação de inúmeros sentimentos, frases, imagens que aí permanecem até estarem presentes, em conjunto, todas as partículas susceptíveis de se unir para formar um novo composto.

Se compararmos diversas passagens representativas da mais excelente poesia, ver-se-á quão grande é a variedade de tipos de combinação e também quão completamente qualquer critério semi-ético de ‘sublimidade’ erra o alvo, pois o que conta não é a ‘grandeza’, a intensidade das emoções, os componentes, mas sim a intensidade do processo-artístico [...]. (ELIOT, 1919, p. 28).

A interlocução entre Deleuze e Eliot é possível dentro desse território poético, pois o poeta está nessa multiplicidade de linhas, em conexões com outros poetas, com novas estruturas. Eliot nos mostra bem o que é a heterogeneidade e o quão grande pode ser esse universo (sentimentos, imagens, frases). É por meio dela que é possível produzir algo novo, inusitado, quando todas as partículas se unem “para formar um novo composto”. Não é a excelência que se busca, mas as multiplicidades que vão se alterando e alternando à medida que novos entrelaçamentos vão sendo feitos. Florbela tenta se enquadrar em modelos que tendem a sufocá-la, mas encontra uma linha de fuga quando “a intensidade das emoções” ganha “a intensidade do processo-artístico”; é onde as raízes vão se alastrando que sua poética dá claros sinais de libertação. Isso é o que podemos perceber no soneto: “Sonhos...” do livro *Trocando Olhares*:

Sonhei que eu era a tua amante querida,
A tua feliz e invejada;
Sonhei que tinha uma casita branca
À beira dum regato edificada...

Tu vinhas ver-me, misteriosamente,
A horas mortas quando a terra é monge
Que reza. Eu sentia, doidamente,
Bater o coração quando de longe

Te ouvia os passos. E anelante,
Estava nos teus braços num instante,
Fitando com amor os olhos teus!

E vê tu, meu encanto, a doce mágoa:
Acordei com os olhos rasos d’água,

Ouvindo a tua voz num longo adeus!
(ESPANCA, 1999, p. 12)⁴

O sonho está nesse território flutuante do vir-a-ser, daquilo que mora no inconsciente da memória, ou de um desejo por acontecer. Seria o sonho uma aliança com a realidade? Ou um estado suspenso de morte? Não se vive quando se sonha, mas também não estamos mortos. Talvez o mundo onírico constitua um circuito que o sujeito poético passa a percorrer em busca de respostas não conseguidas no plano da consciência. Pode-se sonhar em ter a casita branca, característica do Alentejo, seu domínio, sua terra transformada em realidade. Existe uma identificação quase imediata quando o sujeito poético fala em “casita branca”, uma imagem que é permanente no Alentejo, um lugar que seja seu, onde possa ter seus móveis, suas plantas, seu refúgio e a construção de uma vida simples e completa. O desejo de ter esse domínio, essa constância, acaba por ser uma possibilidade a ser alcançada, mas que está no nível, talvez, do impossível, uma vez que a realidade se mostra bem diferente. Ela é mutável a cada novo acoplamento. O cenário e a sua multiplicidade de imagens (amante invejada, regato, mistério, terra monge, reza) demonstram algo que está em suspensão: existe todo um mistério atrelado à terra que suplica pela presença do amado. E ele vem atendendo à oração. O amante corre para os braços da amada “num instante”. Porém, essa sublimação é volátil: ao despertar do sono profundo, a imagem se desfaz e rompe-se o circuito entre o sonho e a realidade, não sem antes deixar que a liberdade acontecesse naquele território entre a vida e a morte.

A obra de Florbela é composta por muitos rizomas que vão se conectando com a Natureza. A poeta aprimora imagens da chuva, do sol, da terra, das flores e das paisagens rasteiras. Em contato uns com os outros, todos esses elementos sofrem uma transformação no poema “Doce Milagre”, também do livro *Trocando Olhares*:

O dia chora. Agonizo
Com ele meu doce amor.
Nem a sombra dum sorriso,
Na Natureza diviso,
A dar-lhe vida e frescor!

A triste bruma, pesada,
Parece, detrás da serra,
Fina renda, esfarrapada,
De Malines, desdobrada
Em mil voltas pela terra!

⁴ Todos os poemas de Florbela Espanca citados nesta tese integram o volume “Florbela Espanca” – poemas –, em edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra, da editora Martins Fontes 1999.

As avezitas, coitadas,
 ‘Squeceram hoje o cantar.
 As flores pendem, fanadas
 Nas finas hastes, cansadas
 De tanto e tanto chorar...

O dia parece um réu.
 Bate a chuva nas vidraças.
 É tudo um imenso véu.
 Nem a terra nem o céu
 Se distingue. Mas tu passas...
 (ESPANCA, 1999, p. 24).

Nas quatro primeiras quintilhas, a Natureza está sem vigor, nada parece trazer um sorriso a essa atmosfera pesada em que o dia chora. As pequenas gotículas de água vão se depositando junto à terra que as afasta jogando-as para cima, formando o nevoeiro que mais parece “renda esfarrapada”, entrecortada por círculos em completo abandono. As aves já não cantam, as flores estão secas e murchas de tanto chorar. O dia está preso nesse nevoeiro em que fantasmas andam sem rumo. Um combate se instaura no meio das sombras, até o momento em que o “tu” entra no poema, para criar um paradoxo: “Mas tu passas...”.

...E o sol doirado aparece.
 O dia é uma gargalhada.
 A Natureza endoidece
 A cantar. Tudo entenece
 A minh’alma angustiada!

Rasgam-se todos os véus,
 As flores abrem, sorrindo.
 Pois se eu vejo os olhos teus
 A fitarem-se nos meus,
 Não há de tudo ser lindo?!

Se eles são prodigiosos
 Esses teus olhos suaves!
 Basta fitá-los, mimosos,
 Em dias assim chuvosos,
 Para ouvir cantar as aves!

A Natureza, zangada,
 Não quer os dias risonhos?...
 Tu passas... e uma alvorada
 Pra mim abre perfumada,
 Enche-me o peito de sonhos!
 (ESPANCA, 1999, p. 24-25).

Nesse momento em que a presença do “Outro” é percebida, a terra dá mais uma volta e retorna diferente, alterando assim o restante do poema. Os integrantes da Natureza, antes tristes e sem cor, recebem um sopro de vida ao se conectarem com a luz, ou seja, o sol aparece, o dia se rasga em gargalhadas, as flores sorriem, a Natureza fica alucinada e os olhos do amado criam um território. Nesse sentido, já existe um novo rizoma que rompe com o anterior, abrindo o lugar para outras alternativas, para novos platôs. A impressão é que, na mudança para esse novo cenário, a poeta passa a fazer o milagre da transformação entre a doença instaurada e a saúde projetada. O sujeito poético “cura” o tempo anterior ao sair daquele lugar.

No entanto, o “Doce Milagre” está no verso “Rasgam-se todos os véus”, por ter a sua origem na passagem bíblica⁵, mais especificamente na cena em que Jesus morre na cruz e o véu do templo se rasga por intervenção divina. Nesse ponto, um paradoxo se instala: enquanto no trecho bíblico o véu se rasga pela força da morte (de Jesus), no poema o véu se rasga pela força de vida de um homem que surge. Há na bíblia um rasgar-se por um homem que vai. Em Florbela, há um rasgar-se pelo homem que vem, como se o poema fosse uma parusia não de Cristo, mas do masculino. No poema, o milagre acontece por intervenção do amado que chega com os seus olhos a iluminar a terra e o céu, comparando esse homem ao próprio Deus.

É exatamente esse cenário que traz a Natureza como aliada da poeta, que marca uma das características das terras alentejanas: a charneca. Deleuze e Guattari (2010, p. 7) dirão que existe “um momento de graça entre a vida e a morte, e em que todas as peças da máquina se combinam para enviar ao porvir um traço que atravesse as eras [...]”. Esse risco que se dá no invisível, aqui, nomeio-o como “passagem” que está no limiar, seja do poeta, seja do filósofo, ou de nossa existência. Essa passagem faz parte, a todo instante, do que nos corta em camadas viscerais. Aquilo que pensamos ser o presente, literalmente, é sempre algo que está por vir.

Se assim o é, ou assim se coloca, como seria possível acreditar em uma transcendência, nesse lugar fixo, rígido e perfeito? Para Deleuze e Guattari, o plano da transcendência deve ser pensado por projeção, por figura, por funções e definições; já o plano da imanência deve ser concebido por conjunção e conexão. É nesse plano que os filósofos buscam sustentar a sua construção conceitual, em planos que se erguem e que se abaixam envolvendo movimentos infinitos, que se enrolam e desenrolam, num eterno percorrer e retornar. Ou seja, no pensamento, há uma tentativa de criar conceitos que atuem nesse plano, e não naquele da transcendência, o que equivale também a dizer que buscam evitar conceitos que se

⁵ Matheus 27: 50-51. “Quando Jesus morreu, o céu se rasgou de alto a baixo e o véu do templo se rasgou”.

sobreponham, que se “apliquem” aos casos singulares, abafando-os ou encobrindo-os. No caso do conceito de tempo, no plano da imanência, segundo os filósofos, não estaríamos em busca de um tempo perdido ou a ser reencontrado, mas de um tempo que inclui uma vida de encontros e da criação de uma vida “sem mim”, sem sujeito.

Tal paradigma de busca geraria uma positividade dentro das diversas probabilidades pelas quais essa vida é capaz de ser vivida e percebida por dentro, em suas velocidades e lentidões, suas pausas e retomadas – esse é o tempo em sua imanência, não cronológico, não direcional. Uma extensa planície lisa e horizontal, um rizoma aéreo que a poeta utiliza para aproximar-se das forças sensíveis de uma região marcada pelo trabalho nos campos, de pessoas acolhedoras e simples, que valorizam a terra, da qual tiram o seu sustento. A charneca apresenta muita secura no verão. No meio do caminho entre a terra e o céu, instala-se um sentimento de solidão captado pela poeta em vários poemas. Mas esse território é também lugar que se tornará belo na primavera, com os seus campos cheios de gramíneas, alfazemas, malmequeres. O fato de a charneca ter uma vegetação mais nua, mais rasteira, proporciona à poeta a condição de preenchê-la, de ter a capacidade de fazer reencontros com suas memórias de infância, com o orgulho dessa gente que trabalha de sol a sol, gente essa que canta ao final do dia para lhes dar forças para o amanhã. Não por acaso, o último livro da poeta se chamará *Charneca em flor*.

Vejamos que interessante essa “umbilical ligação à terra e à Natureza alentejana” (VILELA, 2011, p. 15) que encontramos desde o início em *Florbela*. Esse campo de forças trará como foco o elemento *terra* e suas modulações ao longo do percurso da obra poética da autora. Afinal, o nosso objetivo é investigar a poética de *Florbela* seguindo como fio condutor as representações da terra, aqui analisada de modo a explicitar a sua constituição rizomática, ou seja, capilarizada.

Para isso, é fundamental citar alguns autores e pesquisadores que analisaram essas manifestações da terra e da natureza na obra da poeta. Entre eles, destaca-se Concepción Delgado, que faz um minucioso trabalho sobre a paisagem e a Natureza na obra de *Florbela*, em que destaca a aridez e a característica contrastante dessa imagética:

A paisagem que aparece na poesia de *Florbela* é, sobretudo, uma paisagem pelas notas da secura e a aridez, que chegará a identificar com a sua alma, também cheia de sede de não sabe que coisa. A beleza da paisagem quase desoladora, à maneira dos românticos, chega a ser um símbolo do “eu”. Todavia, *Florbela* gosta do mar chegando o “eu” poético a identificar-se com uma fonte.

A Natureza, a paisagem, é dual, impressionante e pequena, árida e verde; *Florbela* ama a polaridade e o contraste da natureza, como em tantas outras ordens da sua obra e da sua vida. (CORRAL, 2005, p. 271).

Vejamos como, no primeiro terceto do poema “Árvores do Alentejo”, a identificação imagética da árvore com a alma do sujeito poético fica latente.

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

E quando, manhã alta, o sol posponte
A oiro a giesta, a arder, pelas estradas,
Esfíngicas, recortam desgrenhadas
Os trágicos perfis no horizonte!

Árvores! Corações, almas que choram,
Almas iguais à minha, almas que imploram
Em vão remédio para tanta mágoa!

Árvores! Não choreis! Olha e vede:
-Também ando a gritar, morta de sede,
Pedindo a Deus a minha gota de água!
(ESPANCA, 1999, p. 246).

Entretanto, nem sempre a Natureza será dual e polarizada em Florbela, é a aridez da terra e o sol abrasador que deixarão uma marca mais expressiva na obra dessa poeta. O “brasido” tortura a planície que em vão se ajoelha pedindo orações a Deus, para que lhe mate a sede. O sujeito poético se identifica também com a dor das “árvores sangrentas” que gritam sem ser ouvidas. Essa planície rasteira é entrecortada pelas árvores, componentes que fazem parte do mesmo território, embora distintos, embora diferentes, mas que buscam um mesmo elemento: a água, a fonte de vida que irá se ligar a esses dois territórios.

Por um outro ponto de vista, Jussara Rezende chama a atenção para a importância que a poeta dá aos habitantes do Alentejo, em particular às camponesas:

[...] Florbela principia os contornos de uma personagem cuja desenvoltura será mais perceptível em suas publicações posteriores. Trata-se da Camponesa que, embora nunca vá se apresentar com esse nome, como fará Sórora Saudade, deixar-se-á reconhecer pelo ambiente campesino que descreve e/ou no qual se encontra e pelas atividades próprias desse ambiente que refere ou insinua. (REZENDE, 2014, p. 79).

A imagem da camponesa de que nos fala Jussara Rezende irá se modificando e ganhando outras máscaras. Existirá todo o ambiente campestre, mas, a cada novo poema, essa camponesa surgirá com novas personalidades, novos desejos, com novos acontecimentos.

Vamos aceitar, por um momento, refletir sobre o elemento terra como um território maior onde caberiam todos os recursos que compõem a Natureza, o que não é pouco, mas quero me concentrar especificamente nessa força que a terra tem, força para absorver as partes da Natureza, enquanto ser que possui vida, bem como no impacto que gera na obra de Florbela, uma poeta que, segundo Vitorino Nemésio (1949, p. 232), é “a própria alma da planície alentejana”. É consenso entre os pesquisadores que ela encontraria na “memória alentejana um território privilegiado de projeção estética, ontológica e ficcional” (VILELA, 2011, p. 17). É essa exploração do espaço maior que surge na obra florbeliana, espaço que tem a terra como elemento de vida, de amor, de pátria, de corpo e de morte. Ou seja, ela não faz somente uma mera representação fotográfica ou regionalista do Alentejo, mas incorpora várias combinações, que acabam por criar uma fusão de elementos, como vimos acima, na bela definição de Eliot: “todas as partículas susceptíveis de se unir para formar um novo composto”

Reforçando a presença do elemento terra, Azinhal Abelho e José Emídio Amaro destacam que, apesar de ser possível encontrar traços do que seria um certo regionalismo de época, a presença da terra alentejana em Florbela é tomada em um novo uso estético:

É tempo de tratar de outra característica da poesia de Florbela - a paixão regionalista que bastaria para nimbar de simpatia, aos olhos de toda a gente, o seu perfil de mulher e de alentejana.

Florbela Espanca nasceu no Alentejo, e sentiu e descreveu a enorme província do sul em condições inteiramente novas na literatura portuguesa. Sua poesia pode enquadrar-se no nacionalismo estético do nosso tempo, mas tem características próprias que a tornam inconfundível e superior. Excessivamente pessoal, manteve-se alheia às correntes poéticas dominantes. Ela viveu e sentiu o regionalismo, mas encontrou atitudes novas para o definir; foi aquela que melhor traduziu, porque com ela se identificou, a alma trágica e misteriosa da paisagem alentejana.

Amando profundamente a província natal, a inconstante amorosa foi constante nesse amor. Aos vinte anos, quando Lisboa a atrai para as ilusões da vida, já está presa às raízes da sua terra. Desconhece outra beleza maior. (ABELHO-AMARO, 1949, p. 183).

Para além desse peculiar e grandioso cerne ligado à terra e à alma alentejana, haverá mais adiante, em Florbela, a terra também como húmus, matéria orgânica nutriente para o rizoma. Quando Nuno Júdice se refere à terra presente em sua obra mais madura, *Charneca em Flor*, este chama a atenção para a terra que já não é vista como terra mãe, mas como a passagem para a terra-corpo que quer viver as delícias do Jardim do Éden:

Aqui chegados, com a descrição daquele que é o “território” poético de Florbela, encontramos-nos perante uma precisa afirmação do feminino como

uma das características marcantes desse espaço – na identificação com a “terra”, embora não no sentido da *terra-mater* da fecundidade ou da renovação cíclica, mas no aspecto do *hortus*, o jardim das delícias de que a charneca em flor é uma figuração metonímica, onde o amor é um dos aspectos pagãos da vida natural. Assim, a mulher identifica-se com a ninfa, que se oferece de forma total – “*eu quero amar, amar perdidamente*” – numa continuação do episódio da “*ilha dos amores*” camoniana. (JÚDICE, 1998, p. 58).

O território da poética florbeliana chegará, portanto, acredito, ao ponto de ser a terra-corpo. Contudo, no início de sua criação poética, Florbela iniciará o seu percurso poético-territorial associando o elemento telúrico ao local de origem, à terra natal. Opta, assim, por trazer a voz alentejana, que vem da tradição oral, algo que diz muito sobre a terra, seja no sentido de pátria, seja no sentido da natureza, enquanto elemento materno e primordial. É nesse paradigma poético que a sua primeira “casa poética” parece se fazer, com linhas que tecem a terra natal.

Uma das formas de perceber essa voz presente na cultura popular do Alentejo é o Cante Alentejano⁶. Trata-se de uma referência cultural genuína dos alentejanos, sobretudo daqueles que habitam o sul da região. São canções que brotam da terra, do trabalho, da relação intrínseca do homem com a natureza e com os seus iguais. O Cante é de trabalho, mas também de convívio e de baile. Segundo Sónia Moreira Cabeça e José Rodrigues dos Santos, essa forma de cantar sem instrumentos se diferencia de outras regiões de Portugal:

No Alentejo, região sul de Portugal, observa-se uma forma de cantar, sem instrumentos, diferente das demais observadas no país: o Cante Alentejano. É uma estrutura melódica, uma poesia, um canto que assenta na excelência vocal dos seus executantes. O Cante, marca identitária do Alentejo, está há muito presente na esfera de sociabilidade dos alentejanos e na interação entre gerações. Apesar da ausência de fontes anteriores aos finais do século XIX, é provável que a presença desta forma cultural no território seja bastante mais antiga. (CABEÇA; SANTOS, 2010, p. 1).

Para exemplificar esse tipo de tradição, abaixo está um Cante Alentejano que diz muito sobre as quadras bem específicas do Alentejo. Percebemos nele o ritmo criado sempre pelo

⁶ Lopes-Graça refere o seguinte sobre o Cante Alentejano: “Tem de ir ao coração do Alentejo, a Serpa e seu termo, quem quiser conhecer uma das mais genuínas e curiosas manifestações do génio do nosso povo: as canções corais que os íncolas da região, na sua maioria rudes trabalhadores do campo e pequenos mesteirais, cantam com uma admirável musicalidade nata e a compenetração de quem cumpre um velho ritual. É vê-los, concentrados e um tanto bisonhos, formar os seus grupos, cerrados uns aos outros, muitas vezes as raparigas os braços nos braços, e, numa cadenciação suave do corpo, como messe de altas espigas tocadas pela brisa, darem início à função. Uma voz entoia a melodia: canta sozinha os primeiros compassos; em geral, outra lhe dá uma como que réplica – e logo as restantes se lhes juntam, numa harmonização instintiva, em que um que outro gostoso arcaísmo lembra a arte medieval do Organum e do Discantus.” (*apud* WEFFORT, 2012, p. 106). O Cante Alentejano foi inscrito em 2014 na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/RL/cante-alentejano-polyphonic-singing-from-alentejo-southern-portugal-01007>. Acesso em: 12 ago. 2021.

refrão no quarto verso, enfatizando a beleza das alentejanas, que são também amorosas. O Alentejo ganha um território só seu, torna-se o próprio canto, de alegrias, de perfumes, de tristezas, sempre se movendo em diversos lugares e com múltiplos componentes:

O Alentejo é uma terra
Cheia de moças airosas
Pra passear à tardinha
Alentejanas e amorosas

O Alentejo é uma cantiga
Com quadras das mais formosas
Cantemos à desgarrada
Alentejanas e amorosas

O Alentejo é um jardim
Plantado de flores vistosas
Do malmequer ao jasmim
Alentejanas e amorosas

O Alentejo é uma tristeza
Suas canções dolorosas
Pra cantar a despedida
Alentejanas e amorosas

O Alentejo é um encanto
Uma braçada de rosas
Vou bailar com meus amores
Alentejanas e amorosas

As cantigas e as mulheres
É bom que sejam mimosas
Pra ficarem no sentido
Alentejanas e amorosas
(Compositores: Vitorino/Francisco Martins)⁷.

Em relação a essa imagem do Cante Alentejano, vejo a proximidade com o que dizem Deleuze e Guattari:

A música é atravessada por blocos de infância e de feminilidade. A música é atravessada por todas as minorias, e, no entanto, compõe uma potência imensa. Ritornelos de crianças, de mulheres, de etnias, de territórios, de amor e de destruição: nascimento do ritmo. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 105).

⁷ Disponível em: <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/335497/alentejanas-e-amorosas-vitorino>. Acesso em: 12 ago. 2021.

Embora não se referindo especificamente ao Cante Alentejano, a fala dos filósofos remete sobretudo à canção popular, na qual temos – de modo até mais explícito do que na música erudita – a presença de refrões, de motivos que se repetem. Por outro lado, esse comentário filosófico faz alusão também à presença do povo, dos corpos, da dança, da comunidade. O ritornelo, como afirmará Annita Costa Malufe, parafraseando o conceito de Deleuze e Guattari, “é precisamente este agenciamento territorial, o movimento do ritmo criando o território” (2006, p. 144), ou seja, a alegria, o medo, o amor, o trabalho, a dor são referências que fazem parte da gente do povo e que carrega em si uma potência enorme, pois estão emaranhados e misturados com a terra e toda a sua paisagem. Esse movimento criará uma expressividade, ainda citando Malufe: “Ao se tornar expressivo, este ritmo constitui um domínio, como se criasse uma casa, uma morada”. Ou seja, um novo território é constituído no momento da cantoria, mas irá se desfazer rapidamente ao término, para dar lugar a um novo ritmo que se transformará a cada novo grupo a que se juntar. Isso me faz lembrar do medievalista Paul Zumthor⁸, para quem “a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central” (2002, p. 10). Essa ideia pode ser aplicada a toda manifestação artística proporcionada pela voz, da poesia oral ao Cante Alentejano, por ser este um cenário heterogêneo que necessita de várias circunstâncias e determinantes para que aconteça a permanência de um território onde se convergem todas as forças.

Segundo Victor Santos (1936, p. 1), quem já ouviu um cantar alentejano sabe sentir o transporte das emoções, a musicalidade perturbadora, o doce mistério, o êxtase. São canções que fazem quase sempre menção à terra, às doces mulheres e aos trabalhadores do campo. De acordo com o autor, “a vida campesina do Alentejo é encantadora e sadia, muito diferente das capitais e sua superficialidade”.

Talvez esse Cante Alentejano tenha motivado o primeiro território em que Florbela começa a habitar. Citando o compositor Silvio Ferraz (2020, p. 234) em um artigo que escreve sobre o canto dos pássaros e sua influência sobre a música, este ressalta a necessidade “de partir sempre da escuta humana que se faz do canto”, uma vez que “fomos atraídos para o canto dentro do limite de nossa escuta”, ou seja, essa cantoria que está impregnada no meio do povo também marca a escuta e as impressões poéticas da poeta. Para além das quadras, das quintilhas e dos sonetos, existirá um passo bem distinto, quando a poeta começa também a visitar as

⁸ “Paul Zumthor representou para os estudos medievais e de poéticas do oral um divisor de águas. Sua postura renovadora e criativa procurou dissolver dicotomias obsoletas e criar uma plataforma de atuação em que a voz, o corpo, a presença desempenham um forte papel. Discutindo e ampliando a noção de texto literário, passa por teorias estéticas contemporâneas, bem como pelas da comunicação e da cultura, deixando-nos a percepção de que o texto se tece na trama das relações humanas.” (Nota da tradutora Jerusa Pires Ferreira, 2002, p. 125).

cantigas de amigo e de amor dialogando com a tradição que está espalhada no próprio folclore do Alentejo.

Relacionando o Cante Alentejano e a poesia oral com o pensamento de Deleuze e Guattari⁹, chamo a atenção para a fala dos filósofos sobre o território e o ritornelo:

Criamos ao menos um conceito muito importante: o de ritornelo. Para mim, o ritornelo é esse ponto comum. [...] Quando saio da minha casa, mas para ir aonde? Em outros termos, para mim, o ritornelo está totalmente ligado [...] ao problema do território, da saída ou entrada no território, que eu conheço, ou então me desterritorializo, ou seja, parto, saio do meu território. (DELEUZE, 1997, p. 67).

Ou seja, Florbela conhecia bem a tradição e se dá o direito de criar, nesse movimento de vozes, uma linguagem singular dentro do poema. É nessa revisitação, nesse retorno à tradição que o território começa a ser desterritorializado e acontece o inesperado: um novo território é estabelecido, pelos menos temporariamente, o suficiente para que aconteça a mudança da voz masculina, que sempre teve o seu lugar na escala de poder, para dar lugar a uma outra voz, aquela que estava estática, cristalizada e restrita a apenas servir. Agora, o homem está a serviço da voz feminina.

As cantigas de amigo inspiram-se na vida dos campos, tomando como cenário as flores, os rios, as fontes, as árvores. O trovador escreve o poema do ponto de vista feminino, dando expressão aos sentimentos da mulher, a personagem principal, que vai se encontrar com o namorado junto à fonte ou bailar à romaria, onde espera encontrar o “amigo”. Há, portanto, uma ação do sujeito lírico, não apenas o desabafo intimista; é como se o eu masculino (do trovador) se identificasse com o eu feminino (da “personagem enunciativa”) e, utilizando essa máscara, o sujeito poético masculino se traveste de sujeito poético feminino, protegendo-se assim da emoção. Essa ação se desenrola com diálogos ou monólogos, em um cenário rural muito simples, paisagisticamente primitivo e natural, cenário que lembra muito a vida no campo, como vimos quando tratei da poesia oral e do cante alentejano.

⁹ *O Abecedário de Gilles Deleuze* é uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações]. A série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-1989. Como diz Deleuze, em sua primeira intervenção, o acordo era de que o filme só seria apresentado após sua morte. O filme acabou sendo apresentado, entretanto, com o assentimento de Deleuze, entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV Arte. Deleuze morreu em 4 de novembro de 1995. A primeira intervenção de Claire Parnet foi feita na ocasião da apresentação (1994-1995), enquanto a primeira intervenção de Deleuze é da época da filmagem (1988-1989). Disponível em: <http://www.bibliotecanomade.com/2008/03/arquivo-para-download-o-abecedario-de.html>. Acesso em: 12 ago. 2021.

Florbela aproveita-se da cantiga de amigo, que parecia estar adormecida na memória cultural de seu país, para trabalhar com a “alma” feminina, sujeito principal da cantiga; no entanto, esse retorno aos poemas ou cantos traz uma forma bem atuante da mulher. Vejamos o poema “Triste Passeio”¹⁰, presente no projeto de livro *Trocando Olhares*:

Vou pela estrada, sozinha
 Não me acompanha ninguém.
 Num atalho, em voz mansinha:
 “Como está ele? Está bem?”

É a toutinegra curiosa;
 Há em mim um doce enleio...
 Nisto pergunta uma rosa:
 “Então ele? Inda não veio?”

Sinto-me triste, doente...
 E nem me deixam esquecer-lo!...
 Nisto o sol impertinente:
 “Sou um fio do seu cabelo...”

Ainda bem. É noitinha.
 Enfim já posso pensar!
 Ai, já me deixam sozinha!
 De repente, oiço o luar:

“Que imensa mágoa me invade,
 Que dor o meu peito sente!
 Tenho uma enorme saudade
 De ver o teu doce ausente!”

Volto a casa. Que tristeza!
 Inda é maior minha dor...
 Vem depressa. A natureza
 Só fala de ti, amor!
 (ESPANCA, 1999, p. 46)

O poema em questão apresenta as quadras que fazem parte das primeiras formas poéticas utilizadas por Florbela. É uma cantiga de amigo com todas as suas características do ambiente campesino. O amado está ausente e os da natureza, por meio da personificação querem saber das notícias do amado: “Como está ele? Está bem?”.

Ao retomar a cantiga de amigo, a poeta mantém a tradição dos trovadores. No entanto, nesse retorno ela incorpora outras partes, o que fazia sentido na cantiga dos trovadores, já que estão fora desse novo território que aos poucos vai sendo atraído por outras vozes, outros

¹⁰ Para ampliar essa compreensão, ver GOOR, Iracema. “Rendas e Bordados na poesia de Florbela Espanca”. Curso de Especialização em Literatura COGEAE-PUSP, São Paulo, 2006, p. 51.

movimentos que serão cruciais para a futura poesia florbeliana. Neste momento, existe uma premonição do que está por vir. Há, por parte do sujeito poético, uma ingenuidade declarada, visto que a natureza é quem fala, ao mesmo tempo que existe uma reflexão, porque, à medida que a natureza questiona o sujeito poético, este é obrigado a pensar e a refletir sobre a ausência do amado. Embora a natureza seja ingênua, o poema carrega um paradoxo: quando o sujeito poético canta “Há em mim um doce enleio...”, aí está presente o desejo, a sedução, algo que está posto de forma a envolver e enredar o corpo da amada, que quebra a imagem ingênua que vinha sendo construída e antes declarada. O sujeito poético é “vítima” passiva desse enleio que o domina e que se apossa dele.

As imagens que aparecem em “Triste Passeio” são fortes, sobretudo ao trazerem, desde o primeiro verso, o sujeito poético caminhando pelo cenário: “Vou pela estrada sozinha”. Aqui, a atenção já está voltada para uma mulher que se apresenta dona de si, sem nenhuma proteção masculina: “Não me acompanha ninguém”.

Ao dar voz ao feminino, encontramos uma figura de mulher corajosa e ao mesmo tempo sensual e sensível. O poema segue, de perto, o convencionalismo da cantiga de amigo, mas já não é a mulher passiva e objeto do serviço amoroso. Ao contrário, ela é ativa, ela é quem seduz e é ela quem fala abertamente de seus desejos mais profundos, tomando como cúmplices os constituintes da natureza.

Um importante artigo sobre “A Arte de Trovar” foi escrito pelos pesquisadores Jonas Leite e Isa Severino. Ao analisarem a proximidade de Florbela com o trovadorismo, salientam que, quando retoma a tradição, a poeta não está repetindo o tema dos trovadores, mas subvertendo a posição desses papéis sociais.

[...], a atitude trovadoresca ressoa na poética florbeliana, na medida em que a poetisa se volta para a temática amorosa, estabelecendo um diálogo com o amado, numa posição dialogal que envolve a natureza, a saudade e, na maioria das vezes, o sofrimento – afinal, características trovadorescas. Nessa linha de pensamento, tais aspectos encontram na escrita de Florbela uma possibilidade de perpetuação do estilo dos trovadores. Não se trata, porém, de uma mera repetição de uma maneira de trovar, mas sim de uma retomada da tradição medieval, justamente pela abordagem de temas inerentes ao Trovadorismo, mas com a singularidade da subversão da lógica da posição dos papéis sociais da convenção trovadoresca, insculpindo assim um sujeito lírico feminino que sofre, idealiza e que trova [...]. (LEITE; SEVERINO, 2019, p. 163).

Nesse ponto, saliento a palavra “repetição”, citada pelos pesquisadores, por trazer uma nova característica. Ampliando o campo de visão dentro da filosofia deleuziana, um novo território começa a dar seus primeiros sinais no processo de produção. Temos as quadras, as

cantigas trovadorescas, a terra alentejana, o Cante Alentejano e todo o cenário criado por esses componentes. Quando Florbela revisita essa forma de poesia, retoma-a de maneira diferente, ou seja, não é uma mera repetição formal, mas é uma nova ligação com o que enseja todo aquele território. Algo que era fixo, em que as relações estavam estabilizadas, padronizadas e até estruturadas se rompe, abre-se um novo vínculo, com a possibilidade da invenção de uma nova estrutura. Isso ocorre porque as relações são outras. Segundo Deleuze e Guattari,

Como no amor cortês, uma cor deixa de ser territorial para entrar num agenciamento de “corte”. Há uma abertura do agenciamento territorial para um agenciamento de corte, ou para um agenciamento social autonomizado. É o que acontece quando se dá um reconhecimento próprio do parceiro sexual, ou dos membros do grupo, que não se confunde mais com o reconhecimento do território [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 140).

Arrisco dizer que a poeta pertencia a um certo agenciamento territorial, mas já se encontrava nas bordas, e não se reconhecia no território dominado pelo poder simbólico masculino, razão por que traça uma linha de fuga para criar um território. Por outras palavras, existe uma atração que puxa a autora para um outro eixo que vai ganhando consistência e acaba por gerar um desvio, uma linha de escape; daí a transgressão, o rompimento com o que estava pré-estabelecido, e daí uma busca por novos lugares. O sujeito poético é desterritorializado, submetido à linha de fuga, que o arrasta por meio do desejo de dar voz à mulher, além de ser ela agora quem seduz o homem. O homem perde o poder de falar pela mulher, é a partir de uma necessidade que a poeta cria fronteiras.

Em 1996, a pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra lança o livro *Trocando Olhares*, homônimo do manuscrito de Florbela que ela não conseguiu levar em frente e publicar, mas que ficou como um importante documento para que os pesquisadores pudessem compreender o processo de criação da poeta.

Nesse ponto, é possível retomar uma imagem do filólogo e medievalista Paul Zumthor. Em seu livro *Performance, recepção, leitura* (2002), ele conta de sua infância em Paris, de suas idas e vindas entre a sua casa e o colégio onde estudava. Essas ruas parisienses eram tomadas por músicos de rua, que cantavam melodias muito simples e facilmente retomáveis pelos espectadores; era algo que Zumthor adorava ouvir. Havia também um pequeno texto com as letras das canções que podia ser comprado, mas o que lhe atraía era o espetáculo. Tudo, absolutamente tudo que estava no entorno, “os barulhos do mundo”, segundo Zumthor, tudo equivale à grande marca que ficou impressa em seu corpo, algo que, posteriormente, jamais conseguiu reproduzir da mesma forma. Fez várias tentativas, apenas lendo os textos, ou apenas

ouvindo os cantores, sem conseguir o mesmo efeito. Esse canto e essa voz que estava amalgamada no meio daquela gente ganhavam um corpo que, separada de todo o cenário, acabava por se perder. (ZUMTHOR, 2002).

Recuperando o que foi dito, Zumthor evidencia que a voz exerce um fascínio muito forte sobre nós, sendo, segundo ele, a expressão do corpo e da performance, elemento decisivo para o efeito poético. É essa força que marca muito fortemente Florbela, nascida e criada em Vila Viçosa, pequena vila portuguesa. Eis uma marca de sua poesia inicial, nascente desse universo repleto de montagens ruidosas. Podemos supor que Florbela desde pequena ouvisse essa poesia oral, os jograis e principalmente quando a vila se preparava para receber os Reis de Portugal. Haveria muita festa, muito canto e muita música. E, quando partiam, os cantores de rua relembavam seus visitantes ilustres. É o que nos dá a conhecer a poeta Agustina Bessa-Luís:

[...] O rei costumava vir para assistir à feira de janeiro, e a vila tornava-se um grande quadro regional, com os seus camponeses de jalecas novas, ciganos e lavradores que negociavam os cavalos. A Rua da Corredoura, onde Florbela vive, é das mais concorridas. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 14).

Celestino David também nos conta que causavam grande interesse do povoado essas visitas reais e Florbela estava no meio daquelas almas ansiosas por ver todo aquele mundo cheio de multiplicidades. Eram novas expectativas que se apresentavam naquele cenário majestoso:

Com essas visitas reais - havia recepção festiva, música, guarda de honra e render de guarda - de manhã à noite, o povoado tranquilo, tornava-se ruidoso, e toda a gente, do passeio, das ruas largas ou das janelas assistia, dia a dia, a um espetáculo gratuito e de sugestivo interesse para quem, depois do que já disse, tão poucas coisas tinha (*sic*) a entreter-lhe os ócios nessa pacata vila da grande província alentejana. [...] Florbela pertence ao numeroso grupo daquelas almas ansiosas que corriam em delírio e ia postar-se, apressada, naquela janela da casa da Corredoura, pertencente ao pai, na esperança, tanta vez iludida, de ver cortejos vistosos, personalidades célebres, nobres representantes de figuras históricas, animadores admiráveis do cenário maravilhoso que se recostava entre o Jardim do Bosque e o Convento das Chagas. (DAVID, 1949, p. 54-55).

Ao que parece, Florbela também sofre a influência da corte e de tudo que girava em torno dela. Em muitos poemas a autora falará de rendas, brocados, ouro e desse território povoado por cantorias regionais.

Ainda sobre a poesia oral ligada ao povo alentejano, Dal Farra¹¹ acrescentará:

[...] a incisiva prática das quadras é indicial não apenas porque explicita a adoção de uma medida e de regras de cunho popular, mas sobretudo porque manifesta, aderente a essa métrica, 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 uma literatura de oitava, que não se rege, em princípio, pela prática escrita ou pela convenção literária culta. A primeira interlocução da poeta se dá, portanto, com a literatura oral, expressa pelas trovas portuguesas [...]. (DAL FARRA, 1994, p. 44).

Aqui encontramos dois aspectos que gostaria de discutir. Primeiramente, e seguindo a tradição oral, vemos que Florbela está em concordância com a “mesma concepção de mundo”, ou seja, com o povo do Alentejo. Utiliza as quadras e as licenças poéticas da literatura oral, fazendo com que se torne mais próxima de seu próprio território e de sua terra natal. Utilizará o panteísmo¹² como ferramenta de criação e trará a Natureza para dialogar com a sua poesia. Em segundo lugar, vale observar que Florbela quer se firmar entre os poetas, mas deixa de lado a literatura culta, não por desconhecimento, mas por opção em sua poética embrionária, diferenciando-se assim dos poetas que, naquela altura, queriam se distanciar da tradição. Não defendemos que Florbela fosse presa à tradição; ela parte dessa tradição para organizar a sua obra nos diversos projetos sobre os quais se debruça; ela joga a semente e vai regando, a fim de que fortes raízes se alastrem pelo solo.

2.1 O panteísmo e o paganismo em Florbela Espanca e Alberto Caeiro

Sobre o panteísmo presente em muitos poemas de Florbela Espanca, podemos nos lembrar de Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa e em cujo trabalho prevalece a centralidade dos componentes da natureza. Do seu contato com esses recursos, Caeiro extrai os valores mais nobres e seu caráter bucólico trará ao sujeito poético as sensações da divindade. Expressando um pensamento e uma linguagem marcados por grande simplicidade, os versos de Caeiro em verdade escondem a complexidade filosófica que fez com que Pessoa o tivesse como o Mestre dos heterônimos, e, portanto, também o seu próprio Mestre.

¹¹ Maria Lúcia Dal Farra, uma das principais pesquisadoras da obra de Florbela Espanca, em seu livro homônimo *Trocando Olhares*, faz uma minuciosa recolha dos projetos iniciais da jovem poeta. Muito do que será colocado nesse capítulo é fruto dessa imersão na pré-história de Florbela, termo cunhado pela própria Dal Farra.

¹²O termo panteísmo deriva das palavras gregas *pan* (“tudo”) e *theos* (“deus”). Em geral, o panteísmo designa uma crença em que não há um Deus uno. A divindade é toda a Natureza.

Em o “Guardador de Rebanhos” pode-se observar como o poeta valoriza os sentidos:

O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar ...
Amar é a eterna inocência,
E a única inocência é não pensar...
(PESSOA *apud* PIZARRO; FERRARI, 2016, p. 39).

O sujeito poético tem a intenção de olhar para a natureza sem a intermediação do pensamento. Para ele, “Pensar é estar doente dos olhos”, de modo que o essencial é saber ver. Os poemas evidenciam a recusa do pensamento, o questionamento de todas as verdades aceitas por todos os homens e a defesa de um olhar lúcido não contaminado pela metafísica. Em outro trecho, lemos:

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.
(PESSOA *apud* PIZARRO; FERRARI, 2016, p. 39).

Para o poeta, Deus e Natureza se fundem, e o que se pode ver na Natureza é Deus, porque Ele se dá a conhecer. É o regressar ao verdadeiro contato com as coisas e com a realidade. Seu propósito não é de caracterizar as coisas, mas, antes, ver aquilo que existe, em sua pura imanência. É nesse sentido que há, em Caieiro, um panteísmo que confere à pura imanência qualquer possibilidade de divindade.

Segundo Antonio Cardiello, o que faz de Caieiro um mestre está para além da poesia:

Caieiro é o ‘descobridor’ da Natureza que está de acordo com ela e a descreve sem filtros, na sua constante renovação. Caieiro recusa o pensamento metafísico, afirmando que ‘pensar é não compreender’ é ‘estar doente dos

olhos'. Aquilo que em Alberto Caeiro é transformador, único e libertador, para ele e todos os discípulos, é a sua aprendizagem de ver, isto é, de usar a inteligência dos seus olhos [...]. (CARDIELLO, 2016, p. 116).

Pensando em traçar um paralelo entre Caeiro e Florbela, enquanto o primeiro descobre a Natureza, Florbela se transforma na Natureza. Ambos logram um objetivo similar, ou seja, a liberdade de poder voltar às origens, não no sentido contemplativo da Natureza, mas sim no que diz respeito a compreender o que se vê ou, um olhar inteligente do que se vê.

É por esta razão que Florbela, além de ver e compreender a Natureza, se vê tão próxima e ligada a ela que nela se mistura e se dissolve. Toda a natureza se mostra mais viva do que a vida e as pessoas, que por vezes despreza. Em “Panteísmo” (1999), pode-se ver eclodir essa natureza que se volta toda para o corpo da mulher:¹³

Tarde de brasa a arder, sol de verão
Cingindo, voluptuoso, o horizonte...
Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão
Dum verso triunfal de Anacreonte!
(p. 250).

Aqui o sujeito poético se conecta com o sol abrasador e sensual. O poeta grego Anacreonte cultuava as delícias do vinho e dos prazeres carnavais, o que confere a esse sujeito o desejo de vivenciar essas voluptuosidades. A natureza passa a ser o cenário em que o corpo feminino está à procura de saciar sua excitação.

Vejo-me asa no ar, erva no chão,
Oíço-me gota de água a rir, na fonte,
E a curva altiva e dura do Marão
É o meu corpo transformado em monte!
(p. 250).

Os braços ganham asas e “ervas no chão”. O céu e a terra comungam dos mesmos anseios. Gota a gota, a água vai enchendo a fonte que jorra de prazer. O corpo não precisa mais ser representado pela natureza, pois ele é a própria natureza, delineada e comparada com as curvas do Marão, montanhas altíssimas em Portugal e nas quais há terrenos sinuosos e perigosos, mas belíssimos.

¹³ A análise que segue sobre o soneto “Panteísmo” pode ser vista com maiores detalhes em minha dissertação de mestrado, de 2017, p. 79.

E de bruços na terra penso e cismo
 Que, neste meu ardente panteísmo,
 Nos meus sentidos postos, absortos

Nas coisas luminosas deste mundo,
 A minha alma é o túmulo profundo
 Onde dormem, sorrindo, os deuses mortos!
 (p. 250).

Nos tercetos, a terra e o corpo do sujeito poético se fundem, são apenas um, já que o panteísmo é a união de todas as matérias, fazendo com que a natureza se una a Deus. O sujeito poético dorme sorrindo, pois estará para sempre unido à terra e aos deuses mortos. Dal Farra, enfatizando essa perspectiva, afirma:

[...] essa força latente e pulsante de toda a sua poética anterior se precipita, se liberta, recuperando no panteísmo das trovas populares – as suas origens, as suas raízes literárias! – a necessária imagem da natureza animizada enquanto corpo e sensualidade próprios. (1996, p. XLIII).

A fala de Dal Farra reforça a ideia do território florbeliano pautado na força da Natureza como um elemento fundamental. Ao trazer essas linhas de fuga através do panteísmo e das trovas populares, a poeta se conecta com a sensualidade que está em seu corpo, sem nenhuma preocupação além de se aproximar daquilo que é para ela algo natural e vital.

Outro aspecto importante em relação a Florbela e Alberto Caeiro está no paganismo. Numa carta a Guido Battelli, em 26/08/1930, Florbela diz textualmente: “Não, não falaremos de política nem de religião; não nos entenderíamos. Sou pagã e anarquista, como não poderia deixar de ser uma pantera que se preza...” (ESPANCA, 1995, p. 208).

A fala de Florbela traz uma reflexão importante sobre o paganismo. O que faz uma pantera? Age pelos instintos, é livre, não aceita ser presa por nada e por ninguém. Isso significa que Florbela reconhece, em sua existência, os instintos primitivos, razão por que não aceita que a religião a condicione e não pretende uma santidade em que não acredita. Cardiello nos ajuda nessa compreensão frente ao paganismo quando diz que, para Caeiro, a vida e tudo o que é possível amá-la “se torna a manifestação de algo indecifrável”. E, para explicar melhor essa ideia, dirá que:

Este ponto de vista tem a ver, essencialmente, com não confundir a vida com a procura da sua incontornável explicação, inclinando-se para um novo primitivismo que não procura causas, que recusa ideais como salvação, santidade, transcendência e mistério da fé, por lhe serem completamente alheios, que se engendra como processo libertador da sensibilidade poética e

como meio de redescobrir a Natureza de que o homem se afastara, rejeitando o sensualismo. (CARDIELLO, 2016, p. 106).

Talvez seja essa essência pagã que faça com que Florbela veja a Natureza como aliada em sua sensibilidade poética, frente a todos os materiais que ganham uma vida real. À medida que é absorvida pela terra, a poeta tem apego por suas raízes, tal qual a filosofia nietzschiana que preza pela “fidelidade da terra”.

Quanto a ser anarquista, o pesquisador Henrique M. Samyn (2017, p. 261) aponta que o anarquismo, no início do século XX, tornou-se uma força de resistência importante no cenário português frente à ditadura. E é bem possível que Florbela tivesse simpatia por esse movimento, uma vez que não se via representada nem pela direita e nem pela esquerda.

De fato, Caeiro e Florbela se mostram realmente panteístas e pagãos: ele, conscientemente assumido pelos ideais filosóficos e formulação mítica; ela, por declarar e também por trazer muitos desses elementos para a sua poética.

2.2 Modas & Bordados – vitrine para a poesia feminina

*Modas & Bordados*¹⁴ nasceu em 1912 como suplemento feminino do Jornal lisboeta *O Século* e se estendeu até 1977. Tinha como objetivo, no princípio, orientar uma determinada elite feminina sobre moda e beleza. Mais tarde, passa por modificações e vai se atualizando, trazendo novas pautas com relação ao papel desempenhado pelas mulheres no final do século XIX e ao longo do século XX.

A diretora do suplemento feminino *Modas & Bordados* era Isabelle Gasey de Carvalho, conhecida como Madame Carvalho, apelido que ganhou após o casamento (AGOSTINHO, 2007, p. 58). Esse suplemento dava orientações sobre moda, beleza além de manter uma extensa correspondência com suas leitoras. Era uma revista dedicada a dar conselhos sobre livros didáticos, costura, plantas, receitas culinárias e bons costumes. Incluía também muita publicidade, focando sempre o público feminino.

Modas & Bordados, embora tivesse um caráter conservador, também tinha um olhar para a literatura, tanto que eram publicados poemas, contos e crônicas, textos literários escritos por mulheres que se aventuravam a escrever e que se submeterem ao olhar crítico da diretora.

¹⁴Segundo AGOSTINHO (2007, p. 64), “Entre 1912 e 1938 o título *Modas & Bordados* é publicado como suplemento do Jornal *O Século*. A partir de então, transforma-se numa revista autónoma já com o título *Modas e Bordados. Vida Feminina*”. Esse fato é interessante, pois demonstra que *Modas & Bordados* nasceu com um caráter específico, mas não deixou de contribuir para que a mulher tivesse voz na sociedade portuguesa.

Esse tipo de trabalho não era exatamente o que aspirava Florbela, mas certamente era um canal que oferecia um certo grau de importância, uma vez que a poeta era uma ilustre desconhecida alentejana.

Segundo a jornalista Andreia Agostinho no artigo “A Sociedade feminina do século XX vista através de *Modas & Bordados*”, o suplemento abriu a oportunidade para que as mulheres colaborassem com literatura, mesmo de maneira tímida e controlada:

O suplemento não ficou também alheio à afirmação das mulheres na literatura. Desta forma, publicava regularmente crónicas, contos ou poemas de escritoras, poetisas ou mesmo de leitoras anónimas. Note-se que foi nas páginas de *Modas & Bordados* que foi publicado, pela primeira vez, o poema “Crisântemos”, de Florbela Espanca. A poetisa tornou-se, aliás, colaboradora assídua do referido suplemento, publicando nele vários sonetos (AGOSTINHO, 2007, p. 58).

Florbela começa em 1915 a enviar seus poemas para o jornal *Diário de Notícias*, de Évora, e para *A Voz Pública*, de Lisboa, mas vê no suplemento *Modas & Bordados* uma oportunidade para enviar as suas poesias e entrar em contato com a diretora desse caderno. Após as primeiras publicações de suas poesias, Florbela se sente mais segura. Com isso, reúne as poesias que havia colecionando de 1915 até 1916 e organiza o livro *Trocando Olhares*. As poesias não estão no caderno em ordem cronológica (DAL FARRA, 1991, p. 99), mas foram colocadas em relação à temática que dá nome ao caderno, posto está que seguem a temática amorosa, bem ao gosto da poeta.

Abaixo apresento uma ilustração de *Modas & Bordados* que preza por aquilo que simbolizaria à época uma mulher “elegante e educada”. O suplemento traz, a cada número, moldes de costura e concursos sobre bordados.

Figura 17 – Ilustração do Suplemento *Modas & Bordados* em 05 de janeiro de 1916



Fonte: Adriana Mello Guimarães¹⁵ (arquivo pessoal), 2019

Madame Carvalho logo fica impressionada ao receber os poemas de Florbela, a ponto de questionar a autoria desses versos. Sabemos dessa questão através da resposta dada por Florbela na carta de 23 de abril de 1916¹⁶.

Tenho a consciência absoluta dos versos serem meus, sim, Madame, pois a meu ver é uma indignidade revoltante firmar, com o próprio nome, versos alheios; e eu, ao menos por decoro, não me resolveria a cometer indignidades dessas. Que uma frase, um sentido, a reunião de duas palavras, uma maneira de dizer que eu já tivesse lido ou ouvido, é natural, e disso nem os maiores

¹⁵ A pesquisadora e doutora em Literatura Adriana Mello Guimarães cedeu gentilmente um arquivo sobre *Modas & Bordados* que foi muito útil à elaboração desta tese.

¹⁶ Não tivemos acesso às correspondências enviadas por Madame Carvalho a Florbela. A indisponibilidade desse material impediu que pesquisadores pudessem ter uma compreensão mais ampla das questões aqui colocadas. No entanto, pesquisando a Revista *Modas & Bordados*, foram encontradas algumas respostas como notas naquele suplemento, sendo possível tirar disso algumas conclusões. Isto é o que veremos mais adiante.

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. (ESPANCA, 1995, p. 28; grifo nosso).

A fala de Florbela demonstra o quanto está indignada com a provocação da diretora de *Modas & Bordados*, a ponto de utilizar uma dessas criaturinhas minúsculas, “a figura duma formiga olhando um astro”, para mandar o recado de que, por menor que seja uma pessoa, é possível enxergar em sua escrita algo grandioso, sobretudo quando há sensibilidade. Dito isto, as leituras feitas pela autora absorvem aprendizagens nas quais os territórios vão sendo constituídos, alguns pontos vão se conectando e a abrangência da crítica sobre si se conecta com a fala de outros poetas. Nesse ponto, poderíamos dizer que Florbela está construindo seu território poético em coerência com o grande território maior da poesia, conforme formulava T. S. Eliot acerca do necessário diálogo com a tradição:

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode avaliá-lo sozinho; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isto como um princípio de crítica estética e não apenas histórica. (ELIOT, 1919, p. 23).

Esse diálogo entre Madame Carvalho e Florbela se dá em 1916 e a citação de Eliot é de 1919. Mesmo falando por outras vias, mas bem próxima do que fala Eliot, Florbela dá uma lição a Madame Carvalho a respeito do que seja a tradição e a crítica sobre uma obra. É exatamente na interlocução com seus pares e com os poetas mortos que se dá o grande salto. Ao mesmo tempo, a própria desconfiança, talvez mesmo preconceituosa, confere a Florbela um caráter de grande poeta, uma vez que Madame Carvalho duvida que versos de tamanha qualidade pudessem ser realmente assinados por uma mulher jovem e desconhecida.

Nesse ponto, Baudelaire tem um interessante texto sobre o “Salão de 1859”¹⁷, em que destaca o valor da imaginação sobre os artistas e sobre aqueles que resignados se conformam com as convenções:

Além dos imaginativos e dos chamados realistas, há uma classe de homens, tímidos e obedientes, que concentram todo o seu orgulho a obedecer a um código de falsa dignidade. Enquanto estes acreditam representar natureza, e aqueles querem pintar a própria alma, os outros conformam-se às regras de pura convenção, completamente arbitrárias, que não saem da alma humana e

¹⁷ São cartas dirigidas ao diretor da *Revista Francesa* incluídos em *Curiosités Esthétiques*. Textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho.

são simplesmente impostas pela rotina de uma escola famosa. Nessa classe muito numerosa, mas tão pouco interessante, incluem-se os falsos amantes do antigo, os falsos amantes do estilo para reunir todos os homens que, por sua incapacidade, elevaram a banalidade às honrarias do estilo. (BAUDELAIRE, 1988, p. 85).

Ao que parece, e dada a devida distância entre os artistas e Madame Carvalho, ela estava acostumada a fazer suas intervenções seguindo seus instintos provincianos e pode ser incluída nessa classe de pessoas que se enquadram nas “regras de pura convenção”: quando se depara com algo muito diferente do encontrado em outras mulheres poetas, se surpreende e não acredita que os versos possam ser de Florbela. Ao mesmo tempo, esse estranhamento dá à poeta uma característica de modernidade.

É possível pensar que Madame Carvalho estava presa nas formas fixas, verticalizadas e conhecidas. Florbela criava seu próprio território, não estava na zona de conforto da diretora da revista. Essas novas leituras de mundo que a jovem poeta trazia em seus textos não poderiam “escapar” para as leitoras da revista e, por essa razão, seus versos eram alterados. Para além desse aspecto, a opinião de Madame Carvalho não representava uma crítica que pudesse auxiliar a escritora, uma vez que alterava e cortava os versos da poeta sem maiores explicações, fato que demonstra desrespeito à produção alheia. Para corroborar essa visão, Joaquim Manuel Magalhães dirá:

[...] as pessoas normalmente ficam muito exasperadas com a poesia que não entendem. Mas as pessoas também ficam muito desconfiadas quando entendem a poesia sem ter que fazer esforço. É nesta dificuldade do juízo, é nesta dificuldade de atribuição de valor, que se joga a fortuna de poetas como Florbela. (MAGALHÃES, 2012, p. 197).

Ainda sobre esse episódio, em um interessante artigo intitulado *A Nascente Poética de Florbela Espanca*, Dal Farra afirmará que Florbela, após receber essa crítica, será estimulada a alargar a sua produção:

Esse incidente, que fere profundamente os brios da poeta, é muito provavelmente o que leva, já em abril, a dedicar-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 sete poemas. (DAL FARRA, 1991, p. 100).

Se me detenho, ainda, nessa circunstância, é porque considero que a comunicação com a direção da revista mostra uma Florbela que acata o que dizem os seus interlocutores, pois

nada poderia fazer naquele momento. Entretanto, quando lhe é possível desvencilhar-se dessas amarras e ter novas interlocuções com pessoas mais voltadas para o campo literário, volta aos seus versos originais. Esse fato é assinalado pelo pesquisador e crítico literário Fabio Mário da Silva, ao escrever que Madame Carvalho elogia os versos de Florbela:

Faz, no entanto, algumas reservas e solicita à poetisa que substitua a palavra “fatal”, por ser de “exagerada acepção”, por “ideal”, numa tentativa clara de não chocar suas leitoras mais conservadoras, como também várias alterações no que diz respeito à pontuação; porém tal alteração não acontece no manuscrito original. Ou seja, mesmo nessa poesia, não sendo de maior cariz sensual, como na produção florbeliana apresentada a partir da obra *Livro de Sóror Saudade*, seus versos deveriam, segundo sugere a diretora do suplemento, ser mais comedidos, dentro de uma zona literária situada no interdito, imposição histórica que recaía sobre as mulheres portuguesas. (SILVA, 2014, p. 128).

Ressalto que o Suplemento *Modas & bordados* foi também um veículo em que foi possível colocar a mulher em evidência, talvez não da maneira que aspiravam suas colaboradoras, mas trouxe a Florbela alguns ganhos, haja vista que, em uma nota da revista, Madame Carvalho responde:

Florbela Moutinho-9484- Registamos (*sic*) o seu agradecimento. Enquanto ao seu projecto ele é tudo quanto há de mais legítimo. O seu livro não seria um insucesso, porque conteria versos muito apreciáveis. Mas seria preciso que tivesse unidade entre as poesias, um pensamento essencial a torná-lo uma obra ligada e harmónica. Isto também V.Ex^a. o pode fazer, porque tem as faculdades precisas. E a sextanista de letras apareceria a firmar com bons auspícios o seu nome literário. E porque (*sic*) não realiza? Relativamente ao nosso nome, ele vale pouco para apadrinhar tentativas como a sua. Com a nossa boa vontade nos conselhos sobre as suas obras de poetisa, pode, porém, sempre contar. (MODAS & BORDADOS, 1916, p. 6).

Nesse ponto, podemos analisar algumas situações presentes no texto: em primeiro lugar, Florbela recebe elogios de Madame Carvalho. Esta, ao mesmo tempo, lhe dá algumas orientações sobre a estrutura do livro, sugerindo a elaboração de um pensamento a perpassar toda a obra com coerência e harmonia. Em segundo lugar, Madame Carvalho também aconselha Florbela a ter a sua própria assinatura, para que se diferencie das outras autoras, o que de fato é um grande feito, visto que era comum as mulheres escritoras adotarem um pseudônimo, o que confere a Florbela segurança para fixar o seu nome entre os seus leitores. E, em terceiro, a frase “Relativamente ao nosso nome, ele vale pouco para apadrinhar tentativas como a sua” deve ter sido muito decepcionante e irritante para uma poeta começando o seu percurso literário, mesmo

existindo estímulo para que prossiga em seu trajeto. Para corroborar esta análise, Cláudia Pazos Alonso escreve:

[...] as respostas dadas a Florbela põem em evidência o apoio e estímulo que recebeu de *Modas & Bordados*, logo desde a primeira resposta, onde as suas “faculdades de inspiração de uma alma delicada de poetisa” são louvadas. Tais elogios eram relativamente pouco comuns: apenas uma pequena minoria de leitoras via a sua produção poética acolhida de forma positiva. (ALONSO, 1997, p. 58).

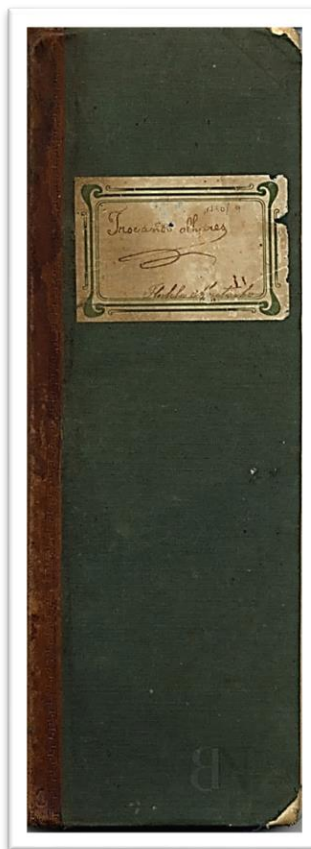
É de se imaginar que a diretora de *Modas & Bordados* recebesse muitos pedidos para a publicação de livros, uma vez que era interlocutora de suas leitoras. No entanto, não há notícias de que tivesse alguma formação literária para julgar esse tipo de produção. É o que parece, quando diz que não tem condições de apadrinhar as tentativas de Florbela, ou mesmo pelo fato de receber muitas propostas. Assim, esquiva-se de qualquer comprometimento.

2.3 Manuscrito “Trocando Olhares”

O manuscrito “Trocando Olhares”¹⁸, tal qual se apresenta na imagem abaixo, pertence ao acervo Florbela Espanca, depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa. Nele encontram-se outros possíveis projetos e anotações da poeta, que mais tarde foram reaproveitados nos livros publicados pela autora.

¹⁸ Caderno contendo 135 poemas: um, no verso da capa e escrito no sentido inverso; outro, com 1º verso de difícil leitura, na última página. Inclui prováveis projetos de índice e planos de obras: "A Minha Terra" e "O Meu Amor", ambos em duas versões; inclui também três contos: "Alma de Mulher", "A Oferta do Destino" e "Amor de Sacrifício"; alguns poemas com a menção "O Livro d'Ele" e ou numerados. Ao longo do caderno existem algumas notas: "Bom", "Gosto", "Emendar" e "Para Emendar". Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa.

Figura 18 – Capa do manuscrito *Trocando Olhares*



Fonte: Acervo Florbela Espanca depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa;

Foto: Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019

Esse caderno é, digamos, uma cartografia. Florbela é certa em denominar o manuscrito como “Trocando Olhares”. Nesse contexto, esse título de intenção cartográfica nos serve para acompanhar os processos múltiplos da obra florbeliana, ou seja, nos ajuda a seguir as linhas que motivam o processo de criação da poeta. Os projetos ou antologias que compõem o manuscrito “Trocando Olhares”¹⁹ são os seguintes: *Trocando Olhares*; *Alma de Portugal*; *O livro d’Ele*; *Minha Terra, Meu Amor*; as antologias *Primeiros Passos* e *Primeiros Versos*.

Aqui vale destacar uma frase central presente nesta tese e dita por Deleuze e Guattari: “O território seria o efeito da arte” (2012, p. 129). Quando Florbela cria o seu próprio território, também toma para si a sua morada, ou seja, o poema é um território e o livro é outro território que abarca os poemas. A obra toda da poeta, por sua vez, é um território maior que abarca todos os outros territórios menores. Surge aí o ritornelo, ou seja, o retorno a esses territórios, mas de maneira diferente: ao retornar, as movimentações ininterruptas já aconteceram. Como salienta

¹⁹ Para que fique mais claro, grafarei o manuscrito entre aspas e os projetos ou antologias ficarão em itálico.

Annita Costa Malufe, “Há todo um fervilhamento, corporal e real (partículas, átomos, forças) que está aquém da percepção” (2017, p. 160), ou seja, todas essas forças desejantes são intensidades que estão no processo de devir.

O manuscrito “Trocando Olhares” possui um título bem peculiar. Essa troca de olhares é subentendida como a troca de olhares dos amantes, mas pode ser vista também sob outra perspectiva: uma nova forma de olhar a palavra que está entre movimentos em constante modificação. Dessa forma, esse “olhar” está sendo desterritorializado, ou seja, arrancado, para alcançar um novo agenciamento, uma junção diferenciada e por isso a “troca”.

A capa do manuscrito é o seu cartaz ou sua placa, tal como propõem Deleuze e Guattari (2012). O conteúdo do caderno está todo em devir, uma vez que será preciso mapear cada folha, cada trama desse objeto, para seguir o seu processo de criação. A poeta tem a sua morada provisória em cada poema.

Voltando a Dal Farra e à cartografia desse caderno, de fato cada folha faz parte de uma carta, de uma pista de intenções. Cada um desses projetos tem uma história, ou melhor, uma pré-história das iniciativas de Florbela, tanto para publicar como para serem reaproveitados mais tarde. Aqui, percebemos o quanto existe de afinidade e movimento entre as temáticas, as quais circulam e voltam de forma diferente, voltando já em transformação.

Como podemos notar, esse caderno passa a ser uma fonte muito importante para entender como Florbela organizava e pensava os seus projetos. Sobre esse caderno, Dal Farra dirá:

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 de 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 de suas publicações. (DAL FARRA, 1991, p. 98).

Nas palavras de Dal Farra, esse caderno é fundamental para que se possa ter acesso ao trabalho artesanal da poeta. Ele revela um caminho que vai se ligando a muitos pontos “da incipiência ao equilíbrio formal”. Desse modo, à medida que a escritora vai tendo acesso a novos subsídios, novos ritornelos vão-se constituindo. Existe, nesse manuscrito, a experimentação, o retorno aos poemas que vão se transformando em outros. Ao mesmo tempo,

esse material comporta os poemas em projetos, que ora se realizam, ora são abandonados ou se transformam em livros.

Nosso objetivo nesse capítulo não é o de analisar tudo o que se encerra nesse caderno. Tal trabalho já foi minuciosamente realizado pela pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra (1999) no livro homônimo ao manuscrito de Florbela, *Trocando Olhares*. Para os objetivos da presente tese, o importante é reter esse território inicial, no qual a assinatura de Florbela vai se construindo.

2.4 Projeto poético *Trocando Olhares*

A escrita de cadernos é plural e passa por vários momentos e objetivos: escrever para se lembrar depois, criação de frases desconectadas, versos incompletos. Não existe um fechamento, um término: no caderno, o texto está sempre no trajeto. A esse respeito, Ana Kiffer sinaliza os tipos de máscaras que os artistas carregam no caminho da criação:

A máscara que cai com os cadernos é justamente aquela que mostra o desmonte da relação entre singularidade e excepcionalidade, aquela que vai reivindicar para si a precariedade dos processos subjetivos que envolvem a criação, logo, a precariedade (bastante distante de toda genialidade) que percorre todos os processos de criação, seus constrangimentos no sentido mais físico e violento do termo, a desmistificação da figura do escritor e do artista. (KIFFER, 2018, p. 105).

Os cadernos de artistas e escritores acabam por mostrar a precariedade no caminho da criação, o que ocorre ao mesmo tempo em que dão a liberdade ao crítico para analisar o corpo do texto e notar que há várias entradas, diferentemente das cartas ou dos diários, que seriam produções mais datadas, cronológicas, e em que a exposição do artista seria mais evidente. Já o caderno possui o mistério entre a folha do papel e o artista. Uma cumplicidade cheia de segredos entre os dois. Além do papel aceitar os enganos, as insistências, o abandono, o ir e vir do processo de criação, ele também participa desse processo. É para o papel que o artista volta, por vezes, desestruturado; outras, cheio de inspiração para encontrar a proteção e o acolhimento que espera.

Ter acesso ao processo criativo pode trazer descobertas ao pesquisador, pode abrir novas frentes de compreensão e vivência da obra. Para o que interessa na presente pesquisa, a retomada dos cadernos assume particular importância, em relação aos processos de criação do artista, para conhecer as diversas linhas de fuga que se estendem num determinado trajeto de

produção artística nesses arranjos. Ao mesmo tempo, é preciso ter em mente que não existirá nenhuma verdade a ser alcançada, exatamente por considerarmos a perspectiva rizomática da realidade. Essa realidade é repleta de certezas circunstanciais que trazem à tona a impossibilidade de pensar somente em uma forma de compreensão da vida, se nos pautamos na imagem de uma árvore. O artista tem múltiplas formas de pensar, sem seguir uma hierarquia, também se alinha com formas heterogêneas, havendo sempre espaço para ressignificações, rupturas e incertezas.

É neste sentido que retorno ao caderno no qual Florbela reúne as poesias que vinha escrevendo desde 1915²⁰ e que enviará para a apreciação de Madame Carvalho – isto é o que sabemos, pois, segundo Dal Farra (1994), Florbela já teria recebido conselhos da diretora da revista para prosseguir com seus projetos, e é isso mesmo o que ela faz.

A poeta escolhe 30 peças para compor esse caderno, incluindo a dedicatória:

É só teu o meu livro; guarda-o bem;
Nele floresce o nosso casto amor
Nascido nesse dia em que o destino
Uniu o teu olhar à minha dor!²¹
(ESPANCA, 1999, p. 3).

Na sequência, seguem as peças: “As quadras dele (I)”; “Cantigas leva-as o vento”; “Num postal”; “Sonhos”; “No Minho”; “A Doida”; “Poetas”; “Desafio”; “O teu olhar”; “Crisântemos”; “Que diferença!”; “Os teus olhos”; “Doce Milagre”; “Folhas de rosa”; “Dantes”; “As quadras dele (II)”; “Junquinhos”; “O Fado”; “Verdades cruéis”; “Li um dia não sei onde”; “As quadras dele (III)”; “Carta para longe”; “Triste passeio”; “Mentiras”; “Cemitérios”; “A Mulher I”; “A Mulher II”; “No hospital”; “Os meus versos”.

Após a resposta de Madame Carvalho em notas no *Modas & Bordados*, já referenciadas, Florbela acaba por se sentir desanimada para levar seu livro adiante. Aliás, pelo que observei do manuscrito “Trocando Olhares” e no esmero com que a poeta passou a limpo cada poema e o selecionou, suponho que ela pode ter achado melhor aguardar um outro momento para produzir o livro. Na verdade, aquele contato com a diretora da revista não estava sendo produtivo, não criava na poeta alentejana uma linha de fuga possível de seguir. Essa linha era bastante tênue e estava prestes a se romper, uma vez que, se quisesse ver publicado um livro, ela mesma teria que o pagar, e isso era exatamente o que não queria, simplesmente por

²⁰ A autora assina como Florbela Moutinho, pois, à época, estava casada com Alberto Moutinho.

não ter recursos para isso. Além do mais, todos os entraves ocasionados pela desconfiança da diretora da revista acabaram por sepultar o projeto de Florbela, pelo menos naquele momento.

Em 1916, a jovem poeta, como vimos acima, começa a enviar seus poemas para *Modas & Bordados*. No entanto, Madame não dá vistas de querer publicá-la ou, percebendo a superioridade de seus versos, tenha designado a análise de seus poemas à subdiretora Júlia Alves²². Na verdade, Florbela acaba tendo um ganho com essa transferência de correspondência, pois será com Júlia Alves que manterá uma extensa correspondência em cujas linhas virão à tona muitas de suas poesias, de sua maneira de pensar e de sua filosofia.

Para além dessa mudança de tom nas correspondências com *Modas & Bordados*, a jovem poeta se enxerga em uma difícil posição: a de ver os seus versos sendo examinados por alguém que não faz parte de seu círculo literário. Sobre essa situação, Dal Farra analisa o espalho em que a poeta é colocada:

Da relação epistolar com Madame Carvalho, Florbela parece ter tomado consciência da existência do mercado cultural e retido algum conhecimento acerca da difusa sujeição em que as obras se encontravam debaixo de leis cujo cunho não era apenas literário. Também o conceito de “autenticidade”, tão requerido pela crítica, se dá a conhecer para ela móvel e arbitrário. De um lado, Florbela sofre a desconfiança de que seus versos não são originais; de outro, para que sejam aceitos, devem ser submetidos à apreciação mais competente, que se autoriza, portanto, a emendá-los. Assim a jovem poeta se sabe proibida em seus versos de levar em conta como fonte poética a tradição literária, a poesia já produzida, consagrada e apreciada, uma vez que qualquer demonstração de permeabilidade seja à literatura popular e anónima, seja à literatura de seus autores preferidos, é sentida como infracção (...) Assim, o mercado cultural exige dela que, para sua conveniente formação artística, escolha como contribuição efectiva a seus versos não a experiência meritória com a literatura e com os poetas, seus pares, mas sim os palpites momentâneos, eventuais e arbitrários dos chamados críticos, seus juízes. (DAL FARRA, 1994, p. 57).

Outro ponto que nos traz Dal Farra (1994) é que, após o livro *Trocando Olhares* ser, de certa forma, dispensado, o manuscrito “Trocando Olhares” passa a ser o depositório dos futuros poemas que a autora iria escrever.

Claro está o desconforto de Florbela quando vê que está presa a pessoas que não possuem competência literária para alterar os seus versos, mas que precisa, de alguma maneira,

²² É importante ressaltar que, embora Florbela e Júlia Alves tenham se tornado muito amigas, elas nunca se conheceram pessoalmente. Existe até os dias de hoje uma dúvida que paira no ar: Madame Carvalho e Júlia Alves seriam a mesma pessoa? Aqui vou me ancorar na opinião crítica de Maria Lúcia Dal Farra, entendendo que não há suficientes informações que comprovem tal constatação.

atingir o público com temas mais patrióticos. Assim, ela deixa de lado, por um tempo, os seus temas de cunho amoroso e rapidamente muda o seu projeto. Agora, pensa em escrever sobre a sua terra, a sua pátria. Assim, nasce *Alma de Portugal*.

Segundo Dal Farra, o *Alma de Portugal* nasce também, muito provavelmente, por influência do pai de Florbela, João Maria Espanca, muito politizado e republicano, mas não só isso:

Entretanto, não é apenas tal ideal que a leva a projectar o *Alma de Portugal*, mas também a oportunidade de um assunto que seja de âmbito nacional e que, por decorrência, faculte o seu ingresso no mercado cultural da altura, possibilitando o seu trânsito por entre a crítica – essa mais recente interlocutora dos seus poemas. Contando, assim, com o aprendizado obtido no seu primeiro contacto com a crítica, Florbela se lança então na efabulação de *Alma de Portugal*. (1994, p. 58-59).

2.5 Projeto *Alma de Portugal*

Retomando a questão do território, Florbela, muito ligada à alma alentejana e à pátria, pensa em desenvolver um projeto que se chamaria *Alma de Portugal*. Em maio de 1916, escreve a poeta:

Ex.ma Senhora
Satisfeitíssima em virtude do meu projeto lhe não ter parecido insensato ou vaidoso, submeto à apreciação de V.Exa. o esboço geral que eu já tinha formado acerca do livreto. Chamar-se-á *Alma de Portugal* e será dividido em duas partes, intitulada a primeira ‘Na Paz’ e a segunda ‘Na Guerra’. Madame acha bem? Desta forma, o livro terá um pensamento único a ligar todos os versos, e não posso achar melhor pensamento do que esse em homenagem humilíssima à Pátria que estremeço. (ESPANCA, 1995, p. 30).

A fala de Florbela reforça que “ter um pensamento único” era algo que já tinha sido sinalizado por Madame Carvalho. Isso nos faz pensar que Florbela opta por tal projeto tendo em vista, quiçá, conseguir a publicação.

Em 9 de março de 1916 é declarada a intervenção de Portugal na Primeira Guerra Mundial. Florbela quer prestar uma homenagem de índole nacionalista e acredita que deva interessar mais, naquele momento, escrever sobre as aspirações patrióticas do povo português. Embora o que tenha feito até o momento não fosse com tal intenção, havia nessa obra muito da inspiração das “musas”, de seus poetas eleitos e de sua espontaneidade. Ela escrevia os poemas e depois organizava em projetos. Já com *Alma de Portugal* é completamente diferente: o projeto

é todo pensado com veia telúrica, onde o amor à pátria e à natureza estarão presentes de maneira a constituir um novo território. Cito Dal Farra:

De *Trocando Olhares a Alma de Portugal*, volto a insistir, há uma grande distância que mostra nítida evolução no processo literário da poetisa, um amadurecimento na formulação da obra, a ascendência do poder dominador da consciência sobre os próprios recursos naturais, o papel da vontade e da determinação pessoal sobre a gratuidade da inspiração. E sublinho de novo que a vontade, neste caso, vai procurar se exercer contra aquilo que até então poderia designar a natureza poética de Florbela, a sua propensão para a tópica puramente amorosa, o seu interesse pelo momentâneo sentimental, pela interlocução emotiva interna do poema com o amado – contra, enfim, os mais marcantes traços que habitaram *Trocando Olhares*. (DAL FARRA, 1994, p. 59).

Esse território florbeliano está agregado à cultura, ao orgulho de ser filha da terra e às paisagens alentejanas, que a poeta traz tatuadas em sua memória na medida em que coloca a terra e a natureza como protagonistas desse trabalho literário.

Desse projeto nascerão os seguintes poemas, divididos em “Na Paz”: “Meu Portugal”; “O Fado”; “Noites da minha terra”; “No meu Alentejo”; “Paisagem”; “Vozes do Mar”; “Cravos Vermelhos”; “A Voz de Deus”; “Saudade”; em “Na Guerra”, temos: “Oração”; “Às mães de Portugal” e “À guerra!”.

A escrita dos poemas de *Alma de Portugal* inicia-se em maio e termina em junho de 1916. Ou seja, muito rapidamente a obra é gestada e concluída. A razão está na correspondência trocada entre Florbela e *Modas & Bordados*. Ao que parece, Florbela não recebe a resposta que esperava, ou seja, recebe mais elogios à sua pessoa do que aos seus versos. Ao buscar outros estudos, sobre a desistência do projeto, Dal Farra dirá:

[...] é provável, pressentira ou se certificara em informações sobre Júlia Alves ou por algum dado que intuía mercê das palavras da jornalista em cartas anteriores, Florbela supõe de início que um livro de índole patriótica deve interessá-la. [...] Essa missiva traz também um novo dado: o convite para que a jovem poetisa participe do seu “original projecto”, que se trata da fundação de um órgão literário (revista, suplemento, jornal, antologia, não importa), que publique produções de mulher, coisas de que, aliás, a precedente poesia da jovem se ocupa... (DAL FARRA, 1994, p. 61).

Dessa forma, a poeta resolve deixar de lado os poemas, para reaproveitá-los mais tarde, no que viria a ser o projeto seguinte: *Minha Terra Meu Amor*.

Embora *Alma de Portugal* tenha uma duração breve, acabou por deixar marcas profundas na poética de Florbela, quais sejam as marcas da terra que serão muito trabalhadas

pela poeta ao longo de sua obra. Outra característica importante é que a poeta vai se distanciando da oralidade, das quadras e elegendo o soneto como o seu futuro parceiro poético. Dal Farra acrescentará: “*Alma de Portugal* é, no processo artístico de Florbela, o momento crítico de descoberta das vicissitudes reais e concretas que condicionam a existência da obra literária numa época em que ela é, apenas, mercadoria” (1994, p. 65).

O soneto “O Meu Alentejo”, em *Trocando Olhares* (1999), nos dá uma bela imagem das marcas dessa terra:

Meio-dia: o sol a prumo cai ardente
Doirando tudo. Ondeiam, nos trigais
D’Oiro fulvo, de leve... docemente...
As papoilas sangrentas, sensuais...
(p. 64).

O soneto retrata uma verdadeira paisagem alentejana, o sol ardente que queima a pele, o amarelo do trigo transformado em ouro tudo o que toca, brilha e alimenta. O vermelho das papoilas traz a sensualidade do que se verá logo à frente:

Andam asas no ar; as raparigas,
Flores desabrochadas em canteiros,
Mostram por entre o oiro das espigas
Os perfis delicados e trigueiros...
(p. 64).

O poema apresenta a imagem das belas raparigas desabrochando para a vida, entre seus afazeres e seus amores. Além disso, ao mesmo tempo que existem a castidade e a pureza das moças, também existe o sonho que traz a sensualidade e o qual pode dar asas à imaginação:

Tudo é tranquilo e casto e sonhador...
Olhando esta paisagem que é uma tela
De Deus, eu penso então: onde há pintor,

Onde há artista de saber profundo,
Que possa imaginar coisa mais bela,
Mais delicada e linda neste mundo?!
(p. 64).

Sabendo que o sonho vive naquele tempo irrealizável entre a vida e a morte, entre a realidade e o imaginário, tudo pode acontecer. Quanto à beleza, ela está toda na paisagem pintada pelo maior e mais perfeito pintor: Deus e, nesse cenário, a Natureza.

Contudo, esse projeto acaba também por não vingar, pois ainda sofrerá a crítica implícita da subdiretora de *Modas e Bordados*, Júlia Alves, que nada fala sobre *Alma de Portugal*. Pelo menos não existe documentação que faça menção a essa crítica. Entretanto, Florbela é convidada a participar de um projeto no *Modas e Bordados*. É o que podemos inferir na carta que envia em 16 de junho de 1916 a Júlia Alves:

[...] Dir-lhe-ei, se de todas as formas, e não obstante a minha ruim condição lhe não desagradar por completo, que estou em tudo e por tudo disposta a colaborar, com toda a minha boa vontade, no original projecto de V.Ex^a [...]. (ESPANCA, 1995, p. 36).

Sobre esse projeto, segundo o estudo de Dal Farra, trata-se de uma colaboração literária que muito agrada a Florbela, por tratar-se da

[...] fundação de um órgão literário (revista, suplemento, jornal, antologia, não importa), que publique produções de mulher, coisas de que, aliás, a precedente poesia da jovem se ocupa...[...] é, portanto, a entrada em perfeita sintonia com os anseios literários de Júlia Alves, enquanto suposta representante das predilecções poéticas da época (e do mercado cultural), o que explica em princípio da parte de Florbela tanto a ênfase no projecto quanto o seu abandono prematuro em favor de outro. Porque um mês e pouco depois desse frenesi consagrado a *Alma de Portugal*, Florbela já anuncia à amiga o epitáfio do livro. (DAL FARRA, 1994, p. 61).

Por que Florbela desiste também desse projeto? Segundo as palavras de Dal Farra, pertencer a um órgão literário seria mais interessante para ela naquele momento.

Acredito que, por não existirem todas as missivas de seus interlocutores, muitos fatos podem fugir a uma versão mais próxima da verdade. Para colaborar com mais uma suposição, José Carlos Seabra Pereira, num comentário sobre o projeto *Alma de Portugal*, destacará o nacionalismo dessa obra sem deixar de frisar que tal projeto, de temática telúrica, também estará embebido de apelo erótico:

[...] nesse tipo de discurso de exaltação patriótica e de mobilização cívica, *Alma de Portugal* junta à evocação histórica de glórias da pátria o enlevo com o corpo da mátria e, por *mise en abyme*, do *heimat* regional. Daí resulta que a malograda colectânea aprofunda, mas multifuncionaliza as energias retiradas da comunhão telúrica – até à valência integrativa da solicitação de sepultura no soneto “Paisagem”-entre a subjectividade poética e o entorno físico-natural. Dessa comunhão telúrica não se exclui, porém, o apelo erótico; e a primazia do princípio feminino do prazer contribui para o abandono do projecto *Alma de Portugal*. (PEREIRA, 2010, p. 122).

Diante da fala de Seabra Pereira, entendemos que, desde o princípio, a poética de Florbela passa por uma veia que faz da terra um elemento mítico e erótico. Se bem observarmos no soneto “O meu Alentejo”, é possível perceber que, ao buscar os valores mais enraizados da terra, existe nesse texto a multifuncionalidade das energias da comunhão telúrica de que fala Seabra. Quando a poeta busca a nacionalidade da pátria, encontra a sedução da terra, o que provoca no sujeito lírico uma afinidade com todas as oportunidades que aquela terra oferece, mais uma vez criando uma linha de fuga que rompe ou que se quebra em relação ao paradigma nacionalista.

Porém, sem elementos para atestar o que realmente aconteceu com *Alma de Portugal* além de suposições, como já descritas aqui, vemos que os projetos não se realizaram, mas continuaram no manuscrito “Trocando Olhares”, que agora serve como oficina de criação de Florbela. Ao mesmo tempo, o manuscrito vai dando a Florbela a confiança em rearranjar seus versos, lapidar as palavras e dar organicidade aos temas que farão parte de seus futuros livros.

2.6 Projeto *O Livro D’Ele* e a Antologia *Primeiros Passos*

Em carta datada de 28 de julho de 1916 e endereçada à amiga Júlia, além de informar que havia perdido um livro, que se supõe ser o *Alma de Portugal*, Florbela também dá notícias de um novo projeto que se chamaria *O livro D’Ele*²³.

[...] A respeito dos meus versos agora já não há remédio e, por conseguinte, *De Profundis*. E a respeito do livro, *Requiescat in pace!* Está o epitáfio pronto, e não falemos mais disso. Tenho já versos que chegam para publicar outro que há-de chamar-se *O Livro d’Ele*. É um título parvo, mas eu gosto; e tu? Para evitar, porém, perder-se como o outro mandar-te-ei, todos os dias que te escreva, alguma coisa para tu guardares, de forma que terás o meu livro antes de toda a gente. Dir-me-ás de que versos gostas mais, sim? Todo esse livro será um grito de amor onde a minha alma inteira palpita, e será esse o seu único merecimento. Não os mostres a ninguém, porque, como já te disse, são para o livro que hei de mandar imprimir o mais breve possível. Ninguém ainda os viu. (ESPANCA, 1995, p. 68).

²³ Um fato interessante a destacar na recolha e compulsão que faz Maria Lúcia Dal Farra em 1946 é o fato de constar um artigo de Guido Battelli na Revista *Prometeu* com o Título “*O Livro d’Ele* de Florbela Espanca”. No artigo, o Sr. Battelli comete um engano ao dizer o seguinte: “*O Livro d’Ele* não chegou a ir para o prelo, porque lhe aconteceu uma desgraça ainda pior: o manuscrito perdeu-se”. Aqui existe uma interpretação menos atenta do Sr. Battelli: o livro ao qual Florbela está se referindo na carta é o projeto *Alma de Portugal*, este sim ela diz que teria perdido. Sobre o *Livro d’Ele*, ela envia cópias de um ou outro poema para a sua amiga Júlia, como podemos averiguar pela carta de Florbela.

Vê-se que Florbela já tem algo concreto em mente, pois pretende efetivamente publicar esse livro. Afinal, com projetos que elaborou como o *Trocando Olhares* e *Alma de Portugal*, é de se supor que desde o início a sua intenção era de publicar um livro de poemas.

Fazem parte do *Livro d'Ele* 33 poemas:²⁴ “Andam sonhos cor do mar”; “O teu olhar”; “Doce milagre”; “Junquinhos”; “Carta para longe”; “Triste passeio”; “Mentiras”; “Os meus versos”; “Meu fado, meu doce amigo”; “Aos olhos dele”; “Mistério d’amor”; “Escreve-me”; “O teu segredo”; “Doce certeza”; “Sonho morto”; “Sonhando”; “Desejo”; “Confissão”; “Aonde?”; “Quem sabe”; “Triste destino”; “Humildade”; “Oração de Joelhos”; “Aos olhos d’Ele”; “Desdém”; “Rústica”; ?!; “Súplica III”; “Escuta”; “Talvez”; “Sol posto”; “Estrela Cadente”; “Versos”.

Na mesma época, através de um amigo de seu pai, consegue uma interlocução com Raul Proença, intelectual muito respeitado à época. Com ele existiria um diálogo muito mais frutífero, já que teria a opinião de alguém que entendia de poesia.²⁵ Florbela seleciona uma pequena antologia que vem a chamar de *Primeiros Passos*. Da antologia de *Primeiros Passos* estão as seguintes poesias selecionadas: “Escreve-me!”; “O Meu Alentejo”; “Paisagem”; “Doce Certeza”; “Às mães de Portugal”; “Quem sabe?!”; “Humildade”; “Rústica”; “De Joelhos”; “Pra frente”!; “O teu olhar”.

É com esse projeto que Florbela terá um importante retorno acerca de sua poesia. Até então, tinha dialogado com a diretora Madame Carvalho e com a subdiretora Júlia Alves, ambas da revista *Modas e Bordados*. Já era tempo de buscar a opinião de um estudioso da área. Raul Proença devolve a antologia com um parecer bastante crítico:

Impressão geral: Tendo em conta a idade, e visto tratar-se dos ‘primeiros passos’, não acho senão bem a dizer. Não se trata, evidentemente, de obras primas, nem de tal se poderia tratar nessa idade. Quando se critica alguém é preciso, porém, muito mais do que analisar o que realmente fez, descobrir o que poderá vir a fazer. Como promessa, as poesias que acabo de ler são belíssimas. Se alguma coisa me fosse permitido aconselhar, seria que se não fosse levado pela simples harmonia dos versos, e se não passasse ao papel senão o que exprime um verdadeiro pensamento ou um profundo sentimento poético. Estão no caso da harmonia da forma sem nenhum pensamento lá dentro os versos *O teu olhar*. Nota-se também ainda uma grande ingenuidade na escolha dos temas, como em *Escreve-me*, *Quem sabe?!*, etc. E certas

²⁴ Todas as informações detalhadas sobre os primeiros projetos de Florbela podem ser encontradas no livro *Trocando Olhares*, de Maria Lucia Dal Farra (1992). Desse livro retiro informações resumidas, para que se entenda o caminho trilhado por Florbela, mas que estão rigorosamente detalhadas no livro da pesquisadora.

²⁵ “Florbela conhecia o irmão de Raul Proença, por ser amigo de seu pai. Mas ignorava que Proença se tornara conhecido por sua atuação como crítico político, doutrinário e historiador, tendo, nessa altura, abandonado a poesia” (DAL FARRA, 2002, p. 200).

formas insignificativas e feitas como o ‘perfume brando da açucena’, as ‘folhas leves e tenras de boninas’, etc. Isso é pecha fatal dos principiantes. A minha impressão fica aqui dada sinceramente, e não como poeta, que o não sou: A poetisa tem diante de si um largo caminho; acho que deve continuar afinando a lira na mesma corda que vibra em *O meu Alentejo, Às mães de Portugal, De Joelhos...* E deixando de lado o ponto de vista poético, e falando no presente, uma ideia como a que domina a bela poesia *As Mães de Portugal* honra a pessoa que a soube exprimir. (DAL FARRA, 1994, p. 86-87).

Para todas as críticas superficiais, que havia recebido de Madame Carvalho sobre seus versos, a resposta de Raul Proença prima pelo respeito à antologia que tem em mãos. Ele analisa cada poema com visão apurada e acaba por impulsionar de maneira muito interessante um olhar informado e consciente, fazendo-o a tempo para que a poeta pudesse rever e aprimorar seus versos. Dessa forma, entendo que, ao desistir do *Livro d’Ele*, Florbela veja a necessidade de voltar aos versos e reformulá-los, incorporando as observações e sugestões do avaliador.

Ainda sobre o parecer de Raul Proença, Dal Farra fará a seguinte análise:

Chama, pela evidência, a atenção a competência da crítica, sobretudo se comparada à produzida por Madame Carvalho sobre *Trocando Olhares...* O juízo de Proença que, como se verá, se estende em particular também por cada uma das peças, nada generaliza e atinge mesmo o nó das composições, ao contrário da anterior que se comprazia em sobrevoar com superficialidade sobre o fator “livro” sem discriminar sobre coisa alguma, embrulhando-se em ociosos elogios sem nenhum relevo, acionados para qualquer ocasião. A óptica do republicano dá conta não só dos fenómenos poéticos em si, como abrange a dimensão do significado que tal amostra pode ter no percurso inicial e continuado da jovem poetisa, apontando-lhe delicadamente, mas com precisão analítica, as dificuldades e os achados dignos de nota. De certeza, a obra de Florbela jamais havia recebido o privilégio de ter sido objecto de tanto acuro e de um olhar assim tão bem capacitado que lhe assinalasse, no âmago das suas peças, dados provavelmente imperceptíveis à sua produtora. (DAL FARRA, 1994, p. 87).

Como diz Dal Farra, é a primeira vez que Florbela passará pelo crivo de alguém que entende de poesia e, desse olhar crítico, a poeta fará várias alterações nos poemas e olhará para eles com maior atenção, buscando sempre o aprimoramento, ou seja, voltará para eles e os alterará, depurando mais os seus versos.

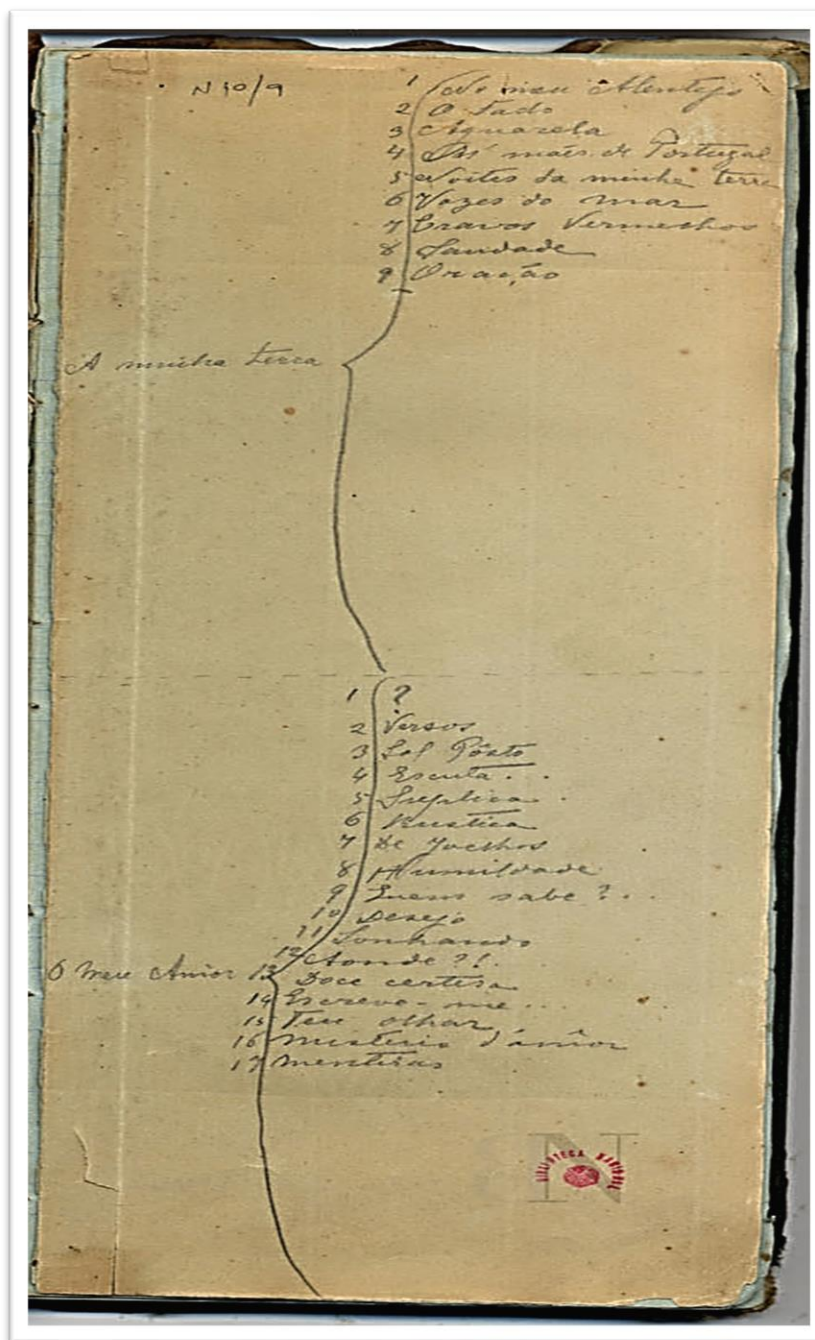
Mas o leitor deve estar estranhando algumas coisas. Em *Alma de Portugal*, Florbela começou com um novo projeto, *O Livro d’Ele*, e agora, em *Minha Terra Meu Amor*, aparece com a antologia “Primeiros Passos”. Pois bem: Florbela tinha guardado o *Alma de Portugal* para depois reutilizá-lo, para a ele voltar em um novo momento, dessa vez chamando-o de “A Minha Terra”. O projeto que se intitulava *O Livro d’Ele* seria renomeado de “O Meu Amor”. Da união dos dois projetos nasce um terceiro *Minha Terra, Meu Amor* (DAL FARRA, 1994, p.

101). Segundo Dal Farra, existe “um olhar selectivo que abarca todo o manuscrito, recuperando dele o mais expressivo e aprimorado dentre o montante composto até o momento do seu encerramento provisório” (1994, p. 97). É sabido (1994, p. 101) que Florbela mantém novos contatos com Raul Proença, o que dará vida a uma nova antologia: “Primeiros Versos”. Todas essas interlocuções e a crítica de Raul Proença se mostram fundamentais para a futura obra da poeta. Ao que parece, Florbela vai encaminhando as antologias com o objetivo de, aos poucos, apropriar-se mais de um estilo próprio. Mais tarde, Florbela entrará em contato com Américo Durão, figura também fundamental para a elaboração de seus livros publicados em vida. Alguns dos poemas que constituem *Minha Terra, Meu Amor* estarão presentes no *Livro de Mágoas* (1919) e no *Livro de Sórora Saudade* (1923), conforme veremos.

Portanto, o que constatamos é a existência de um longo caminho a ser trilhado por Florbela, passando por muitos atalhos e cujo percurso começa na poeta jovem e inexperiente. Conforme afirmará Seabra Pereira (2010, p. 119), mesmo se tratando “de estarmos perante o estádio primeiro de um processo diferente”, é possível perceber em Florbela a “assimilação de formas do conteúdo e da expressão tradicionais na formação de um novo e pessoal discurso poético”. Mesmo tendo de aceitar, algumas vezes, alterações em seus versos, a escritora não chega a ver frustrada a sua criação. Ao contrário, tais críticas levaram Florbela a encontrar outras linhas de fuga para ganhar sua independência poética.

Do que foi visto até aqui, o manuscrito “Trocando Olhares” é fundamental para se entender o processo de criação de Florbela. Outro ponto é a importante correspondência que a poeta manteve com Madame Carvalho e o projeto *Trocando Olhares*. Já da interlocução com Júlia Alves é possível saber dos projetos *Alma de Portugal*, *O Livro d’Ele* e do processo para a construção de *Minha Terra, Meu Amor*.

Figura 19 – Projeto Minha Terra Meu Amor



Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa. Espólio Florbela Espanca. Foto Iracema Goor, 2019

A imagem anterior traz um mapa bastante emblemático: são traços feitos pela autora com um planejamento em mente. Essa folha pode representar a terra e o amor de Florbela, ou seja, um espaço povoado por tudo o que a poeta tinha vivenciado até aquele momento. Desse modo, esse caderno, para tomarmos as palavras de Ana Kiffer, “acaba por entrelaçar o traço do desenho ao traço da escrita” e, dessa forma, “explora uma verdadeira cena sobre o papel” (2018, p. 103). De fato, se bem olharmos para esse mapa dos poemas, encontramos uma leitura que

não se faz na verticalidade, mas nos dá a impressão de uma dança. Os nomes dos poemas são escolhidos de modo a causar curiosidade. A primeira parte, “Minha Terra”, carrega os títulos nacionalistas, mas de repente aparece “Cravos vermelhos”, poema do volume *Trocando Olhares*, com uma temática extremamente sensual a falar sobre a terra. Como assim? Parece paradoxal, e o leitor é obrigado a parar e querer se aproximar dessa terra. Vejamos os dois primeiros quartetos do soneto:

Bocas rubras de chama a palpitar
 Onde fostes buscar a cor, o tom,
 Esse perfume doido a esvoaçar
 Esse perfume capitoso e bom?!

Sois volúpias em flor! Ó gargalhadas
 Doidas de luz, ó almas feitas risos!
 Onde vem essa cor, ó desvairadas,
 Lindas flores d’esculturais sorrisos?!
 (ESPANCA, 1999, p. 79).

Esse é um soneto de 1916, ou seja, desde o início de seu percurso literário, os poemas de Florbela são povoados pela sensualidade, seja pela mítica da terra, pelas imagens dos perfumes ou pelas cores. Em um recente artigo intitulado “O Erotismo e o Tempo. Uma análise do soneto ‘Horas Rubras’, de Florbela Espanca” (2020)²⁶, ao analisarem especificamente a cor “rubra”, Fabio Mario da Silva e Paulo Geovane e Silva dirão que a cor vermelha está ligada à vida e à morte por ser também

A cor culturalmente associada à paixão e à prática sexual. Segundo o *Dicionário dos Símbolos*, o vermelho é, para muitos povos, a primeira das cores ligada ao fogo e ao sangue, por isso mesmo à vida e à morte, possuindo duas dimensões, uma diurna e uma noturna (SILVA; SILVA, 2020, p. 105).

Tais considerações parecem relevantes na medida em que a cor rubra está ligada à paixão e ao líquido vermelho que corre em nossas veias. Assim, é natural que a expressão “bocas rubras” nos remeta à sensualidade e ao desejo, além de outros recursos (cor, perfume doido, volúpias, flores esculturais) que levam a crer que o sujeito poético deseja um encontro mágico. As junções feitas nesses quartetos vão criando um cenário em que se supõe que os

²⁶ O artigo está no prelo e será publicado em: Algemira Mendes, Fabio Mario da Silva, Fernando Curopos, Maria Araújo da Silva (organizadores) *Faces de Eros*. Teresina: Cancioneiro, 2020.

amantes estão presentes. Embora nada esteja claro, apenas essa linha vermelha é que vai atraindo os odores, as cores, as bocas, que podem proporcionar um encontro erótico com a terra.

Ao tornar mais explícita a progressão do mapa “Minha Terra , Meu Amor” criado por Florbela, encontramos um desenho subdividindo os temas. Não é uma mera linha vertical, mas uma linha sinuosa, um contorno ondulado em que não existe algo acabado, o que existe é um rascunho do que a obra pode vir a ser. Nessa linha, parafraseando Deleuze e Guattari, a realidade equivale a esse processo de produção. O mundo não está pronto: subitamente, um novo arranjo se dá, abrindo a possibilidade da invenção dentro de uma nova estrutura. Diante da folha existe uma espécie de rotação nas linhas. No “Meu amor” existem 17 poemas e “Na minha Terra”, apenas nove. Há nesse projeto rotações, migrações, abandonos de outros poemas. Embora as chaves dos desenhos sejam proporcionalmente quase iguais no tamanho, é na chave do amor que os poemas quase que preenchem o espaço e, pela enumeração rápida, sequencial, o caderno passa a impressão de que ainda outros poemas virão – ou estão em estado de desejo.

Na busca por entender esse rascunho no papel, recorro à reflexão do compositor Silvio Ferraz, que, sobre o rascunho em música, afirma ser, para ele, “o desenho como lugar de desenvolver ideias”; destacando assim a relação olho e ouvido, mediada pela mão e o gesto. Para o compositor, o papel teria uma importante função, a de “transformar elementos” e “pensar a sequência de elementos (2020, p. 11). De fato, são essas linhas, gestos físicos no papel, que estão em constante estágio de vir a ser e que vão desenvolvendo as ideias da escritora, transformando elementos que ora faziam parte de um poema, ora se juntam para que outro texto surja. Existe também uma sequenciação dos poemas, em que números vão aparecendo encostados a cada poema, a formar um par, seguindo a mesma dança no papel.

Em *Minha Terra* estão os seguintes poemas: “No meu Alentejo”; “O Fado”; “Aquarela”; “Às mães de Portugal”; “Noites da minha terra”; “Vozes do mar”; “Cravos Vermelhos”; “Saudade”; “Oração”.

Já em *O Meu Amor*, os poemas são: “?!”; “Versos”; “Sol posto”; “Escuta...”; “Súplica”; “Rústica”; “De Joelhos”; “Humildade”; “Quem sabe?”; “Desejo”; “Sonhando”; “Aonde?!”; “Doce certeza”; “Escreve-me...”; “Teu Olhar”; “Mistério d’amor”; “Mentiras”.

Nota-se que os poemas são numerados, como já citado aqui. Florbela reaproveita alguns, revisita outros e, assim, vai tentando criar o seu próprio território, mesmo que não se demore muito nele, mas o faz tempo suficiente para conseguir adentrar nessas fendas e permanecer por um curto espaço de tempo, para sair de novo desses arranjos com várias saídas e possibilidades.

Sobre o soneto “?!”, há uma curiosidade: ele foi escrito em 1916 para o livro *Trocando Olhares*, que transcrevo aqui. Farei uma comparação com outro poema de mesmo nome, mas agora “Interrogação”, por extenso, sem a exclamação do livro *Charneca em Flor*.

?!

Se as tuas mãos divinas folhearem
As páginas de luto uma por uma
Deste meu livro humilde; se poisarem
Esses teus olhos como espuma

Nos meus versos d’amor, se docemente
Tua boca os beijar, lendo-os, um dia;
Se o teu sorrir pairar suavemente
Nessas palavras minhas d’agonia

Repara e vê! Sob essas mãos benditas,
Sob esses olhos teus, sob essa boca,
Hão de pairar carícias infinitas!

Eu atirarei minh’alma como um rito
Às trevas desse livro, assim , ó louca!
A noite atira sóis ao infinito!...
(ESPANCA, 1999, p. 102).

Seguindo a tópica de *Trocando Olhares*, são dele as mãos, os olhos, a boca, o sorrir. O caminho vem sendo traçado como um mapa de humildade, mas também de sedução: afinal, se esse amado tocar as mãos de quem escreveu o livro, já encontrará múltiplas promessas de ser desejado. O sujeito poético ordena ao amado: “Repara e vê!”. Após esse comando, aquele que vinha sendo enaltecido como um Deus encontrará as “carícias infinitas”. Fechando o soneto, o rito e a loucura garantem que a noite não terá fim. Para quem? Para alguém? Para ninguém?

O próximo soneto está no último livro de poemas escrito por Florbela. Diferentemente do primeiro de 1916, esse carrega um território pautado pelo caos.

Interrogação

Neste tormento inútil, neste empenho
De tornar em silêncio o que em mim canta,
Sobem-me roucos brados à garganta
Num clamor de loucura que contenho.

Ó alma da charneca sacrossanta,
Irmã da alma rútila que eu tenho,
Dize para onde eu vou, donde é que venho
Nesta dor que me exalta e me alevanta!
(ESPANCA, 1999 p. 237).

Agora o sujeito poético encontra-se em um grande tormento, está beirando a loucura. Ele tenta fugir de seu “eu”, mas apenas consegue conter o grito que vem de dentro. A charneca sagrada é a sua irmã no esplendor e na beleza. O sujeito lírico quer respostas que ele próprio sabe não ter condições de dar, nem a charneca, nem ninguém. Nesse poema, estamos diante da indecifrável vida que corre paralela aos nossos desejos. Embora não haja respostas para “quem eu sou”, a dor é aliada, porque, através dela, é possível se erguer, seguir em frente, mesmo às cegas.

Visões de mundos novos, de infinitos,
Cadências de soluços e de gritos,
Fogueira a esbrasear que me consome!

Dize que mão é esta que me arrasta?
Nódoa de sangue que palpita e alastra...
Dize de que é que eu tenho sede e fome?!
(ESPANCA, 1999, p. 237).

Nos tercetos acima, uma nova figura começa a se unir com o sujeito poético. Estaria ele em busca de novos mundos tal qual Camões? Assim pode ser, uma vez que a poeta tinha grande admiração pelo poeta das caravelas. Tanto que escreve uma série de dez sonetos numerados do I ao X com a dedicatória “He hum não querer mais que bem querer”, no livro *Charneca em Flor* (1931).

A pesquisadora Claudia Pazos Alonso, em um estudo sobre esse soneto, também faz uma aproximação da poética florbeliana a Camões e diz que:

[...] embora Florbela tenha sido, e continue a ser considerada sobretudo poeta do amor, a verdade é que, nesta obra póstuma, as suas preocupações se alargam muito para além do âmbito de questões ligadas à expressão e reivindicação da sexualidade feminina. (ALONSO, 2013, p. 21).

Assim, Alonso enfatiza que este soneto (que consta da obra póstuma no livro *Charneca em Flor*) adquire um outro patamar, agora com preocupações muito mais amplas – a charneca se expande, se avizinha com as potencialidades do ser, se descortina enquanto alma feminina e se mistura com as questões imponderáveis da existência.

No segundo verso do primeiro terceto, as “cadências de soluços e de gritos” contrastam com a aventura das descobertas. É essa a incerteza de se estar beirando o caos. Mas o poeta deve ter prudência e não se deixar sucumbir “pela mão que arrasta”, para não cair na loucura.

O último terceto se fecha sem o sujeito poético saber do que tem fome ou sede, mas ele sabe compor com todos os ingredientes do caos para produzir o movimento da criação.

À medida que as análises do percurso poético vão avançando, percebo que mais será necessário explicar o conceito de território em Deleuze e Guattari. Para tanto, trazer a fala dos filósofos, nesse momento, é mais do que pertinente:

Perdemos sem cessar nossas ideias. É por isso que queremos tanto agarrarmos-nos a opiniões prontas. Pedimos somente que nossas ideias se encadeiem segundo um mínimo de regras constantes, e a associação de ideias jamais teve outro sentido: fornecer-nos regras protetoras, semelhança, contiguidade, causalidade, que nos permitem colocar um pouco de ordem nas ideias, passar de uma a outra segundo uma ordem do espaço e do tempo, impedindo nossa ‘fantasia’ (o delírio, a loucura) de percorrer o universo no instante, para engendrar nele cavalos alados e dragões de fogo. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 237).

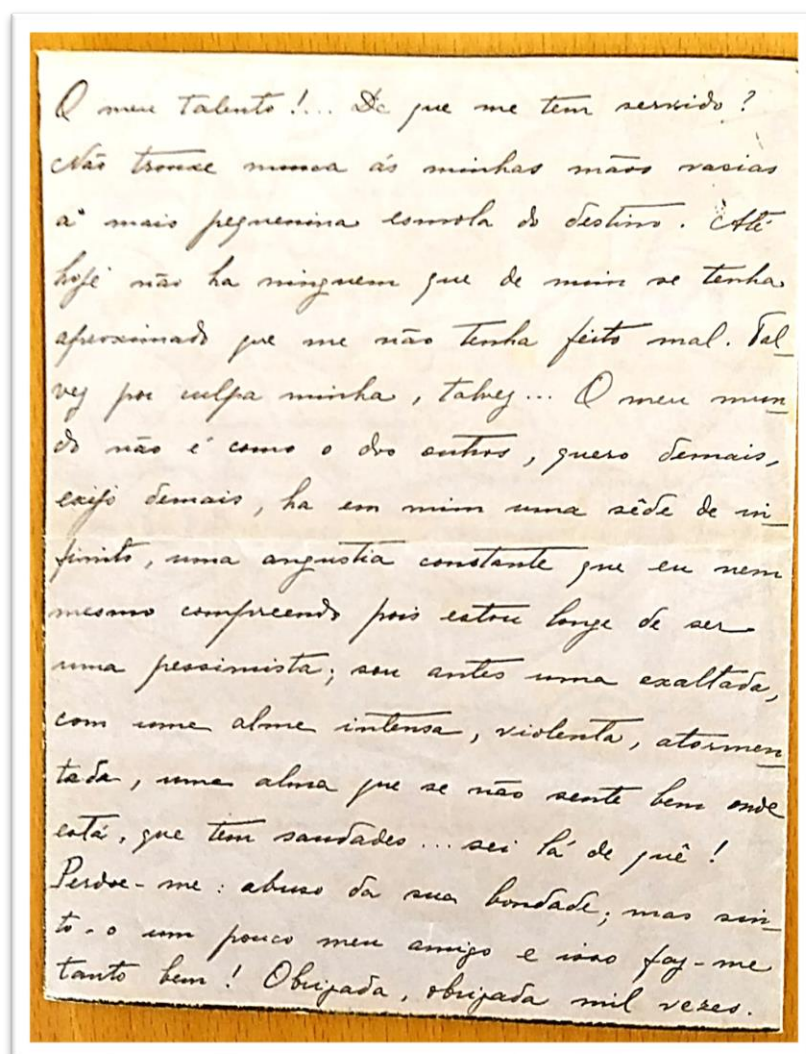
Assim é formado o território: da necessidade de termos esse lugar que nos acolha, no qual nos sentimos abrigados, protegidos. As regras? Elas são necessárias para que se possa agir segundo a ordem que foi estabelecida antes e depois de nós. Embora essa ordem também seja oscilante, cambiante, pois passa por muitas metamorfoses no tempo e no espaço, não sendo, portanto, uma ordem fixa. Mas é preciso que nos encaixemos e nos adequemos a elas, para não perder o controle e deixar “nossa fantasia”, “nossa imaginação”, “nossa criação” tomar o lugar do território, para que, dessa forma, o caos não invada esse local seguro, tão eficazmente construído sobre a moral, as leis, os conceitos transcendentais de um poder maior.

A obra florbeliana é atravessada pelo desejo de encontrar um lugar que possa chamar de seu, mas as instabilidades exigem da poeta um recriar-se constante e acabam por produzir casas sempre temporárias, vulneráveis. Todo esse arsenal de poemas, que iam virar projetos, de conversas com artistas, de leituras, traduções, vida pessoal, amigos, família, mudança de lugares, casamentos, tudo constitui o que irei chamar de Constelação Florbeliana. Talvez esteja me repetindo, mas não o faço da mesma maneira, porque, ao retornar, o tempo é outro, eu sou outra. O movimento provocou novos arranjos, a questão dos cadernos e rascunhos foi surgindo e ganhando uma importância que antes eu não captava. Agora acredito estar apta a adentrar nesse novo território que forma, pelo menos temporariamente, a Constelação Florbeliana. Partirei para a terra dos livros.

3 O RITORNELO NA CONSTELAÇÃO FLORBELIANA

O meu mundo não é como o dos outros, quero demais, exijo demais, ha em mim uma sede de infinito, uma angustia constante que eu nem sei mesmo compreender pois estou longe de ser uma pessimista; sou antes uma exaltada, com uma alma intensa, violenta, atormentada, uma alma que se não sente bem onde está, que tem saudades... sei lá de quê!

Figura 20 – Carta de Florbela enviada à Guido Batelli em 10/07/1930



Fonte: Espólio Florbela Espanca da Biblioteca Pública de Évora. Foto Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019.

Partir para a terra dos livros de Florbela implica necessariamente um retorno a todos seus projetos poéticos, passando inclusive pela sua obra de ficção. Nesse sentido, evoco o

conceito de ritornelo, de Deleuze e Guattari, a partir da síntese proposta pelo compositor Silvio Ferraz:

Ao falar de ritornelo, Gilles Deleuze e Félix Guattari sobrepõem três aspectos: (1) o curso-recurso, a ladainha, o canto reiterado dos pássaros, o movimento de eleger um eixo; (2) a fuga do território, o desenho das linhas de fuga; (3) a demarcação, o desenho do território advindo do movimento do eixo, a criação de um estilo. (FERRAZ, 2014, p. 67).

Termo originalmente musical, o ritornelo será transformado em conceito filosófico no livro *Mil platôs* (1980). Parafraseando as palavras acima, do compositor Silvio Ferraz, o ritornelo enquanto conceito em Deleuze e Guattari torna-se o movimento que, ao eleger um eixo, traça uma linha de fuga. Se em música o ritornelo implica apenas em um movimento de retorno, um refrão – e portanto apenas circular, reiterativo – aqui ele abarcará uma dinâmica de ciclos que se descentram, criando novos lugares: um eixo é determinado; um desenho começa a ganhar consistência ao redor desse eixo, para que “alguns elementos se estratifiquem” e um pequeno lugar se delineie, mas para que, em seguida, acabe encontrando “uma linha vertiginosa que quase desfaz tudo”, e assim algo que não estava ali começa a ganhar uma consistência. Podemos associar tal movimento à poética de Florbela, no sentido de que passa a haver “a criação de um estilo”, conforme Deleuze e Guattari, a partir dessa dinâmica do ritornelo, que é a própria dinâmica de criação de territórios: há uma breve estabilização, para em seguida novas linhas apontarem para fora e novos lugares se fazerem.

Ou seja, como vimos, o recurso da ladainha, do retorno à poesia oral, do Cante Alentejano, de todas as influências da terra, constitui o território Florbela; no entanto, esse lugar se movimenta e, ao mesmo tempo em que todos esses ecos vão sendo incorporados ao seu projeto, outras vias começam a ser desenhadas. O eixo até então estratificado, mesmo que temporariamente, começa a se mover. Aos poucos uma nova linha começa a ser desenhada, um desvio, ou mesmo uma atração arrasta a poeta para um outro território, daí a desterritorialização, para se reterritorializar em seguida, já em novas terras. O eixo da poeta vai se voltando para uma “estética da dor”, bem ao gosto dos poetas *fin du siècle*.

Coloco aqui, mesmo que resumidamente, o horizonte a que me refiro. José Carlos Seabra Pereira nos dá um panorama da época:

[...] Florbela Espanca parte de uma situação literária compósita, em que o Decadentismo predomina sobre as compensações emotivas do Neoromantismo lusitanista. No cerne dessa situação (em que a exemplaridade de António Nobre irá sobrepunhando as influências de Camões e de Antero, de

Pessanha e de Américo Durão), reside o que constituirá o ponto de convergência de *Livro de Mágoas*: a emergência de uma vocação poética maldita, abismada no autodesconhecimento e siderada perante a fatalidade que parecia pairar sobre ela e a sua poesia vibrátil e langüescente, soturna e ansiosa, ufana e dolorida, a um tempo evasiva e apelativa. (PEREIRA, 2019, p. 221).

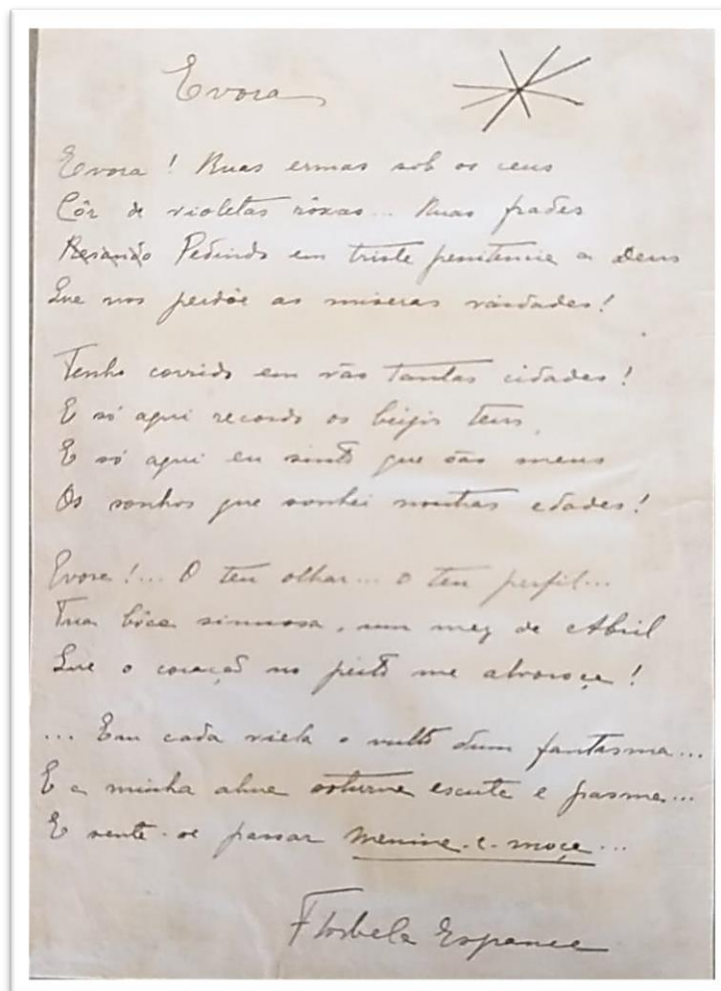
É esse cenário da busca do autoconhecimento, da poética da dor e do desejo erótico que faz surgir uma Florbela subterrânea, que já estava ali lutando por uma expressão latente, clandestina, de uma energia inebriante e libertadora a ponto de recadenciar a linguagem.

A construção de uma nova linguagem, faz-nos lembrar Roberto Machado, ao dizer que a linguagem literária que fundamentalmente interessa a Deleuze e Guattari é aquela que cria novas potências sintáticas:

[...] o estilo com uma nova sintaxe que possibilita que o escritor produza um devir-outro da língua, um ‘delírio’ que a faz sair dos eixos, dos trilhos, que a faz escapar do sistema dominante. Assim ele privilegia na literatura o modo como o escritor decompõe, desarticula, desorganiza sua língua materna para inventar uma nova língua, uma língua marcada por um processo de desterritorialização. Como? Pela mistura de línguas diferentes, mas por meio de uma construção sintática, da criação de novas potências sintáticas, gramaticais [...]. (MACHADO, 2009, p. 207).

Vale notar que a menção à palavra *linguagem* citada pelo autor vai ganhar uma expressão singular e que diferencia Florbela de outras poetas. É na linguagem e pela linguagem que se dará a sua desterritorialização, sobretudo quando escapa das convenções. Ao se apropriar desse procedimento, nos faz enxergar, por exemplo, os perceptos, ou seja, uma percepção que ganha corpo, que se sustenta pelos afetos que cria na construção e na relação entre as palavras presentes no soneto “Évora”:

Figura 21 – Soneto Évora



Fonte: Espólio Florbela Espanca da Biblioteca Pública de Évora. Foto Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019

Ao olhar para o original do poema, chama-nos a atenção um asterisco no canto superior direito do papel. É interessante notar que esse sinal é formado por diversas linhas, que se cruzam, e que tanto podem ser de entrada como de saída, o que abre diversas questões na própria construção das frases, nas ideias que trazem: não existe um começo ou um fim, apenas um eixo por onde passam essas linhas. Mas, se esse sinal não tem palavras, existe, sim, um movimento incompreensível. Quando passamos para o desenho das palavras na página, é possível encontrar muitas exclamações, o que expressa sentimentos desconhecidos e talvez por isso uma incompreensão. Por meio de sinais de exclamação, Évora é chamada duas vezes no poema: na primeira, pode ser mesmo a cidade, cheia de conventos e igrejas. Já na segunda chamada de

Évora, esta se transforma no corpo em devir erótico e sensual. A poeta faz uma correção da palavra “rezando” por “pedindo” e o jogo entre as palavras cria o ambiente perfeito para percorrermos esses caminhos escuros e sombrios. Quando estamos nesse caminho, já na segunda quadra, eis que algo começa a se mover em outro sentido – agora quem dará a direção será o amado. A autora sublinha as palavras “menina-e-moça”¹ dando ênfase para essa expressão, a qual pode apaziguar o erotismo que vinha sendo traçado ou acentuar as diferenças entre ambas as formas de manifestação dessa voz-mulher.

Digamos que esse soneto desenha a constelação de que já vínhamos tratando nos capítulos anteriores. Évora é uma constelação que abarca todas as mudanças, todas as casas desapropriadas e que não conseguiam criar uma consistência na vida da poeta. Por várias vezes o sujeito lírico clama por um lugar no mundo: “Eu sou a que na vida não tem norte” (ESPANCA, 1999, p. 133), ou “tudo é vago e incompleto!” (p. 271). O sujeito lírico fala de um lugar que definitivamente nunca é encontrado, mas é em Évora que seu território ganha consistência em relação às percepções da terra. Ou seja, não é necessário estar em Évora para ver e sentir o percepto : ou seja, a força sensível que o poema exala, para além das percepções². Desde a primeira quadra, Évora é chamada a fazer parte da vida do leitor, as palavras criam imagens que vão se aproximando, criando afetos e intensidades, mas que se torna real ao criar sensações.

Évora! Ruas ermas sob os céus
 Cor de violetas roxas... Ruas frades
 Pedindo em triste penitência a Deus
 Que nos perdoe as míseras vaidades!
 (ESPANCA, 1999, p.269)

¹ Menina e Moça é o título de uma famosa e estranha novela pastoril do séc. XVI, da autoria de Bernardim Ribeiro (informação da profa. Dra. Ana Luísa Vilela). O texto representa uma convergência de tópicos ficcionais, quer no plano da história literária (agregando ingredientes da novela de cavalaria, do romance pastoril e da novela sentimental), quer no plano do conteúdo (pela conversão a um lugar de encontro, feminino e lamentoso, da Menina – que inicia o livro com um monólogo de evocação de deslocação e de mudança de vida – com uma Senhora, com a qual discute histórias de amores infelizes, que se intercalam na acção central da ficção). Lugar e mudança convertem-se em pólos de uma comum nostalgia amorosa e do fatalismo do sofrimento, que fazem das histórias intercaladas, desdobramentos insistentes de uma mesma e infinita dor de constantes desencontros amorosos. Amor, natureza, mudança e distância são as constantes semânticas deste livro, o primeiro na literatura portuguesa a desprender-se relativamente das convenções da ficção coeva para assumir o estatuto de narrativa feminina da solidão e da saudade, e de texto de análise incisiva e minuciosa do sentimento amoroso, na sua faceta de consagração dedicada e dolorida. Fonte: <http://cvc.instituto-camoes.pt/literatura/bernardim.htm>. Acesso em: 24 out. 2021.

² O conceito de “percepto” é compreendido aqui a partir de Deleuze e Guattari. Em **O que é Filosofia?**, os filósofos definem o percepto por um ser sensível que extrapola as percepções, atuando aquém ou além delas. (DELEUZE-GUATTARI, 2010, p. 194).

Trata-se de uma atmosfera que nos leva a caminhar por esse lugar despovoado, cercado por conventos, que roga perdão pelos pecados; não é preciso estar lá para ver Évora e nem estar lá para ouvir as ladainhas ou as orações. A linguagem é tão intensa que as Ruas frades, a penitência, o perdão, fazem ver essas ruas ermas e criam a sensação de que as violetas roxas são melancólicas e solitárias.

Tenho corrido em vão tantas cidades!
E só aqui recordo os beijos teus,
E só aqui eu sinto que são meus
Os sonhos que sonhei noutras idades!

Existe um cansaço em percorrer tantos lugares, linhas que se abrem em diversas frentes sem se fixar em nenhuma, um desalento, sem que o eixo tenha tempo de se acomodar. Os lugares são percorridos e não deixam as marcas em seu corpo. Somente em Évora a sensação volta a estar presente na figura do amado.

Évora!...O teu olhar...o teu perfil...
Tua boca sinuosa, um mês de Abril,
Que o coração no peito me alvoroça!

A desconstrução da sintaxe que vinha sendo traçada agora ganha contornos físicos e subverte a linguagem com o inesperado “tu” que é agenciado para a terra de Évora, que se transforma. Existe claramente a passagem da terra natal, para a terra corpo. Ao ser arrebatado pelo poema, “O teu olhar...o teu perfil.../ Tua boca sinuosa”, salta aos olhos uma ousadia sintática que transforma a cidade no corpo do amante. As reticências constantes, por sua vez, abrem várias janelas para que o leitor possa preenchê-las com suas vivências e sua imaginação. O coração está inquieto, bate fortemente e faz pulsar a intensidade do desejo. Na boca sinuosa estão os contornos do corpo da mulher que desabrocha na primavera. As palavras criam sensações eróticas na relação entre a audição e a visão.

No entanto, fechando o soneto, as imagens que aparecem já não são de alguém que está entre os vivos:

...Em cada viela o vulto dum fantasma...
E a minh'alma soturna escuta e pasma...
E sente-se passar *menina-e-moça*...

A passagem da menina para a moça é um momento crucial: a morte da menina e o nascimento da mulher. Uma alma que “escuta e pasma” o estranhamento das mudanças no corpo, que são confusas, que causam inseguranças³. Entre as palavras menina e moça existem os hifens que parecem escapar às regras gramaticais, criando um mistério difícil de ser desvendado.

O soneto “Évora” cria uma relação entre as palavras que foi levada ao limite, transformando uma vida desconhecida que se identifica pelas sensações. Poderia ser qualquer outra cidade, o que realmente fica latente é a sensação, ou seja, o bloco de afetos e perceptos⁴ que foi criado nesse acontecimento.

É possível também traçar um paralelo entre algumas correspondências da poeta com amigos e familiares. Em uma delas, uma carta enviada à amiga Júlia, vê-se o grande amor que nutria por Évora:

Vou agora mandar-lhe a coleção de costumes alentejanos e alguns trechos de Évora, de que a minha amiga há-de gostar, admiradora de tudo quanto tem arte e estética. Hoje mando-lhe o edifício do Liceu. Aqui passei os melhores anos da minha vida; aqui nasceram todas as ilusões, todos os sonhos, todas as quimeras que eu tenho visto perder e fugir para sempre! (GUEDES, 1995, p. 51).

Os costumes e as imagens da cidade são elementos relacionados a obras de arte. E todas as ilusões, todos os sonhos e todas as quimeras escaparam. Ou seja, não é a memória que vai criando a sensação de ver e ouvir Évora, mas, antes, o trajeto das forças internas que vão criando uma ramificação rizomática, com tal intensidade que é capaz de eclodir a semente na busca desesperada pelo “fora”, nesse território de sensações flutuantes.

Já no soneto intitulado “A nossa casa” (ESPANCA, 1999, p. 224), as combinações entre as palavras nos fazem ver como o sujeito poético clama por um lugar que não se materializa. O poema não traz a representação de um desejo, mas a percepção de um lugar imaginário.

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

³ Conversa com a adolescente Melissa Gamarano, de 12 anos.

⁴ Refiro-me aqui ao conceito de Deleuze e Guattari que em **O que é a filosofia?**, em que definem a criação própria à arte como aquela de criar blocos de sensação: o que eles chamam de blocos de afetos e perceptos. (DELEUZE-GUATTARI, 2010, p. 197).

A necessidade de um lugar que a acolha, que ganhe materialidade, passa pela fantasia, pelo desejo de se assentar, de ter um pouco de alívio. É uma linha que se desenha, mas que não ganha contornos de realidade, passando a sensação de impotência frente à “[...] doida fantasia em brasa”.

No último terceto desse poema:

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

Mais uma vez, a linguagem é levada para longe da razão, trazendo a sensação fugidia de que esse encontro (“– tão bom! –”) está prestes a acontecer. É a partir dessa conexão entre as palavras que o corpo, mesmo dentro da imaginação, cria o ambiente perfeito para a relação carnal.

3.1 António Nobre, o poeta da dor

Deixemos por um momento as análises, para retornar às relações que Florbela demonstra ter com António Nobre, até para ponderar as diferenças entre eles. Em diversas cartas à amiga Júlia Alves, ela confessa a sua admiração pelo poeta. Em uma delas, suas palavras enfatizam o deslumbramento por Nobre:

Eu confesso que em matéria de versos o único que me faz chorar, o único que é para mim Poeta, é António Nobre. Não é desdenhar o resto, pois sei que temos adoráveis poetas, mas... o Anto é o único que eu sinto e por isso é o único que eu amo. (ESPANCA, 1995, p. 82).

Florbela escreve “Poeta” em maiúscula; não quer desdenhar dos outros, mas, quando coloca a palavra “resto”, eleva Nobre a patamar bem superior, pelo menos para ela. Não me parece que haja nenhuma ruptura com os outros poetas. Porém, é de Nobre que ela se sente mais próxima, como se ele fosse o único a entender o seu pensamento e as suas dores. A poeta o trata com muita intimidade, chamando-lhe “Anto”, o que nos dá a impressão de ter convivido pessoalmente com o escritor, o que não aconteceu. É com ele que sua alma (sem lugar no mundo) encontra as afinidades, o consolo e a compreensão do peso de ser poeta em um mundo totalmente desconhecido.

Retornando à linha de raciocínio que estávamos trilhando, quando Florbela publica o seu primeiro livro, *o Livro de Mágoas* (1919), já havia todo um percurso, como vimos nos primeiros projetos da poeta. Mas o ponto que considero importante destacar é a temática contida nesse livro. Regresso a Nobre, para seguir as linhas que começaram a se cruzar entre os dois poetas que já se faziam presentes no manuscrito “Trocando Olhares” e que comparecem nas quadras “Dantes...”, de 18/01/1916. E, em uma de suas quadras o sujeito poético vai falar com “Alguém” sobre o sofrimento vivido por António Nobre:

Olhando tanta estrela, tu dizias:
Olha a chuva de prata que nos cobre!
Depois, numa expressão amarga e branda
Recitavas, chorando, António Nobre!
(ESPANCA, 1999, p. 28).

Destaco esses versos para ficar claro que a afinidade de Florbela por António Nobre já estava ligada em algumas partes do seu corpo poético, bem no início de sua produção. E, ainda o soneto “A Anto!”, que Florbela dedica a António Nobre, presente também em “Trocando Olhares”⁵:

Poeta da saudade, ó meu poeta qu’rido
Que a morte arrebatou com seu sorrir fatal,
Ao escrever o “Só” pensaste enternecido
Que era o mais triste livro deste Portugal

Pensaste nos que liam esse teu Missal,
Tua Bíblia de dor, o teu chorar sentido,
Temeste que esse altar pudesse fazer mal
Aos que comungam nele a soluçar contigo!

Ó Anto! Eu adoro os teus estranhos versos
Soluços que eu uni e que senti dispersos
Por todo o livro dos tristes! Achei teu coração...

Amo-te como te não quis nunca ninguém
Como se fosse ó Anto a tua própria mãe
Beijando-te já frio no fundo do caixão!
(ESPANCA, 1999, p. 104).

O livro *Só* (1892), de que fala o poema, tem como autor o poeta simbolista António Nobre. O soneto de Florbela, em sua cadência fatal/Portugal/Missal/mal/, traz um ritmo que cria a sensação de passos ressoando sobre as ruas de um cemitério. É uma melodia fúnebre que

⁵ 21/07/1916.

a morte tem prazer em dançar. O sujeito poético crava seu afecto no coração do poeta, para dele tirar a dor que ele pensa ser só sua. Sem dúvida, a poeta tem por Nobre um grande apreço, contudo os versos são “estranhos”, os soluços são reunidos por alguém que vai se apossando dessas dores. Mas, existe algo no soneto que não passa despercebido, por ser incomum – o sujeito poético se coloca no lugar da mãe do poeta e, assim sendo, a dor da poeta é maior do que a dor de António Nobre, pois as mães não sofrem mais? Não sentem mais? Não choram mais? Aliás, ao se colocar no lugar da mãe, estabelece uma força telúrica que não fará frente à dor de mais ninguém. Dal Farra fará uma observação bem significativa, no que diz respeito à diferença entre António Nobre e Florbela, quanto à estética da dor:

[...] no transcorrer da poética de Florbela, vai se formulando uma ‘estética da dor’, certamente de raiz antoana. Todavia, Florbela toma egoisticamente a dor de Anto, e a concebe enquanto específico dote feminino, enquanto matéria-prima capaz de criar, apurar e transfigurar o mundo, enquanto única e autêntica senda de conhecimento reservada à mulher. Esta é, aliás, a sua maneira de transmutar em força produtiva a histórica inatividade social da mulher. (DAL FARRA, 2002, p. 56).

Ao mesmo tempo que a dor aproxima esses dois sujeitos, ela também os afasta. Qual dor seria maior do que a de uma mãe que perde seu próprio filho? Esse ponto nos faz lembrar da escultura Pietá de Michelangelo. A Virgem Maria traz Cristo em seu colo,⁶ a dor está tão presente que a percepção é de uma dor lancinante e de resignação ao seu destino maternal. São essas linhas que vão atraindo e puxando Florbela para esse novo território em formação. Isso é algo que também podemos notar nas quadras “Às mães de Portugal”, texto que comparece na matriz do manuscrito “Trocando Olhares” (1999), quando a poeta desenhava seu projeto “Alma de Portugal”.

Dum português bendito, sem igual
 Eu sigo o mesmo trilho:
 Por cada pedra desse Portugal
 Eu arriscava um filho!
 (p. 70).

Nessas quadras, as mães são capazes de dar seus filhos em sacrifício a sua pátria, momento em que o nacionalismo se destaca nesse trilho patriótico.

Por isso ó mães doridas, pelo leito

⁶ Pietà é considerada uma das mais belas esculturas de todos os tempos. Chama a atenção a figura jovem da mãe que simboliza todas as mães, que diante de seus filhos é vista sempre como a protetora que suporta todas as dores.

De morte, onde ajoelhais,
Esmagai vossa dor dentro do peito,
Ó mães não chorais mais!
(p. 70).

Se existe a estética da dor, existe alguém que sofre acima de todos os outros. É essa via que se diferencia de Nobre no primeiro momento. Tão somente a mulher sabe reconhecer a dor de outra. É o que nos fala Dal Farra: “Florbelá toma egoísticamente a dor de Antó, e a concebe enquanto específico dote feminino”. Por outro lado, além desse aspecto reservado à mulher, tão bem-sinalizado por Dal Farra, acredito que transparece um ser egocêntrico, como se a dor fosse sua exclusividade e nesse sentido se diferencia da poética antoana, que agora já traça outras linhas e começa a ganhar uma consistência dentro de um lugar profundo e inatingível. É uma força oculta, que luta em espasmos, sem conseguir erguer-se à luz. Existe em Florbelá algo que a puxa para dentro da terra convulsamente, como se de lá ela nunca tivesse saído, como se dela fizesse parte e andasse sobre a terra como um ser cambaleante e sem vida, sem pernas para firmar seus passos com segurança e, para que consiga minimamente respirar, necessita da força da terra para a sustentar. Em diversos momentos pode-se sentir essa dor. É assim em “Angústia”, pertencente ao *Livro de Mágoas* (1999). Aqui a angústia é a dor que não pode ser retirada de dentro da alma e nem compreendida e, talvez, a natureza seja a única que possa vir socorrer o sujeito poético:

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

E não se quer pensar!... E o pensamento
Sempre a morder-nos bem, dentro de nós...
Qu’rer apagar no Céu – Ó sonho atroz! –
O brilho duma estrala, com o vento!
(p. 146).

Ao mencionar a hidra, que na mitologia grega significa uma serpente de sete cabeças, pode-se sugerir que essas cabeças representem as dores por que passa o sujeito poético, que ao estrangular esse animal que o dilacera por dentro, talvez encontre a solução para seus males.

E não se apaga, não... nada se apaga!
Vem sempre rastejando como a vaga...
Vem sempre perguntando: “O que te resta?...”
(p. 146).

Nesse terceto pode-se sentir a ressonância com a dor do outro, as forças que atravessam vão além dos indivíduos, são forças que se conectam aos corpos, ou seja, as sensações e os perceptos podem atingir a angústia e, assim, sentir a dor do outro.

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

No último terceto, o sujeito poético deseja retornar à natureza como gelo/granito e a ela se incorporar. Por fim, o “rugido de tigre na floresta!” surge como um grito profundo que talvez arranque e dilacere essa dor, expulsando-a através desse som profundo.

3.2 Terra: território em movimento

À medida que as análises do percurso poético vão avançando, percebo que mais será necessário explicar sobre o conceito de território em Deleuze e Guattari. Para tanto, recorro à fala dos filósofos:

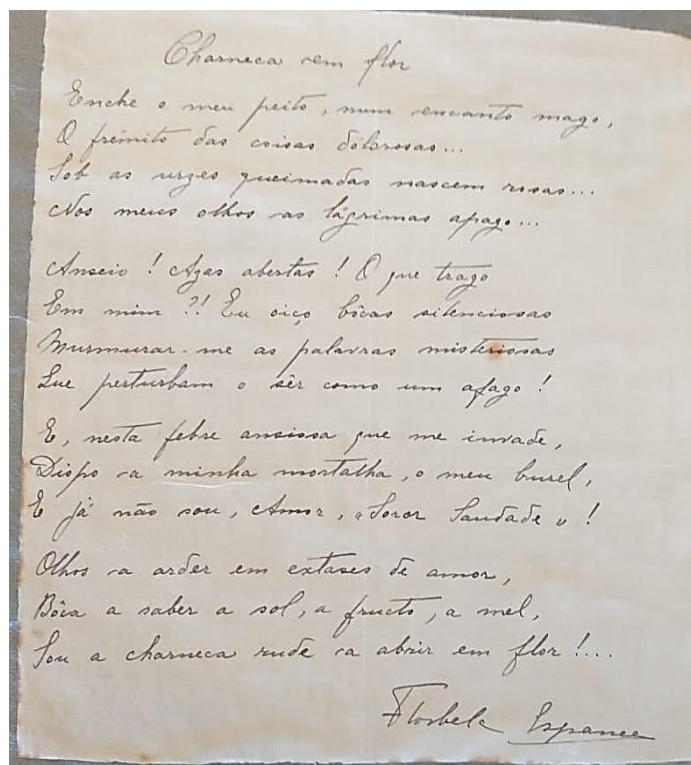
O território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie: marcar suas distâncias. O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias. Não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas. A distância crítica é uma relação que decorre das matérias de expressão. Trata-se de manter à distância as forças do caos que batem à porta. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 134).

Conforme Florbela vai criando seu território, também vai marcando sua “[...] morada e maneira, pátria e estilo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 134), ou seja, é por meio da sintaxe e do léxico que vai criando o distanciamento do cânone; é o movimento que dá às figuras da natureza, as sensações que traz ao falar da terra natal e da terra-corpo, que deixam emergir uma marca inconfundível. Para manter “à distância as forças do caos” é preciso prudência: no processo de multiplicidade, a experimentação se apresenta de tal forma que é preciso saber a hora de voltar para que o organismo se recomponha a cada dia. No processo de desterritorialização é preciso cuidado para não nos perdermos no meio do caos.

Mas, como dizem os filósofos que me acompanham nesse percurso: “O território seria o efeito da arte”. A arte começa com a criação de uma pequena casa, um estar “em casa”, um criar para si um lugar. Nesse sentido, Florbela vai produzindo sua marca, sua assinatura quando

toma a dor para si e quando a terra se incorpora a seu próprio corpo. Em “Mistério”, o corpo é o alimento que vai “[...] matar a fome às rosas” (2013, p. 102). Vale observar que a trajetória entre a mãe terra vai ganhando profundidade quando esse mesmo corpo diz, no soneto “Charneca em Flor”: “Sou a charneca rude a abrir em flor” (2013, p. 92). Aí, o sujeito figura como um espírito livre e cheio de sedução, é possível ver essa charneca vasta cheia de flores a se abrir para o amor. Essa sensação cria uma consistência que fica fora da linguagem, blocos de sensações vão se ligando às palavras, transformando as percepções em perceptos, ou seja, naquilo que nos afeta, e que extrapola qualquer percepção de um sujeito. Essa imagem se aproxima do que dizem Deleuze e Guattari a respeito do caos, de que o poeta rasga o senso comum para abrir as possibilidades e trazer o inesperado: “mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz branca, uma visão que aparece através da fenda” (2010, p. 240). A seguir, o poema escrito por Florbela:

Figura 22 – Poema “Charneca em flor”



Fonte: Espólio Florbela Espanca. Biblioteca Pública de Évora. Foto Iracema Goor (arquivo pessoal), 2019

Transcrevo todo o soneto para nos aproximarmos desse caos de que falam os filósofos.

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

Repare-se que as reticências vão criando bolhas de ar, lacunas a serem preenchidas pelas sensações. O sujeito entra na magia dos elementos, que escapam à realidade; a dor presente sente o abalo das flores violetas, que jazem queimadas, para encontrar o terreno arenoso e germinar; o eu lírico abre com lágrimas uma fenda e rasga o firmamento no:

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

Existe uma potencialidade para atualizar, escapar por um buraco que se abre no meio do caos e encontrar um horizonte misterioso que é ao mesmo tempo perturbador e acolhedor. E, como se não bastasse,

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

Nesse confronto entre estar na terra como um fantasma ou presa em um convento onde não encontra morada que faça com que sua figura ganhe materialidade, uma linha de fuga quase vital atrai o sujeito para outro lugar: a voz poética está em busca do devir-corpo que se materializa na charneca. Despe-se de seu manto e parte para o país dos poetas, nesse país pode ser vista e ouvida:

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

Essa visão traz o sujeito que consegue atravessar a fenda, com um fôlego que se projeta para uma dimensão onde está presente a sedução da boca (com sabor de mel) e do corpo que se abre para os múltiplos desejos. Esse sujeito parece conter sempre um desejo textual que pode a qualquer momento se reinventar.

Trazer agora esse soneto de abertura do Livro *Charneca em Flor* pode parecer uma lacuna precoce, um escape na constelação que estou a percorrer, mas não é. Ao traçar uma cartografia da obra da poeta, tento retomar esse percurso, ainda que com muitos fios soltos, os quais tento amarrar à medida que os livros vão se transformando em territórios diversos e distintos.

Após os primeiros projetos elencados no capítulo anterior, a autora sente a necessidade de dialogar com poetas, seus pares. Para o *Livro de Mágoas*, além de Raul Proença, Florbela inicia uma interlocução com Américo Durão. Embora exista essa interlocução com outros poetas, a verdade é que Florbela não participou de nenhum movimento, tampouco foi convidada por algum grupo de mobilização da época. Falo, por exemplo, da revista *Orpheu*, que, até onde sabemos, é totalmente desconhecida para Florbela. Embora queira frisar que Florbela se inteirava dos acontecimentos de sua contemporaneidade, penso que ela resolveu partir para uma estética mais pautada na conversa com seus poetas mortos.

Quanto aos contos dentro dessa constelação, vem-me a hipótese de que esses textos poderiam ser uma extensão das traduções que, no primeiro momento, serviriam para o sustento material e até, talvez, para a construção de uma certa individualidade (com a satisfação de pequenos prazeres cotidianos). Porém, no momento seguinte, esses contos funcionaram como pequenos tubérculos, para que Florbela experimentasse, se aventurasse em um novo território: o da ficção.

A poeta não estava acostumada a escrever ficção. O que estava consolidado era o seu verso, a sua poesia. No entanto, diante do processo de tradução da língua francesa para o português, ela entra em contato com a prosa, o que a fez retornar a um caminho que havia começado no caderno “Trocando Olhares”, um caminho que se mostra como uma nova linha de fuga. Se não tivesse feito as traduções, dos dois livros de contos que conhecemos, *O Dominó Preto* e *As máscaras do Destino*, talvez não tivessem existido. É difícil afirmar isso, mas é uma possibilidade que podemos aventar, haja vista a coincidência das datas em que ocorrem as traduções das ficções alheias e a sua experimentação no terreno da prosa.

Em 1927, após a morte de seu irmão Apeles, Florbela escreve sem parar, sem dar trégua a si mesma. Florbela estava acostumada a escrever poesia, era seu lugar mais confortável. Contudo, ela precisou buscar as traduções na língua francesa, precisou sair de um lugar confortável e experimentar, viver com aquelas personagens e aprender com elas. A poeta passou por transformações que foram criando ramificações rizomáticas, trazendo maior grau de maturidade para a ficção e um grande ganho para a sua poética posterior.

3.3 A cartografia como percurso na criação

Diante disso, quero me demorar um pouco mais e tentar traçar certo percurso cartográfico na obra de Florbela, para uma compreensão melhor desse processo criativo. Para Deleuze (1997, p. 73), o mapa “exprime a identidade entre o percurso e o percorrido”; é a cada nova organização de temas, a cada novo poema, que o caminho vai sendo traçado, não como origem, mas como movimento nesse percurso:

Cada mapa é uma redistribuição de impasse e aberturas, de limiões e clausuras, que necessariamente vai de baixo para cima. Não é só uma inversão de sentido, mas uma diferença de natureza: o inconsciente já não lida com pessoas ou objetos, mas com trajetos e devires; não é um inconsciente de comemoração, porém de mobilização, cujos objetos, mais do que permanecerem afundados na terra, levantam vôo [...]. (DELEUZE, 1997, p. 75).

Dentro dessa perspectiva, a cartografia vai se fazendo ao mesmo tempo em que certos afetos são revisitados ou visitados pela primeira vez; novas misturas se fazem e se misturam novas linhas. No *Livro de Mágoas* (1919), primeiro livro publicado, existia uma estética da dor, influenciada por António Nobre, como já disse, mas que não fica apenas nesse lugar. Diferencia-se quando Florbela traz essa dor para um território lancinante e sonhado por um sujeito que considera sua dor superior à de qualquer outro ser. Um outro ponto crucial será a linguagem utilizada por Florbela quando traz o amor arrebatador e a paixão impetuosa, utilizando a relação entre as palavras para criar os perceptos que ultrapassarão o tempo vivido pela poeta. Como diz Seabra Pereira (2001, p.963), enquanto a dor em Nobre se funda “em querer ver o mundo com olhos infantis e ingenuamente populares”, em Florbela essa dor vai levar as palavras até o seu limite e inaugurar o erotismo que precisa dar voz ao corpo que luta para gritar seus desejos.

Quando Florbela inaugura o *Livro de Mágoas*, o volume traz o soneto “Este livro”:

Este livro é de mágoas. Desgraçados
Que no mundo passais, chorai ao lê-lo!
Somente a vossa dor de torturados
Pode, talvez, senti-lo...e compreendê-lo...
(ESPANCA, 1999, p. 131).

Olhando para esses versos, é possível imaginar o pequeno mapa que começa a ser traçado: a poeta deixa bem claro que o livro traz somente dor, lágrimas e uma atmosfera sombria começa a aparecer. As palavras mágoas/desgraçados/choro/torturados não deixam dúvidas do grande sofrimento que está prestes a acontecer. No verso “Pode, talvez, senti-lo...e compreendê-lo”, o poema supõe que há algo partilhável na dor! E é essa sensação do que pode ter partilha que produz o poema.

No próximo poema, “Vaidade”, existe a busca por uma identidade de “Alguém” que mesmo não sabendo quem é, o seu saber não é comum:

Sonho que sou Alguém cá neste mundo...
 Aquela de saber vasto e profundo,
 Aos pés de quem a terra anda curvada!
 (ESPANCA, 1999, p. 132).

A terra comparece aqui como um elemento que deve se curvar aos versos da poeta, talvez, porque seja a poeta quem pode dar voz a essa terra. E os espaços vazios deixados criam a sensação de estarmos diante de um ser enigmático. No soneto “Castelã da Tristeza”, seu castelo é a Dor:

Altiva e couraçada de desdém,
 Vivo sozinha em meu castelo: a Dor!
 Passa por ele a luz de todo o amor...
 E nunca em meu castelo entrou alguém!
 (ESPANCA, 1999, p. 134).

A dor cria um lugar tão consistente a ponto de possuir um castelo com seu nome em maiúscula, enquanto o sujeito se autodenomina “Altiva” e entronizada com seu “desdém”. Contudo, já existe o desejo que alguém a encontre, mas como a encontrará se a voz que fala no poema nem pertence a essa vida? Em “Lágrimas Ocultas”, essa incógnita começa a ser desvendada:

Se me ponho a cismar em outras eras
 Em que ri e cantei, em que era qu’rida,
 Parece-me que foi noutras esferas,
 Parece-me que foi numa outra vida...
 (ESPANCA, 1999, p. 136).

Afinal, que lugar seria esse? O poema “Torre de Névoa”, parece trazer que a resposta:

Subi ao alto, à minha Torre esguia,
 Feita de fumo, névoas e luar,
 E pus-me, comovida, a conversar
 Com os poetas mortos, todo dia.
 (ESPANCA, 1999, p. 137).

Até aqui ainda estamos habitando terras movediças, cheias de fumaça e nada parece apaixonadamente vivo, a não ser a solidão. Mas, em “Noite de Saudade”, um novo elemento começa a surgir: a terra:

A Noite vem poisando devagar
 Sobre a terra que inunda de amargura...
 E nem sequer a bênção do luar
 A quis tornar divinamente pura...
 (ESPANCA, 1999, p. 145).

A terra comparece viva, porém cheia de amargura. A terra-corpo aparece já dando sinais de uma natureza que sente e que sofre. Acredito que convém retomar uma frase do conto “O resto é perfume”: “A terra é tão triste, tão triste, que a gente até tinha pena de lhe pôr os pés em cima; nos nossos passos, ao pisá-la”. Essa terra cheia de sofrimento está no livro *As Máscaras do Destino*, publicado postumamente em 1931. São doze anos que separam o *Livro de mágoas* (1919) do conto. Enquanto no poema a terra está inundada de amargura, no conto a terra está machucada, ferida aberta, corpo dilacerado, energia que não consegue conter o sofrimento que lhe escapa, que não tem fim.

Mas, no meio de tantas mágoas, surge o soneto “Ao vento” com o panteísmo muito presente; arrasta-se nele uma linha que tenta descaracterizar a alegria do vento:

O vento passa a rir, torna a passar,
 Em gargalhadas ásp’ras de demente;
 E esta minh’alma trágica e doente
 Não sabe se há de rir, se há de chorar!
 (ESPANCA, 1999, p. 155).

Estar feliz é coisa de “demente”; rir e dar gargalhadas não são reações toleradas. O sujeito poético quer aliciar o vento, vai tentando seduzi-lo. Para isso, se oferece como confiante. Na verdade, essa situação coloca o vento em um lugar de desvantagem, pois o sujeito lírico não acredita na felicidade do vento e ainda se zanga com ele: “E não rias assim!”, para em seguida ordenar “Ó vento, chora!”.

Vale-te mais chorar, meu pobre amigo!
 Desabafa essa dor a sós comigo,
 E não rias assim!... Ó vento, chora!

Quase a fechar o *Livro de mágoas*, Florbela escolhe o soneto “Em busca do Amor”, em cujo poema vejo um embrião em um outro: “Triste Passeio”, contido no caderno “Trocando Olhares”. Esse é um bom exemplo de como vai-se constituindo o território Florbela. Para tanto, queremos mostrar aqui como em seu percurso podemos enxergar o que, para Deleuze e Guattari, seria uma constituição de um território poético, tendo-se em conta os três aspectos do ritornelo, que não são movimentos sucessivos, mas todos os elementos juntos e acontecendo ao mesmo tempo:

[...] ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma ‘pose’ (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro deveio um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 123).

Tomando como alegoria uma criança sozinha e com medo do escuro, mas que se tranquiliza ao cantarolar uma canção, os filósofos ilustram o primeiro aspecto do ritornelo: é como se essa canção fizesse a criança esboçar um “centro estável e calmo”. No poema, existe alguém que está só, em meio ao caos, mas que começa a se tranquilizar quando ouve a natureza. É possível que nesse momento seja esboçado um eixo que tranquiliza. E as cadências improvisadas criam o ritmo necessário para que o caminho crie trilhas por onde passa. É o ritmo que salta do caos para trazer alguma estabilidade. A este propósito, vejamos o poema “Triste passeio”:

Vou pela estrada, sozinha.
 Não me acompanha ninguém.
 Num atalho, em voz mansinha:
 “Como está ele? Está bem?”

É a toutinegra curiosa;
 Há em mim um doce enleio...
 Nisto pergunta uma rosa:
 “Então ele? Inda não veio?”

Sinto-me triste, doente...
 E nem me deixam esquecer-lo!...
 Nisto o sol impertinente:
 “Sou um fio do seu cabelo...”

Ainda bem. É noitinha.

Enfim já posso pensar!
 Ai, já me deixam sozinha!
 De repente, oiço o luar:

“Que imensa mágoa me invade,
 Que dor o meu peito sente!
 Tenho uma enorme saudade
 De ver o teu doce ausente!”

Volto a casa. Que tristeza!
 Inda é maior minha dor...
 Vem depressa. A natureza
 Só fala de ti, amor!
 (ESPANCA, 1999, p. 46 [01-03-1916]).

Esse poema por vezes é citado como sendo uma revisitação da cantiga de amigo, em que a voz da mulher era transmitida pelo prosador, mas essa forma é transmutada pela poeta, que subverte essa ordem e não precisa que ninguém fale por ela. No entanto, podemos puxar uma linha de fuga que começa a ser desenhada a partir do momento que ficamos sabendo que o desejo de ver o amado cria um diálogo com a natureza. Não é a voz poética quem quer conversar: ela simplesmente é capturada pela natureza, que a faz pensar no desejo de encontrar o amado. A solidão do sujeito poético no meio do caos não a deixa se alguém a espera. Seu desejo é tão grande de encontrar o amado que se sente “triste e doente”. Logo chegam as vozes da natureza para conversar, o que traz uma certa tranquilidade, mas o diálogo não consegue ganhar uma consistência capaz de espantar a angústia; tenta esquecer o amado e não consegue, uma vez que a natureza, por meio da toutinegra e pelo sol, não a deixa esquecer-se do amado e, assim, vê-se sem saída. Entretanto, a voz que fala no poema tem prudência: antes de se perder no caminho, ela volta para casa, mesmo que seja uma casa temporária. No soneto seguinte “Em busca do Amor” do *Livro de Mágoas*, o sujeito poético está novamente andando por uma estrada, ainda perdido, mas dessa vez procura pelo Amor, e não por alguém especificamente. O texto dá a impressão de que o sujeito retornou para aquela estrada, mas voltou diferente. Digamos que a poeta, ao retornar, materializa as palavras de Deleuze e Guattari sobre o segundo aspecto do ritornelo: “Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122).

A poeta já conhece seu eixo principal, busca por algo maior: O Amor. É na habilidade de criar a potencialidade das palavras que parece ter havido uma organização prévia. Mesmo que o embrião já estivesse naquela estrada, ao percorrer o caminho de volta, muitos eventos diferentes já aconteceram, na vida, nos amores, nas leituras, nas sensações. Assim, quando a

poesia encontra esse lugar, ela se reterritorializa em um novo poema, que irá durar apenas o tempo necessário para que outras forças comecem a se ligar, fugindo daquele lugar para, em seguida, ser atraído por outro.

Este raciocínio nos leva ao terceiro aspecto do ritornelo: “Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 123). Aquela criança que estava no escuro e que se tranquilizava ao cantar a pequena canção agora se abriga nas “forças do futuro”.

No poema “Em busca do amor”, do *Livro de Mágoas*, podemos sentir essa linha na criação poética de Florbela Espanca. Vejamos:

O meu Destino disse-me a chorar:
 “Pela estrada da Vida vai andando;
 E, aos que vires passar, interrogando
 Acerca do Amor que hás de encontrar.”

Fui pela estrada a rir e a cantar,
 As contas do meu sonho desfiando...
 E noite e dia, à chuva e ao luar,
 Fui sempre caminhando e perguntando...

Mesmo a um velho eu perguntei: “Velhinho,
 Viste o Amor acaso em teu caminho?”
 E o velho estremeceu...olhou...e riu...

Agora pela estrada, já cansados
 Voltam todos p’ra trás, desanimados...
 E eu paro a murmurar: “Ninguém o viu!...
 (ESPANCA, 1999, p. 161).

Palavras com maior grau de intensidade são chamadas pelo poema “Destino/estrada da vida/Amor”. Ora, o que seria o Destino? No poema, a noção que temos é que o próprio destino prevê a sorte do sujeito lírico, pois está a chorar. A estrada da vida também não apresenta nenhuma resposta que satisfaça o sujeito que está feliz, “Fui pela estrada a rir e a cantar”. Mas ele prossegue pelo caminho a perguntar sobre o Amor, e até um velhinho ri quando questionado: “Viste o Amor acaso em teu caminho?”. O que se pode perceber é que o desejo de encontrar o Amor traz um sentimento de melancolia, embora o sujeito poético persista em sua busca. Parece que o destino (como fim) ditou as regras, as quais não foram aceitas pelo sujeito, que ainda murmura: “Ninguém o viu!”. A impressão é que a lei determinista não é seguida e a mulher que fala no poema quer ser levada pelos afetos, buscando suas próprias regras. E, nesse

processo, podemos evocar um outro poema nesse mapa de criação poética: “Se tu viesses ver-me...”. Esse poema faz parte do livro *Charneca em flor* (1931), o último livro de poemas escrito por Florbela, publicado postumamente por Guido Batteli, momento no qual a poeta está em seu período mais maduro. Primeiro, transcrevo o poema para, depois, mostrar o que se pode ver entre esses três textos:

Se tu viesses ver-me hoje à tardinha,
A essa hora dos mágicos cansaços,
Quando a noite de manso se avizinha,
E me prendesses toda nos teus braços...

Quando me lembra: esse sabor que tinha
A tua boca... o eco dos teus passos...
O teu riso de fonte... os teus abraços...
Os teus beijos... a tua mão na minha...

Se tu viesses quando, linda e louca,
Traça as linhas dulcíssimas dum beijo
E é de seda vermelha e canta e ri

E é como um cravo ao sol a minha boca...
Quando os olhos se me cerram de desejo...
E os meus braços se estendem para ti...
(ESPANCA, 1999, p. 218).

Existe um perfil que se esboça ao mesmo tempo que se compõe uma concepção de desejo. São novas linhas que são construídas, expandindo os afetos, navegando com outros movimentos. Esse poema está todo impregnado pelo desejo: desde o título já começamos a sentir a sensação, o percepto que se sustenta em cada verso. É algo que vem devagar a nos embriagar com o mesmo desejo. O corpo vai sendo apresentado aos poucos, não passa dos limites, mas cria a sensação de que a qualquer momento esse desejo irá transbordar.

Esse poema vai noutro sentido em relação aos dois anteriores, na medida em que ali o desejo se mantinha um pouco protegido, dando um tom mais de cantiga de roda, embora presente. Nesse poema existe uma mudança de tom, é a voz da mulher que cria uma linha de fuga e atira o sujeito lírico para outro lugar; o desejo é tão latente que o desterritorializa, passando a reterritorializá-lo em outro espaço em que a sedução comanda o ritmo e as cadências. O ato de experimentar busca, chama, grita pelo amado; uma longa espera se estabelece criando blocos de sensações que são capazes de iluminar o presente, materializando as forças que o atravessam.

Nas quadras acima, temos a sensação de que tudo se passa no Alentejo: o verso “a essa hora dos mágicos cansaços”, momento em que os trabalhadores estão voltando para casa e os amantes podem se esconder “Quando a noite de manso se avizinha”. Os braços já se apresentam envoltos ao corpo, há sabores no ar: esse sabor que tinha/A tua boca”, os toques, os abraços, os beijos, as mãos e a água da fonte que jorra do sorriso do amado. Existe toda uma consistência que vai sendo construída no poema.

Nos tercetos, toda a voluptuosidade e beleza da mulher vêm seduzir o próprio poema. O verso “Se tu viesses ver-me...” pode ser um convite ao leitor cuja imagem pode ser esse “tu”, esse alguém que reconhecidamente sabe-se quem é ou que se deseja e não se vê, enfim. Nas palavras de Deleuze e Guattari, “A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação” (2010, p. 240). São tantas as variedades que o artista traz do caos que a arte deve ser dada em pequenas doses para que a medida certa seja descoberta.

Nesse poema podemos retomar uma de nossas afirmações em relação à terra. Essa terra de que fala o poema está centrada toda no corpo, no corpo de sensações, de experimentações que se dão num excesso que parece transbordar; é algo que se deseja, “um astro que flameja”.

3.4 Desejo e prudência no território florbeliano

O desejo, nas palavras de Deleuze e Guattari, é produção e expansão na realidade por ser a única coisa que existe:

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. [...] Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 43).

É o próprio desejo que constrói a realidade. Não se trata de ter o desejo, mas de ser o próprio desejo. Cada parte do sujeito é o desejo, a boca, o olho, todo o corpo, o pensamento, a consciência. O desejo é aqui o movimento conectivo que precede mesmo a constituição dos indivíduos e das significações. Quando o desejo acontece, portanto, não se trata de algo de fora, que puxaria o ser para a realidade, como se algo estivesse sendo atraído, para conseguir a completude. É algo presente no sujeito, que o antecede, o transborda e se levanta para construir a realidade. O desejo, dizem Deleuze e Guattari, foi ao longo da História caracterizado como

falta, na psicanálise por exemplo: o desejo como a falta de um objeto para um sujeito. Entretanto, essa é apenas uma construção conceitual possível, predominante em nossa cultura. Já para os filósofos que aqui nos servem de base, o desejo deve ser visto como esse movimento vital de conexão, que é antes excesso do que falta, e que precede todas as formalizações (em termos de sujeito e objeto, por exemplo).

Partindo dessa premissa, é o desejo um dos principais elementos que se integram à vida da poeta. Através dele se instala o devir-poeta, algo que cresce com forças internas e querendo desesperadamente trazer à superfície elementos que possam sustentar as sensações. Nesse ímpeto de atingir o desconhecido, o artista ousa entrar no caos e, para não se perder nele ou ser soterrado por ele, aprende a necessidade de estar atento, de não ir depressa demais, de ir aos poucos, criando pequenos locais de estabilidade, de terra, de casa. É nesse aspecto que quero focar-me. Florbela vai fazendo pequenos experimentos em sua obra, que pouco a pouco permitem que a terra do poema se expanda, incorpore um pouco de caos, desorganize a sintaxe e o senso comum, revelando a pluralidade dos ritmos que se diferem em cada movimento. Modos de ir expandindo seus ritornelos; o que podemos observar desde os primeiros poemas ainda no caderno “Trocando Olhares”. Peguemos como exemplo o poema “Noites da minha terra”:

Anda o luar espalhando fios de prata
Pelos campos fora... Lírios a flux
Lança o azul do céu... e a terra grata
Transforma em mil perfumes toda a luz!

As estrelas cadentes vão ‘spalhando
Lírios brancos também... agora a terra
Parece noiva linda, que sonhando
Caminha pro altar, além na serra...

É meia-noite agora. Tudo quieto
Na noite branda, dorme... Entreaberto
Vai esfolhando o lírio do luar

As alvas folhas, que cobrindo o céu,
E todo o mar e toda a terra, um véu
Branco, de noiva, lembra a palpitar!...
(ESPANCA, 1999, p. 77).

Que noite encantada e majestosa essa apresentada pelo poema. O eixo principal está presente, não é uma noite qualquer, mas sim as “Noites da minha terra”. A terra é apresentada no título do poema e se repete nas duas quadras e no último terceto. O movimento está lançado

e os demais componentes vão se articular para fazer dessa terra um lugar especial. Existe todo um conjunto de palavras que, relacionadas, criam uma sensação de inocência. Isso ocorre em palavras como: fios de prata/lírios brancos/noite branda/luz/alvas folhas/azul do céu/estrelas cadentes, cujas imagens contribuem para dar consistência a uma noiva que “Caminha pro altar”. Os lírios brancos que cobrem os campos são bem tratados pela terra, notoriamente conhecidos por simbolizar a inocência e a pureza, tratados na bíblia como flores que cobrem os campos e não precisam de nada, além da natureza para dela retirar toda a beleza. Porém, também podem receber uma conotação inversa, a do erotismo e da paixão. O luar é o agenciador que vai organizar as forças que estão prestes a acontecer.

Quando chega à meia noite, “dorme... entreaberto/vai esfolhando o lírio do luar/e todo o mar e toda a terra/ lembra a palpitar!...”. Temos aí uma linha forte de desejo pelas sensações que levam uma noiva na noite de núpcias a se despir, coração acelerado a palpitar. O desejo está presente. O erotismo é ainda uma experimentação dentro do corpo do poema e a presença da terra traz a força necessária para que o sujeito poético possa criar trilhas outras.

No poema “Crepúsculo”, presente em *Sóror Saudade* (1923), encontramos uma natureza que se funde ao objeto desejado. O que começou a ser esboçado no caderno “Trocando Olhares”, ganha agora múltiplos desejos. A terra é o recurso que a poeta usará como matéria prima e o desejo ganhará forças tão profundas que o sujeito poético passa perto do limiar do transbordamento. Vejamos:

Teus olhos, borboletas de oiro, ardentes
Borboletas de sol, de asas magoadas,
Poisam nos meus, suaves e cansadas,
Como em dois lírios roxos e dolentes...

E os lírios fecham... Meu amor não sentes?
Minha boca tem rosas desmaiadas,
E as minhas pobres mãos são maceradas
Como vagas saudades de doentes...

O Silêncio abre as mãos... entorna rosas...
Andam no ar carícias vaporosas
Como pálidas sedas, arrastando...

E a tua boca rubra ao pé da minha
É na suavidade da tardinha
Um coração ardente palpitando...
(ESPANCA, 1999, p. 192).

Logo na primeira quadra os lírios aparecem novamente, mas o sagrado que estava no poema “Noites da minha terra” ganha agora a conotação de profano. Segundo Giorgio Agamben (2007, p. 66), “A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado”. Ou seja, a profanação faz do sagrado um uso que não estava em sua essência primeira e passa a não coincidir com o costume até então determinado. É este o caso do lírio, flor simbólica do cristianismo, além de reconhecida nas grandes dinastias como símbolo de glória e poder. Para dar um outro exemplo, vale lembrar que as poltronas dos magistrados eram decoradas com lírios em França. Os lírios possuem em sua parte masculina a antera e o filete. Quando o sujeito poético diz: “E os lírios fecham... Meu amor não sentes?”, esses lírios ganham uma conotação erótica e sensual, transformando-se e profanando sua origem primeira.

Todo o poema se funde com o corpo, mistura-se aos elementos da natureza e o jogo de palavras, como: rosas desmaiadas/carícias vaporosas/coração ardente palpitando, são imagens que criam o clima perfeito para fixar nesse breve momento a sensação do amor e do prazer. Veja que o lírio não é mais branco; agora é roxo, como se tivesse sido maculado. Essa linha de fuga arrastou o sujeito poético para esse campo de forças; ele foi levado pelo desejo que gerou um suporte de sustentação e no qual o sagrado passou a ter novas relações, o que implica no que defende Agamben (2007, p. 68), para quem existe “uma neutralização daquilo que profana”, ou seja, após a palavra ser profanada “o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso”.

Importante destacar o papel que as flores produzem, enquanto “solo em que brota a poesia”, nas palavras de Ana Luísa Vilela:

A voz de Florbela, sendo indissociável da sua feminilidade, é-o também do caprichoso nome próprio que lhe coube em sorte. Assumindo explicitamente essa espécie de destino onomástico, talvez o motivo da flor emblematize, juntamente com as suas conhecidas associações simbólicas à beleza, feminilidade e fugacidade, a valência dupla de amor e morte, do conhecimento da finitude e do enlevo pela vida, linhas maiores da sua marca autoral. (VILELA, 2015, p. 36).

De fato, Flor Bela possuía a flor e a beleza em seu nome, dois atributos femininos que estão ligados ao “amor e morte”. A flor é bela, mas seu período de vida, quando arrancada da terra é bastante fugaz, sendo necessário que nasça novamente para voltar a florir, mas já será outra flor, uma flor que retorna ao solo, antes pertencente a outra de sua espécie. A beleza, tanto

da flor quanto da mulher, também tem o seu tempo, que é finito. Esses atributos vão fazer com que a poeta explore o imaginário como no poema “A flor do sonho”, do *Livro de Mágoas*:

A flor do Sonho alvíssima, divina
 Miraculosamente abriu em mim,
 Como se uma magnólia de cetim
 Fosse florir num muro todo em ruína.
 (ESPANCA, 1999, 144)

A flor se abre dentro do peito do sujeito poético por meio de uma transmigração, ou seja, um milagre ocorre, que o faz voltar à vida como uma flor. No entanto, o muro estava “todo em ruína”, expondo a dor contida em seu ser. É o imaginário que conduz esse sonho através do desejo. “E não posso entender como é que, enfim,/Essa tão rara flor abriu assim!...”. O nascimento da flor faz do corpo o solo fértil e desejado. É nesse subterrâneo, nessa terra escondida que estará “a matéria orgânica de onde brota o poético” (VILELA, 2015, p. 37).

Nesse ponto, vejo que uma linha de fuga começa a encaminhar o meu raciocínio para o desejo que me leva a defender minha tese com maior ardor. A terra é, para Florbela, o desejo central de se misturar com ela e para ela voltar. A poeta utilizará outros recursos para encenar o desejo, nomeadamente através de diversos agenciamentos que produzirão intensidades, como veremos a seguir.

3.5 O território Deleuziano se encontra com o imaginário Florbeliano

Falemos agora do imaginário na poesia de Florbela Espanca. De acordo com Silvina Rodrigues Lopes,

O termo ‘imaginário’ é habitualmente usado para referir o imaginário histórico-social enquanto rede de imagens operantes na estruturação de uma época. Porém o seu uso a tal não se resume, dando também lugar a uma investigação sobre a distância inultrapassável entre actividade criadora de imagens, imanente ao espaço-tempo de configuração da existência, e as imagens como instrumentos adequados ao desempenho de funções sociais. (LOPES, 2011, p. 28).

Ou seja, a poeta vai constituindo seu território através do imaginário, não fica apenas no espelhamento da memória ou dos elementos da cultura. Faz algo singular para fora do senso comum do povo alentejano. Caso a poeta apenas espelhasse a cultura alentejana seria apenas uma poeta de época e sua força poética seria ofuscada. Ela de fato vai além, seus versos contêm

a vida pulsante e em movimento. Na construção do território Florbela, o que está presente não é apenas o que foi consolidado por meio da repetição dos hábitos, mas implica também em algo que está em movimento, que respira. Quando pensamos no território da arte, pensamos também em uma linha de fuga. A poeta ressoa uma cultura em sua poesia e vai além disso, pois extrapola esses elementos e vai criando uma linha singular.

Um poema que traz essa força telúrica se chama “Vulcões”.

Tudo é frio e gelado. O gume dum punhal
 Não tem a lividez sinistra da montanha
 Quando a noite a inunda dum manto sem igual
 De neve branca e fria onde o luar se banha.

No entanto que fogo, que lavas, a montanha
 Oculta no seu seio de lividez fatal
 Tudo é quente lá dentro... e que paixão tamanha
 A fria neve envolve em seu vestido ideal!
 (ESPANCA, 1999, p. 114).

Curiosamente, esse poema faz parte do caderno “Trocando Olhares”, que, como vimos, foi o primeiro caderno no qual Florbela organizou seus versos. No texto, o imaginário começa a se estabelecer a partir do título, que é explosivo: “Vulcões”.

O eu-lírico espera pelas chamas em decorrência do título do poema, mas a poeta subverte as expectativas óbvias ao entregar o paradoxo, o que permite ao pensamento outras possibilidades: ao invés de chamas, o que passa pelo corpo externamente é o frio cortante da indiferença. No entanto, o manto gélido que cobre a montanha esconde as lavas internas da paixão. É uma terra que não se separa do corpo, está diluída nela, pronta para explodir e vir à superfície a qualquer momento.

Trago, para traçar um ritornelo com esse poema, um outro de *Charneca em Flor*, intitulado “Volúpia”.

No divino impudor da mocidade,
 Nesse êxtase pagão que vence a sorte,
 Num frêmito vibrante de ansiedade,
 Dou-te o meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...
 A nuvem que arrastou o vento norte...
 - Meu corpo! Trago nele um vinho forte:
 Meus beijos de volúpia e de maldade!
 (ESPANCA, 1999, p. 238).

Esse poema deixa explícito o desejo que invade todo o corpo, como é possível ver em: “impudor da mocidade/êxtase pagão/frêmito vibrante/Dou-te meu corpo prometido à morte”. Já não encontramos um desejo que pode vir a ser. Agora o desejo é. Ele comanda toda a ação e o corpo embriagado pelo vinho se harmoniza perfeitamente com os “beijos de volúpia e maldade”. Citando Ana Luísa Vilela (2017, p. 45): “Como no amor, em todos os seus casos sérios, o prazer sensorial do vinho só toma corpo e densidade quando se associa à palavra, que lhe confere interpretação estética, espessura imaginária e profundidade poética”. O vinho, tal qual nos fala Vilela, estará presente nesse outro poema, “O Nosso mundo”, do *Livro de Sóror Saudade*.

Eu bebo a Vida, a Vida, a longos tragos
 Como um divino vinho de Falerno!
 Poisando em ti o meu olhar eterno
 Como poisam as folhas sobre os lagos...
 (ESPANCA, 1999, p. 182).

Essa referência ao vinho de Falerno remete-nos aos antigos gregos que dizem ser esse vinho o mais puro e delicioso. Assim, o prazer de sabores e de odores do vinho cria a atmosfera perfeita para a “espessura imaginária e profundidade poética” presente na embriaguez dos amantes.

Outros temas também farão parte do imaginário florbeliano. Dentre eles, destaco a morte, pela legitimidade que tem para com a terra, pertinente no percurso que estamos trilhando aqui.

3.6 A morte, amiga esperada

Por que esse assunto agora? Florbela era nietzschiana e muito do que escreve lembra o pensamento do filósofo. Para Nietzsche, a morte deveria ser celebrada e reinterpretada – e, nesse sentido, ele vai rever tudo o que foi escrito sobre esse tema. O pensamento da morte não é bem aceito em nossa sociedade, de modo que ela sempre fica afastada. Ninguém quer viver pensando na morte, embora ela seja inerente a todo o ser humano, o que nos torna irmãos ou iguais. Para Nietzsche, existem dois tipos de morte. A primeira ele chama de morte covarde ou não livre e a segunda, de morte voluntária ou liberdade para morrer. Para nossa análise, focaremos no segundo tipo que é o que nos interessa por criar linhas de fuga inesperadas com relação a esse tema na poética de Florbela.

Quando Nietzsche fala da “morte voluntária” do corpo, em *Assim falava Zaratustra*, ele diz:

Todos encaram com seriedade à morte, mas morrer ainda não é uma festa. Os homens ainda não aprenderam como celebrar as mais belas festas. A morte que realiza, eis o que vos mostro, aquela que, para os vivos, vem a ser um aguilhão e uma promessa. Morre sua morte aquele que cumpre seu destino, vitorioso, rodeado daqueles que esperam e prometem. Assim seria preciso aprender a morrer. E não deveria haver festa alguma sem que tal moribundo abençoasse a promessa dos vivos. (NIETZSCHE, 2006, p. 69).

No caso da morte voluntária, ela vem no tempo certo quando o sujeito espera por ela, quando deseja a sua chegada do jeito que for, sendo esse evento uma experiência subjetiva, apenas “minha”. A morte será a experiência mais profunda do “Eu” ou da existência. Aprender a morrer parece ser algo que acompanha a poeta desde que escreveu seu primeiro poema “A Morte e a Vida”. Algumas cartas trocadas entre amigos também corroboram essa visão. É o que se pode perceber nesse trecho de carta que envia ao professor italiano Guido Batelli.

Hoje ... a minha sede de infinito é maior do que eu, do que o mundo, do que tudo, e o meu espiritualismo ultrapassa o céu. Nada me chega, nada me convence, nada me enche. Sou um pobre que nenhum tesouro acha digno das suas mãos vazias. A morte, talvez... esse infinito, esse total e profundo repouso; não me queira tirar a certeza de que ela é tudo isto: seria uma maldade, quase um crime. Pense bem: eu, que não sei o que é dormir uma noite inteira, dormir muitas, dormir todas e todos os dias e todos os anos, pelos séculos dos séculos! Só esta ideia me faz sorrir. Deve ser tão bom! (ESPANCA, 1995, p. 195).

Esse trecho emana uma ideia de solidão absoluta em vida, um turbilhão de forças está presente nessas palavras em que existe uma reflexão filosófica sobre a existência de alguém que tem sede de infinito. Quanto à morte, a impressão é que ela seria um eterno abrigo. Mas a morte é total mistério, pois só temos a certeza dela no momento que acontece; ela é absolutamente solitária e inatingível, uma vez que não é possível sequer imaginar como se daria a passagem da vida para a morte.

Traçando um percurso sobre esse tema, é possível verificar que a morte ganha várias experimentações na obra de Florbela. Por vezes surgem sensações eróticas, como em “Dou-te o meu corpo prometido a morte”, verso do poema “Volúpia” citado acima; ou ainda no poema “Súplica II”, no qual a morte é puro desejo do corpo:

Vem pra mim, amor... Ai não desprezes
 A minha adoração de escrava louca!
 Só te peço que deixes exalar
 Meu último suspiro na tua boca!...
 (ESPANCA, 1999, p. 75).

A sensação de morte aqui está totalmente sob as ordens da escrava. Ela é quem manda em seu senhor. É uma morte de prazer, momento pelo qual a boca será a última morada do sujeito poético. O leitor acaba por desejar esse tipo de morte também, uma vez que a morte ganha um novo sentido. Na verdade, é uma morte que está cheia de vida, pois é a morte ligada ao erotismo. No momento da explosão dos prazeres, os amantes “morrem” para a vida, a fim de conseguir sentir o ato sublime da paixão. Há uma morte do “eu” que se desfaz no encontro, que se funde ao outro no gozo. Consoante Bataille (2014, p. 35), essa experiência se aproxima tanto da experiência mística quanto da artística poética.

Por outro lado, em “Deixai entrar a morte”, a morte se apresenta como uma celebração e se aproxima muito do pensamento de Nietzsche e do trecho destacado na carta citada logo acima. A artista recorre ao acontecimento da morte e cria um poema com uma potência tal, em que a morte passa a ser desejada pelo que tem de enigmático, conectando-se também com o que é universal na medida que fala sobre algo que atinge a todos os seres vivos. Nesse sentido, a poeta inventa os perceptos da morte e subverte as expectativas que temos sobre esse acontecimento. Assim, ela nos apresenta a morte como finalidade desejada, o que nos faz refletir sobre o processo de nossa existência.

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

Que sou eu neste mundo? A deserdada,
 A que prendeu nas mãos todo o luar,
 A vida inteira, o sonho, a terra, o mar
 E que, ao abri-las, não encontrou nada!
 (ESPANCA, 1999, p. 300).

A Morte, que ganha destaque em letra maiúscula, é desejada não como algo que traga a tragédia, mas, ao contrário, como liberdade de alguém preso em um mundo alheio a ela, um mundo ao qual ela não pertence, que lhe foi roubado, “a deserdada” que nada pode levar uma vez que nada possui. No trecho da carta em destaque, existe um pensamento que começa a criar o trajeto em direção ao poema. A carta sozinha não conseguiria se manter, as palavras se

perderiam e ficariam apenas dentro do pensamento. Mas a poeta cria uma linha pulsante que vai construir o território do poema. Nesse ponto, acredito ser importante destacar as marcas e as diferenças que transporta o poema em relação à carta, utilizando as palavras de Maurice Blanchot:

A obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra. Mas por que a obra exige essa transformação? Podemos responder: porque ela não poderia encontrar seu ponto de partida no que é familiar, e porque busca o que nunca antes foi pensado, nem ouvido, nem visto; (BLANCHOT, 2013, p. 316).

Por essa via, existe o apagamento do sujeito na obra literária, o que evidentemente afasta a possibilidade de que por meio da biografia se conheça a obra de um artista. A literatura é real enquanto realidade imaginária, o que evoca o poder da literatura sobre ela mesma, ou seja, se afasta do familiar. A carta traz um escritor que está presente, utilizando-se por vezes de um teor confessional. Existe um destinatário para quem o remetente escreve, por vezes carrega traços biográficos. O que Blanchot propõe aqui é o desaparecimento do “eu” na obra de arte.

Será em decorrência desse mesmo processo, que reflexões literárias sobre a obra de arte ganharão novas recriações. Para Deleuze e Guattari (2010, p. 194) “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”. E ainda que “O artista cria blocos de perceptos e afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar em pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça *manter-se de pé sozinho*” (2010, p. 194; grifos dos autores), ou seja, é no poema que as sensações vibram na vida dos leitores. E a morte tão temida passa a ser desejada em determinado momento, mas enquanto realidade poética.

No próximo poema, “A Morte”, a imagem da morte ganhará requintes maiores: será a “Senhora Dona Morte”:

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

Não há mal que não sare ou não conforte
Tua mão que nos guia passo a passo,
Em ti, dentro de ti, no teu regaço
Não há triste destino nem má sorte.
(ESPANCA, 1999, p. 301).

Se “Não há triste destino nem má sorte”, a morte não deve ser temida. Se partimos do pressuposto de que morremos desde o nascimento, a morte faria parte da vida, uma se entrelaçaria na outra. E se partimos do princípio de que o universo está em constante movimento, entendemos que, ao morrerem determinadas células, outras nascerão. A linha de fuga com relação à morte ganha tal potência que as forças presentes plantam o terreno propício para que a morte, que vem nos guiando desde o nascimento, encontre nela própria o seu “regaço”.

Quando a poeta faz seu ritornelo passando pelos cantos da terra, pelas paisagens, pelos desejos patrióticos, pelos desejos do corpo, acaba se misturando a todos esses elementos. É esse mapa que não tem um princípio e nem um fim, com linhas que se atraem e se repelem, que vão formando pequenos territórios, seus poemas, textos que, ao partirem para novas casas, já retornam diferentes, isto porque o movimento não cessa.

3.7 O eterno retorno de Florbela

Quando essa tese foi iniciada, o caminho não estava mapeado. Pelo contrário, estava bem confuso, eu nem mesmo tinha noção de até onde conseguiria chegar. Passar pela atmosfera alentejana, pelos primeiros projetos e pela constelação florbeliana foram experiências que me fizeram reconhecer como a arte nos ajuda a criar pensamentos, quebrar tabus e, por fim, nos modifica de forma visceral. Trabalhar com uma grande poeta nos ensina o quanto precisamos da arte para viver.

Florbela sempre retorna aos meios acadêmicos e populares, por ter criado em sua poesia sensações que ultrapassam quem as escreveu. A matéria prima de sua poesia é composta de muitos elementos. Dentre eles, a terra alentejana fica evidente, seja como pátria, como mãe ou como corpo. As marcas dessa terra lhe causam paixão e a mais profunda potência de criação.

A terra típica do Alentejo – a Charneca – é selvagem, rude, austera, explorada. Embora seca na maior parte do tempo, conserva-se forte e possui belezas que extrapolam a imaginação. Não por acaso Florbela escreve seu último livro de poesia, e a ele dá o nome de *Charneca em Flor*, como uma homenagem a sua terra, à sua gente.

Nesta tese, a terra é considerada em relação às forças, as quais atuam como disparadores de sensações e que se alteram dependendo da linha de fuga que persegue. As imagens associadas e criadas pela poeta em relação ao Alentejo contribuem para a reconstituição literária

desse espaço, produzindo em Florbela vastas planícies literárias e trazendo ao Alentejo uma larga fortuna cultural: Florbela também contribuiu para o imaginário acerca da região.

Em diversos momentos, a poeta traz esses aspectos. Vejamos, por exemplo, o poema “Fado”, do caderno “Trocando Olhares”. Nesse texto, a atmosfera traz a terra e o canto, ambos presentes em sua obra de escritora:

Corre a noite, de manso num murmúrio,
Abre a rosa bendita do luar...
Soluçam ais estranhos de guitarra...
Oíço, ao longe, não sei que voz chorar...

Há um repouso imenso em toda a terra,
Parece a própria noite a escutar...
E o canto continua mais profundo
Que uma página sentida de Mozart!
(ESPANCA, 1999, p. 37).

A terra é o repouso, o abrigo, mais uma vez aquela que sustenta, que tem a vontade de potência de que fala Nietzsche – noção próxima àquela de desejo formulada por Deleuze e Guattari, que comentamos anteriormente. Já no caderno “Trocando Olhares”, a força da terra comparece como elemento que sustenta o poema. Os cantos e a música, também presentes, tornam o poema ainda mais próximo, o popular e o clássico transitam sem o menor constrangimento. Estamos diante da multiplicidade de sensações que o texto cria através da sintaxe, uma proximidade perfeita para a fusão da escuta da guitarra, da voz e da noite.

No poema “Alentejano”, do *Livro de Sórora Saudade*, com edição de 1923 (ou seja, seis anos após o poema “Fado”), encontramos a poeta a fazer seu ritornelo: alargam-se as linhas de fuga em direção à terra, que retorna de modo diferente. Vários elementos vão dar consistência ao cenário alentejano, como o sol inclemente e abrasador que comparece para dar à geografia o seu contorno.

Deu agora meio-dia; o sol é quente
Beijando a urze triste dos outeiros
Nas ravinas do monte andam ceifeiros
Na faina, alegres, desde o sol nascente.

Cantam as raparigas brandamente,
Brilham os olhos negros, feiticeiros;
E há perfis delicados e trigueiros
Entre as altas espigas d’oiro ardente.
(ESPANCA, 1999, p. 172).

O canto está presente e retorna totalmente novo, com o movimento das raparigas; o ar é outro, há mulheres bonitas, ardentes e sensuais. O canto dá o tom e o ritmo dos corpos dançando entre os trigais.

A terra prende aos dedos sensuais
A cabeleira loira dos trigais
Sob a bênção dulcíssima dos céus.

Há gritos arrastados das cantigas...
E eu sou uma daquelas raparigas...
E tu passas e dizes: “Salve-os Deus!”
(ESPANCA, 1999, p. 172).

Na imagem construída pela terra, pode-se sugerir que “os dedos sensuais” se prendem à vibratibilidade corporal dos amores que se deitam nas charneças. Os gritos são das cantigas, porém são “arrastados”, ou seja, existe todo um movimento sedutor que está presente.

Em “Esfinge”, do *Livro de Sóror Saudade*, a criação se dá no primeiro momento, quando o sujeito poético assume a condição que vem do fora e a charneca como sendo a progenitora do imaginário alentejano. O sujeito lírico toma sensações intransmissíveis e seu fingimento impulsiona a potência de criação do eterno, a ponto de passar da miragem de filha para a própria charneca, assemelhando-se e incorporando a paisagem.

Sou filha da charneca erma e selvagem:
Os giestais, por entre os rosmaninhos,
Abrindo os olhos d’oiro, p’los caminhos,
Desta minh’alma ardente são a imagem

E ansiosa desejo – ó vã miragem –
Que tu e eu, em beijos e carinhos,⁷
Eu a Charneca, e tu o Sol, sozinhos,
Fôssemos um pedaço da paisagem!
(ESPANCA, 1999, p. 185).

Em poucas palavras, os versos “Eu a Charneca, e tu o Sol, sozinhos” sugerem uma união entre o feminino, a Charneca, e o masculino, o Sol, uma hierogamia cósmica, o que seria um elemento a mais na trama do rizoma.⁷

⁷ Nos limites desta pesquisa, não teríamos como desenvolver todas as implicações complexas contidas nas simbologias e nas mitologias ligadas à questão da ligação entre Eros e Terra. Entretanto, vale assinalar a pertinência de se aprofundar essa linha simbólica enquanto outra camada potente de sentido no rizoma florbeliano.

Ao olhar o próximo poema, intitulado “Mistério” do mesmo *Livro de Sóror Saudade*, nada se pode concluir, pois, ao inventar sensações não vividas, também cria movimentos possíveis e impossíveis. A chuva que vem para revitalizar a terra e os corpos têm uma linguagem indecifrável e cheia de segredos.

Gosto de ti, ó chuva, nos beirados,
Dizendo coisas que ninguém entende!
Da tua cantilena se desprende
Um sonho de magia e de pecados.
(ESPANCA, 1999, p. 219).

Todas as vezes que retornava ao mundo dos poemas, fazia novas experimentações e, ao fazê-lo, era puxada para um novo território. Agora, o canto vem da chuva que derrama lágrimas confidentes.

Dos teus pálidos dedos delicados
Uma alada canção palpita e ascende,
Frases que a nossa boca não aprende,
Murmúrios por caminhos desolados.

Pelo meu rosto branco, sempre frio,
Fazes passar o lúgubre arrepio
Das sensações estranhas dolorosas...

Talvez um dia entenda o teu mistério...
Quando, inerte, na paz do cemitério,
O meu corpo matar a fome às rosas!
(ESPANCA, 1999, p. 218).

Observando o percurso desse capítulo, é possível detectar que, ao adentrar na Constelação florbeliana, chega-se à abordagem mais ampla do ritornelo, a partir da leitura dos poemas mais maduros, em que o elemento terra, natureza e cultura, irradia-se para a terra-corpo, para enxergar a construção do território na obra da poeta. A busca do autoconhecimento a arrasta para a “estética da dor” e do desejo erótico. Concretiza uma linguagem singular em que a sua assinatura vai se construindo, o que a fará se desterritorializar, sobretudo quando escapa das convenções de época.

A aproximação com a dor de António Nobre cria ressonâncias com a dor do outro, fazendo com que essa partilha traga sensações que se conectam aos corpos que vão além dos sujeitos. Portanto, será a dor a porta de entrada para outras sensações, como o desejo, a morte, o amor, o corpo feminino, dentre outros.

À medida que as análises foram avançando, percebo que as sensações ao falar da terra natal e da terra-corpo vão criando perceptos. Entretanto, será a terra-corpo que ganhará uma presença maior, sobretudo no último livro de poesia *Charneca em Flor* (1931). É por meio do ritornelo que as linhas de fuga descentram e abrem o sujeito, colocando o desejo como potência de criação poética e como vetor intensivo das forças originadas pelo elemento terra, como matéria-prima para sua poética.

Nos poemas analisados e ligados à terra alentejana, o que mais se destaca é a afinidade da poeta com a terra e com as cantigas, ou seja, o canto acompanha a terra. Isso nos leva a pensar, mais uma vez, na pertinência em ter trabalhado com o ritornelo. Como já mencionado várias vezes, é um termo cunhado a partir da música. Assim, o devir-música carrega todos os feixes constitutivos da terra. De acordo com Deleuze e Guattari, o devir-música (2012, p.104) “é inseparável do devir-mulher” ou, ainda “A música nunca é trágica, a música é alegria”. O corpo recebe toda essa expressividade do canto, transforma-se em terra, que após ser fertilizada renasce em novas flores. As novas flores passarão a ter infindáveis lugares, seu pólen se espalhará por todas as partes. Assim, o território Florbela permanecerá vivo enquanto houver pessoas que sintam as sensações que a arte propicia. Novos movimentos rearranjarão multiplicidades e farão da poesia de Florbela um eterno retorno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chego até aqui cortada pelas linhas que foram se formando e me atravessando durante o trabalho. Precisei me desconstruir diversas vezes e, tal qual como falam Deleuze e Guattari, no intuito de não cair no caos, precisei eleger forças dentro de mim, para lançá-las “ao fora”. Das muitas sensações que vivenciei neste trabalho, acredito que a descoberta da dor em Florbela (que até então eu imaginava que era algo muito particular da poeta) me fez reconhecer que a dor é universal e, nesse sentido, a dor é partilhável em sua diferença, cada um sentirá em seu corpo, mas algo atravessará os corpos das pessoas, dos poemas e das obras, há ressonâncias em todas elas. A “arte é partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005) e, dessa forma, podemos pensar que a dor é coletiva e singular.

Este trabalho, apesar de suas insuficiências, evocou em mim forças e desejos pulsantes. Passei também por vários momentos de estratificação em que as inúmeras camadas das formas fixas queriam me soterrar – resisti, não sei se o suficiente.

Nesse ponto, quero retornar ao elemento terra que norteou a existência desta tese. Embora diversos eixos tenham atravessado o caminho, deixando claro que este trabalho está longe de se esgotar – pelo contrário, abre-se para infinitas possibilidades –, procurei manter o foco no elemento terra e no percurso que foi traçado. Minha percepção é que a terra disparou as forças necessárias para que a poética de Florbela florescesse, seja pela cultura ou pela paisagem – “Olhando esta paisagem que é uma tela” (ESPANCA, 1999, p. 64) –, seja por entregar-se apaixonadamente ao amor – “Minh’alma, de sonhar-te, anda perdida” (p. 171) – ou pelo desejo de ser poeta – “Ser Poeta é ser mais alto, é ser maior” (p. 229). O que fica explícito é uma poeta que tinha “Visões de mundos novos, de infinitos” (p. 237), que sentia tudo em seu corpo, chegando a passar a ser o próprio solo, o húmus, por onde brotavam os poemas. Vale trazer novamente o verso do poema “Mistério”, no qual o corpo do sujeito lírico vai “[...] matar a fome às rosas” (p. 219). O percurso traçado foi mostrando que aquela terra alentejana era a terra-corpo da poeta. A cada ritornelo, ou revisitação a novos poemas, a terra voltava diferente. A terra sentia, sofria, tinha “êxtases de amor”. Assim, tateando aqui e ali, os capítulos foram sendo escritos.

No primeiro capítulo, procurei evocar a atmosfera alentejana, trazendo fotografias da família Espanca, passando pelas influências da terra, com seus mitos, seus cantos, sua gente, com o objetivo de resgatar a presença da terra no contexto geográfico e poético de Florbela. Passar pela Florbela mítica, poeta, tradutora e prosadora, diversas facetas de uma mesma artista,

pareceu-me importante para multiplicar as visões possível acerca de seu universo. Esse movimento provocou novos arranjos no sujeito que se multiplicava ao se desfazer desses papéis.

Já no segundo capítulo, abordou-se os primeiros projetos da autora e alguns poemas de seus livros, buscando mapear o início de uma trajetória que já trabalhava a “terra” como elemento central. Tal abordagem permite perceber a presença mutante e forte desse elemento ao longo de suas obras. No *Livro de Mágoas* (1919), um livro carregado pela dor, a poeta partilhava dessa sensação e as forças que a atravessavam ganhavam ressonância com Antonio Nobre. No *Livro de Sórora Saudade* (1923), o sujeito tem o desejo de ser a charneca “Sou a filha da charneca erma e selvagem” (ESPANCA, 1999, p. 185), mas ainda não é, apenas o imaginário cria a miragem desse acontecimento. No verso “E ansiosa desejo – ó vã miragem” (ESPANCA, 1999, p. 185), de certa maneira o sujeito poético está enclausurado, querendo respirar, sem ainda encontrar o caminho, às vezes, mistura-se com a terra-corpo. Mas, no livro póstumo *Charneca em flor* (1931), existe uma explosão de forças, dessa terra, que se transforma em corpo e deixa fluir todo o erotismo que estava sendo represado pelas barragens da dor, “Sou a Charneca rude a abrir em Flor!”.

Foi também dado destaque a alguns contos da autora contidos nos livros *As máscaras do destino* (1931; póstumo) e em *O dominó preto* (1982; póstumo), momento no qual a terra aparece com suas vestimentas vegetais. Uma terra que sente, vive intensamente a dor dos que nela pisam.

Quanto ao terceiro capítulo, “A constelação florbeliana”, tracei uma análise, no recorte dos poemas escolhidos, ancorando-me de modo mais explícito na filosofia de Deleuze e Guattari. Notei que o elemento terra vai se transformando no percurso da obra florbeliana. Momentos há (poucos momentos) em que a terra se mistura com a pátria, em outros, será a terra-mãe, que falará com os elementos da natureza, trazendo o panteísmo. No entanto, nas últimas análises, a terra foi sendo puxada pelas linhas de fuga, criando múltiplas conexões, tendo o desejo como matéria-prima de seu trabalho. A terra se transforma, já não é o vir a ser, ela é o corpo do poema e se ampara na solidão da criação artística.

Também é preciso comentar que diversas linhas de fuga quiseram arrastar-me para outros núcleos, que ficaram abertos para um trabalho futuro, entre os quais destaco o corpo feminino como solo e a condição vegetal; e as simbologias e mitologias ligadas a Eros e terra, ou seja aspectos hierogâmicos.

Trilhar o percurso de criação de um artista, digamos, está perto do incontrolável. A única coisa que pude fazer foi acompanhar esse trajeto, olhando como alguns poemas conversavam

uns com os outros, buscar um embrião aqui, outro ali, sempre atenta ao modo como essa potência de vida ia se multiplicando ao longo do caminho. Outra pessoa pode achar essas vizinhanças totalmente distintas. E esse é o grande trunfo de trabalhar com uma filosofia rizomática, em que os agenciamentos vão sendo feitos por heterogeneidades e diferenças. Os poemas apenas apontam para possíveis universos, possíveis constelações que vão sendo criadas, revelando também o quanto essas constelações nos afetam ao ponto de virarem perceptos.

Um outro aprendizado que este trabalho me trouxe é que podemos chegar a um mapa com linhas traçadas e definidas, mas a pesquisa nos leva para outro lugar. O pesquisador até quer defender o seu ponto de vista, não quer sair daquele lugar já bem estruturado, mas a pesquisa não permite fazê-lo. Nesse momento, é preciso que as linhas se tornem mais flexíveis, a fim de que outras linhas possam ganhar a consistência necessária para poder avançar.

Descobrir que a terra em Florbela era sua fonte de desejo me fez compreender o porquê dessa poeta subterrânea, mulher movida por um desejo que não se consumava, não por falta, mas por produção, por excesso. Nos momentos mais difíceis de sua existência, o desejo a movia a produzir sem parar. Porém, existia um excesso em seu ser, cuja substância não permitia que ela construísse sua casa e nela ficasse. Havia nela uma sede de infinito de alguém “que não se sente bem onde está, que tem saudades... sei lá de quê!” (ESPANCA, 1999, p. 271). E podemos supor que esse movimento perpétuo ao mesmo tempo que a movia era uma fonte de angústia, de dificuldade de fixação, de se estagnar em um único lugar.

A obra de Florbela passa por diversos momentos, como acontece à vida de todos os artistas. Dizer que os acontecimentos em sua vida nada influenciaram em sua obra seria negar as relações, as correlações enquanto seres humanos, atravessados o tempo todo por elementos os mais díspares, ou seja, a natureza humana está o tempo todo em processo de movimento de criação, de mutação e em constante estado de devir. Dessa forma, no percurso traçado nesta tese, houve a tentativa de cartografar essa heterogeneidade e foi neste sentido que alguns elementos biográficos não poderiam deixar de comparecer em nossa investigação.

Nessa perspectiva, como vimos, a poeta passa por diversas transformações. Em alguns momentos, tenta se adequar à sociedade e ser a esposa ideal. Entretanto, não consegue se enquadrar em modelos estratificados. Vai criando seu próprio território ao lado dos livros e de uma terra que a puxa para outros lugares. Ela se reinventa diversas vezes. A amizade com poetas também a aproxima de grandes paixões. Por diversas vezes, ela é uma flor com ar de desdém; em outros momentos, afasta-se dessa sociedade que não a valoriza. Chega ao ponto de abandonar o vaso, deixando que outras flores o embelezem e se sintam mais à vontade. Fica

naquela linha tênue entre se descobrir ou ir ao encontro da terra desejada. Vive intensamente com a pressa feroz de uma pantera que não deixa ser enjaulada. Faz experimentações, faz agenciamentos com a tradução, com a ficção. Com os amigos, ganha a admiração; com a imprensa, a anestesia intelectual. Sonha alto, não se curva, se recolhe.

Muito do que conhecemos hoje em dia sobre o Alentejo já existia, mas, em termos de imaginário coletivo, talvez Florbela seja uma das autoras que mais contribuíram para consolidar essas características, sobretudo porque não copia e nem incorpora o Alentejo em sua poesia, mas constrói o seu Alentejo, uma forma de identificação a mais com seus leitores. Isso não quer dizer que Florbela represente o Alentejo, mas que existem muitos elementos da própria terra que ela aproveitou como disparador de sua poética, indo além do banal, do expectável. E assim, em um caminho de mão dupla, contribuiu para uma criação do próprio imaginário alentejano.

Curiosamente, a escritora permanece fiel às formas fixas dentro da poesia, utiliza o soneto – parece difícil respirar, é como se ela estivesse soterrada, buscando desesperadamente as fendas, as bolhas de ar por onde recupere o fôlego. Em sua escrita, Florbela desestrutura a sintaxe, trazendo para dentro do soneto uma revolução na relação entre as palavras, um excesso de potência. É o desejo aquilo que nos põe no mundo, nos põe para fora e, para isso, a terra será crucial para a poeta, sobretudo no que diz respeito ao desejo de trazer essa terra para celebrar a vida, de trazer a terra para o seu corpo e o desejo de à terra retornar. Dessa química de composição, nascerão novas potências, as quais farão do desejo uma produção da realidade na medida em que a constrói. As sensações do corpo da mulher passam a ser o próprio desejo. É algo que transborda para além do sujeito e que constitui a realidade desejante. Nesse sentido, a poeta deseja os momentos, mas não se apega a nada. O desejo, quando bem vivido, nos torna nômades (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Dessa forma, há um desapego, como se ela dissesse: não vou me apegar às coisas, pois elas não vão me completar. As coisas e as pessoas são forças que se tornam momentos na vida, nas quais posso passar e me expandir, produzir, me afirmar, mas que também (no final) são passagens. Construo agenciamentos, fico o suficiente para ganhar uma consistência, mas não me apego, construo-me enquanto um corpo de passagem. O desejo não quer ser interpretado e, sim, experimentado e expandido. Tais características são bem detectáveis no poema “Amar” do livro *Charneca em Flor*, o primeiro poema que me colocou em contato com a obra de Florbela Espanca.

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: Aqui...além...
Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...
Prender ou desprender? É mal? É bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma primavera em cada vida:
É preciso cantá-la assim florida,
Pois se Deus nos deu voz foi pra cantar!

E se um dia hei de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder...pra me encontrar...
(ESPANCA, 1999, p. 232).

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ABELHO, Azinhal; AMARO, José Emídio. Evocação lírica de Florbela. *In*: ABELHO, Azinhal; AMARO, José Emídio. **Cartas de Florbela Espanca**. Lisboa: Gráfica Boa Nova, 1949.

AGOSTINHO, Andreia. A sociedade Feminina do século XX vista através de Modas e Bordados. **Jornalismo & Jornalista**, n. 30, abril/ junho de 2007, p. 54-64.

ALMEIDA, Hortense de. **Um depoimento de Aurélia Borges**. Vida e Morte de Florbela, 1976. Compulsão, recolha e digitalização Maria Lúcia Dal Farra.

ALEXANDRINA, Maria. **A Vida Ignorada de Florbela Espanca**. Porto: Edição da Autora, 1964.

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

ARANHA, Aurora Jardim. Florbela Espanca. **Jornal de Notícias**, Porto, 7 out. 1931. Compulsão, recolha e digitalização Maria Lúcia Dal Farra.

ARISTÓTELES. Poética. *In*: ARISTÓTELES, HORÁRIO, LONGINO. **A poética clássica**. 12. ed. Tradução Jaime Bruna. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 19-55.

AZINHAL, Abelho; AMARO, José Emídio. **Cartas de Florbela Espanca**. Prefácio Azinhal Abelho e José Emídio Amaro. Lisboa: Edição dos Autores. 1949.

BARRETO, Elisângela Ferreira. Arbitrariedade da língua em Saussure: do mito freudiano ao real lacaniano. **Revista Odisseia**, n. 5, PPgEL/UFRRN. jan-jun 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/2031>. Acesso em: 24 out. 2021.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BATELLI, Guido. Florbela Espanca. *In*: ESPANCA, Florbela. **Juvenília**; versos inéditos. Local: Coimbra: MCMXXXI. Compulsão, recolha e digitalização Maria Lúcia Dal Farra.

BATELLI, Guido. O Alentejo na Poesia de Florbela, A Cidade de Évora, Évora, n. 25-26, p. 289-298, 1951.

BATELLI, Guido. Florbela Espanca. **Correio de Coimbra**, Coimbra, 20 dez. 1930.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Apresentação de Teixeira Coelho. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Tradução e Melancolia**. Tradução Susana Kampff Lages. São Paulo: Edit. USP, 2007.

BESSA-LUÍS, Agustina. **A vida e a obra de Florbela Espanca**. Lisboa: Ed. Arcádia, 1979. (Coleção A Obra e o Homem).

BIM, Leda Marana. As imagens masculinas nos contos “O Crime do Pinhal do Cego” e “O dominó Preto”. *In*: VILELA, Ana Luísa; FRANCO, António Cândido; DAL FARRA, Maria Lúcia; SILVA, Fabio Mario da (org.). **Callípole**. Revista de Cultura: Florbela Espanca. O Espólio de um Mito. n. 21. Lisboa: Vila Viçosa, 2012. p. 27-38.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BORGES, Aurélia. Florbela Espanca. As relações entre dois irmãos. Aurélia Borges depõe contra uma calúnia. **Modas e Bordados**, n. 3350, p. 15, 14 jul. 1976.

CABEÇA, Sònia Moreira; SANTOS, José Rodrigues dos. **As Mulheres no Cante Alentejano**. Novembro de 2010. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/62444184.pdf>. Acesso em: 28 out. 2021.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

CIORAN, Emil. **Nos cumes do desespero**. Tradução Fernando Klabin. São Paulo: Hedra, 2012.

CARDIELLO, Antonio. **O Devir-Pagão**. Nietzsche e Pessoa/ensaios. Lisboa: Tinta-da-China, 2016, p. 105-127. Disponível em: https://www.academia.edu/24691995/O_devir_pag%C3%A3o_e_o_regresso_aos_deuses. Acesso em: 28 out. 2021.

CORRAL, Concepción D. **Florbela Espanca - Asa no ar, erva no chão**. Porto: Ed. Tartaruga, 2005.

COSTA, Luciano Bedin da. **O Ritornelo em Deleuze-Guattari e as três éticas possíveis**. *In*: II SEMINÁRIO NACIONAL DE FILOSOFIA E EDUCAÇÃO, Santa Maria, 2006. Disponível em: <https://docplayer.com.br/36815178-O-ritornelo-em-deleuze-guattari-e-as-tres-eticas-possiveis.html>. Acesso em: 24 out. 2021.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **A nascente poética de Florbela Espanca**. Estudos Portugueses e Africanos, Campinas, n. 17, p. 97-108, 1991. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5666>. Acesso em: 24 out. 2021.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas – A pré-história da poética de Florbela Espanca [1915-1917]. *In*: ESPANCA, Florbela. **Trocando Olhares**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994. (Biblioteca de autores portugueses).

DAL FARRA, Maria Lúcia. O amor na poesia de Florbela Espanca. *In*: PAIVA, J. Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, p. 39-51, 1995.

DAL FARRA, Maria Lúcia (org.). **Florbela Espanca**. Rio de Janeiro: Agir, 1995. (Nossos Clássicos; 121).

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Florbela: um caso feminino e poético**. *In*: ESPANCA, Florbela. **Poemas**. Estudos introdutórios, organização e notas Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudo introdutório, apresentação, organização e notas. *In*: ESPANCA, Florbela. **Afinado Desconcerto** (contos, cartas, diário). São Paulo: Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela Erótica. **Cadernos Pagu**, n. 19, p. 91-112, 2002. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644581>. Acesso em: 24 out. 2021.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Bela e Anto, **Voz Lusíada**: Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, São Paulo, n. 17, p. 48-66, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O espólio de um mito. **Callípole Revista de Cultura Lisboa**, Vila Viçosa, n. especial, Edições Colibri, 2012.

DAL FARRA, Maria Lúcia (org.). **Sempre tua** (correspondência amorosa). São Paulo: Iluminuras, 2012.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **De Florbela para Pessoa, com amor**. Pessoa Plural – revista de estudos pessoanos, Providence, p. 116-131, 2015. Disponível em: https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue7/PDF/I7A06.pdf. Acesso em: 24 out. 2021.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Terceto para o fim dos tempos**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

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

DAVID, Celestino. Florbela Espanca, poetisa alentejana. **Diário de Notícias**, Lisboa, p. 15, 14 dez. 1930. Compulsão, recolha e digitalização Maria Lucia Dal Farra.

DAVID, Celestino. **Romance de Florbela**. A Cidade de Évora, Évora, n. 15-16 (1948); n. 17-18 (1949).

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart, São Paulo: Ed.34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Munõz. São Paulo: Editora 34, 20.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Tradução Roberto Machado (coord.) *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011. v.1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 2012. v. 3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 2012. v. 4.

ELIOT, T. S. Ensaio de Doutrina Crítica. *In*: ELIOT, T. S. **A Tradição e o Talento Individual** (1919). Tradução Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

ELIOT, T. S. **A Terra Devastada**. Prefácio e tradução de Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

ESPANCA, Florbela. **Livro de Mágoas**. S. l.: Edição da Autora, 1919.

ESPANCA, Florbela. **Espólio Florbela Espanca**, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/272>. Acesso em: 11 out. 2020.

ESPANCA, Florbela. **Espólio Florbela Espanca**. Biblioteca Municipal de Matosinhos.

ESPANCA, Florbela. **Espólio Florbela Espanca**. Biblioteca Pública de Évora.

ESPANCA, Florbela. **Espólio Florbela Espanca**. Grupo Amigos de Vila Viçosa.

ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. Edição completa com estudo crítico de José Régio. Lisboa: Bertrand, 1978.

ESPANCA, Florbela. **As Máscaras do Destino**. Porto: Editora Maranus, 1931.

ESPANCA, Florbela. **Cartas de Florbela Espanca a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli**. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1931.

ESPANCA, Florbela. **O Dominó Preto**. Contos. Amadora: Bertrand Editora, 1982.

ESPANCA, Florbela. **Obras Completas de Florbela Espanca**. Cartas (1923-1930). Recolha, leitura e notas Rui Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1986. v. VI.

ESPANCA, Florbela. **Obras Completas de Florbela Espanca**. Cartas (1906-1922). Recolha, leitura e notas Rui Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1986. v. V.

ESPANCA, Florbela. **Obras Completas de Florbela Espanca**. Contos. Prefácio José Carlos Seabra Pereira, 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1987. v. III.

ESPANCA, Florbela. **Cartas (1911-1930) e Diário**. Organização, introdução e notas Rui Guedes. 2. ed. Lisboa: Editora Bertrand, 1995.

ESPANCA, Florbela. **Poemas Florbela Espanca**. Estudo Introdutório, edição e notas Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ESPANCA, Florbela. **Afinado Desconcerto** (contos, cartas, diário). Organização, notas e estudos introdutórios Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ESPANCA, Florbela. **Espólio Florbela Espanca**. Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 2003. Disponível em: <http://purl.pt/272>. Acesso em: 15 ago. 2021.

ESPANCA, Florbela. **Obras completas de Florbela Espanca**. Livro de Mágoas. Organização, fixação crítica dos textos e notas Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva; estudos introdutórios Fábio Mário da Silva, Eliana Barros, Ana Luísa Vilela. Lisboa: Editorial Estampa, 2012a. v. I.

ESPANCA, Florbela. **Obras completas de Florbela Espanca**. Soror Saudade. Organização, fixação crítica dos textos e notas Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva; estudos introdutórios Cláudia Pazos Alonso, Derivaldo dos Santos, António Cândido Franco. Lisboa: Editorial Estampa, 2012b. v. II.

ESPANCA, Florbela. **Obras completas de Florbela Espanca**. Charneca em flor. Organização, fixação crítica dos textos e notas Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva; estudos introdutórios Cláudia Pazos Alonso, Renata Bomfim e Nuno Júdice. Lisboa: Editorial Estampa, 2013. v. III.

ESPANCA, Florbela. **Obras completas de Florbela Espanca**. As máscaras do destino. Organização, fixação crítica dos textos e notas Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva; estudos introdutórios Fábio Mário da Silva, Chris Gerry e Renata Soares Junqueira. Lisboa: Estampa, 2015. v. IV.

FERNÁNDEZ, José Carlos. **Florbela Espanca – A vida e a alma de uma poetisa**. 1. ed. Portugal, Edições Nova Acrópole, 2012.

FERRAZ, Silvio. Ritornelo: composição passo a passo. **OPUS**, São Paulo, v.10, p. 63-72, 2004. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/195>. Acesso em: 24 out. 2021.

FERRAZ, Silvio. Xie He, composição musical, modulação e ritornelo. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 19-31, 2014. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/459>. Acesso em: 24 out. 2021.

FERRAZ, Silvio. Rascunho: a presença do papel, da escuta e do tempo. **Revista Orfeu**, v. 5, n. 1, p. 230-256, setembro de 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/17021>. Acesso em: 24 out. 2021.

FERREIRA, José Gomes. Encontro com Florbela. *In*: FERREIRA, José Gomes. **A memória das palavras ou o gosto de falar de mim**. Compulsão, recolha e digitalização Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Portugália, 1965.

FERREIRA, José Gomes. **Obras completas**. A Memória das Palavras I ou o gosto de falar de mim. 4. ed. Lisboa: Moraes editores, 1979.

FERRO, António, Uma grande poetisa portuguesa. **Diário de Notícias**, Lisboa, p. 1, 24 fev. 1931. Compulsão, recolha e digitalização Maria Lúcia Dal Farra.

FRANCO, A.C. (org.). **Fialho de Almeida cem anos depois**. “Fialho, Florbela, Raul”. Évora: Licorne, 2011. Disponível em: https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/4904/3/livro_FAlmeida%5B2%5D.pdf. Acesso em: 24 out. 2021.

FRANCO, A. C. Soror Saudade e a Saudade Louca de Florbela. *In*: VILELA, Ana Luísa; FRANCO, António Cândido; DAL FARRA, Maria Lúcia; SILVA, Fabio Mario (org.). Estudos sobre Florbela Espanca – O Espólio de um Mito II. **Callípole**, n. 21. Évora: Edições Colibri; C.M. de Vila Viçosa, 2014. v. II.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.

FREIRE, António. **O destino em Florbela Espanca**. Porto: Edições Salesianas, 1977.

GERRY, Chris. Figurative resonances between the translation work and short story writing of Florbela Espanca. **Revista de Letras**, Vila Real, UTAD, n. 8, p. 271-293, 2009.

GERRY, Chris; REIS, José Eduardo. A outra Florbela Espanca: reflexões sobre a prosa romanesca e ficcional traduzida. *In*: SARMENTO, Clara (org.). **Diálogos interculturais**: os novos rumos da viagem. Porto: Vida Económica Editorial, 2011. p. 181-202.

GERRY, Chris. A tradutora (des) mascarada: acerca da permeabilidade entre os diferentes esforços criativos da autora-tradutora. *In*: ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario da (org.). **Obras Completas de Florbela Espanca**. As Máscaras do Destino. Lisboa: Editorial Estampa, 2015. p. 41-64. v. IV.

GUATTARI, Félix. **Micropolítica**. Tradução Suelly Rolnik. Cartografias do Desejo. 4. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.

GUEDES, Rui. **Fotobiografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

GUEDES, Rui. **Obras Completas de Florbela Espanca**. Contos e Diário. Recolha, leitura e Notas Rui Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1985. v. IV.

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

GUEDES, Rui. **Obras Completas de Florbela Espanca**. Cartas (1911-1930). Recolha, leitura e Notas Rui Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1986. v. VI

GUEDES, Rui. **Obras Completas de Florbela Espanca**. Cartas (1923-1930). Recolha, leitura e Notas Rui Guedes. Lisboa: Bertrand, 2ª. ed. , 1995.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou A Metafísica das Sensações**. Coord. Editorial Peter Pál Pelbart e Ricardo Muniz Fernandes. Título original: Fernando Pessoa, ou la Métaphysique des sensations. Tradução Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. São Paulo: Éditions de la Différence, 2020.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. **Geographia**, v. 4, n. 7, p. 7-22, 2002. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13419>. Acesso em: 15 ago. 2021.

HUR, Domenico. Cartografia das intensidades: pesquisa e método em esquizoanálises, *Práxis educacional*, v. 17, n. 46, p. 1-18, 2021. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/praxis/article/view/8392>. Acesso em: 11 out. 2021.

JÚDICE, Nuno. A expressão do amor na poesia de Florbela. *In*: JÚDICE, Nuno. **A Viagem das Palavras**. Lisboa: Edições Colibri/Instituto de Literatura Tradicional, 2005.

JÚDICE, Nuno. Modernidade de Florbela. **Callipole**, Vila Viçosa, n. 21, 2012. [Número Especial: Florbela Espanca: o espólio de um mito].

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

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela**. Antologia Poética. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2016.

KIFFER, Ana. O rascunho é a obra: O caso dos cadernos. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 55, p. 95-118, set/dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/15626>. Acesso em: 24 out. 2021.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza. **De Florbela às Florbelas** [manuscrito]: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade- Universidade Estadual da Paraíba, 2018. 163p.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza; SEVERINO, Isa Margarida Vitória. Florbela Espanca, uma trovadora moderna. *In*: GOMES, Carlos Magno. **Escritas de Resistência: intersecções femininas da literatura**. v. 2. Aracajú: Criação Editora, 2019. p. 161-171.

LIMA, E. M. F. A.; YASUI, S. Territórios e sentidos: espaço, cultura, subjetividade e cuidado na atenção psicossocial. **Saúde Debate**, Rio de Janeiro. v. 38, n. 102, p. 593-606, jul-set 2014. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/sdeb/a/QbbzS8wB6xFWrmKHPKCNRMb/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 24 out. 2021.

LOPES, Silvana Rodrigues. Imaginário - Atenção aos Degraus. **Revista multidisciplinar de estudos sobre o imaginário**, Lisboa, n. 1, p. 28-34, 2011. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/12262/1/3_silvina_rodrigues.pdf. Acesso em: 7 out. 2021.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2014.

MALUFE, Annita Costa. **Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2006.

MALUFE, Annita Costa. **Quando não estou por perto**. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

MALUFE, Annita Costa; JUNQUEIRA, Maria Aparecida (org.). **Poesia: entre-lugares**. São Paulo: Dobradura Editorial, 2016.

MALUFE, Annita Costa. Pensar junto à arte, **Reflexiones Marginales**. 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/49213554/Pensar_junto_%C3%A0_arte_Pensar_junto_el_arte. Acesso em: 24 out. 2021.

MALUFE, Annita Costa. A repetição em Beckett e Deleuze. **Revista Eutomia**, Recife, n. 20, v. 1, p. 153-171, dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/230524>. Acesso em: 24 out. 2021.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Demasiado Poucas Palavras sobre Florbela. In: **Florbela Espanca - Sonetos**. Posfácio de Joaquim Manuel Magalhães. Portugal: Edições Nova Acrópole, 2012.

MALUFE, Annita Costa; PELLEGRINI, Karen. Territórios Pessoaanos da Sensação. **Pessoa Plural**, São Paulo n. 19, p. 77-103, Spring 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/49203977/Territ%C3%B3rios_pessoanos_da_sensa%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 24 out. 2021.

MICHELANGELO. **Grandes Mestres da Pintura**. n. 9. Folha de São Paulo. Barueri: Editorial Sol 90, 2007. (Coleção Folha),

NEMÉSIO, Vitorino. Florbela. **Diário Popular**, Lisboa, 29 jun. 1949.

NEMÉSIO, Vitorino. Florbela. **Conhecimento de poesia**. Salvador: Universidade da Bahia, 1958. p. 227-232.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra**. Tradução e organização editorial Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do Mal**. Tradução Antonio Carlos Braga; prólogo de Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução Antonio Carlos Braga. Apresentação Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2006.

NOBRE, António. **Poesia Completa** (1867-1900). Lisboa: Dom Quixote, 2000.

NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de. **Entre retratos de Florbela Espanca**: uma leitura biografemática. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001.

NUNES, Isabel; LOUSADA, Isabel; JÚDICE, Nuno; PEREIRA, Fernando António Baptista. **Florbela na pintura de Isabel Nunes**. Lisboa: Caleidoscópio, 2019.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando. Casa Térrea. *In*: OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando. **Arquitectura Tradicional Portuguesa**. Lisboa: Etnográfica Press, p. 215-390, 1992. Disponível em: <https://books.openedition.org/etnograficapress/6563>. Acesso em: 7 out. 2021.

PAIVA, J. Rodrigues de. O amor na poesia de Florbela Espanca. *In*: PAIVA, J. Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

PELBART, Peter Pál. **Rizoma Temporal**/ Peter Pál Perbart. São Paulo: ECidade, 2020. 51p. [Digital]. (Outras Palavras; v. 5).

PEREIRA, José Carlos Seabra. Notas sobre Trocando Olhares. *In*: PEREIRA, José Carlos Seabra. **Obra Poética**. Obras de Florbela Espanca. Lisboa: Editorial Presença, 2010. p. 117-128. v. II.

PEREIRA, José Carlos Seabra. **As Literaturas em Língua Portuguesa** (Das origens aos nossos dias). Prefácio Carlos Ascenso André. Lisboa: Gradiva, 2019.

PESSOA, Fernando. **Obra em prosa**. São Paulo: Nova Aguilar, 2005.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2016. 83 p. (Grandes nomes da literatura).

PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patrício. **Obra Completa de Alberto Caeiro**. Lisboa: Tinta da China, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.

RÉGIO, José. **Sonetos**. *In*: Florbela Espanca. Edição completa com estudo crítico de José Régio. Lisboa: Bertrand, 1978.

REZENDE, Jussara. **Florbela sob novo olhar**. Prefácio de Renata Soares Junqueira. São Paulo: Annablume, 2014.

RIBEIRO, Orlando. **Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico**. Coimbra: Ed. Limitada, 1945.

RODRIGUES, Lopes. **Nótulas Florbelianas**, 1. Florbela na intimidade, Matosinhos, Papelaria e Tipografia Leixões, 1956.

RODRIGUES, Mariline Direito. **Mulheres e Cidadania na Revista Modas & Bordados**. Representação de um Percurso de Mudança entre 1928-1947. 2016. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola Superior de Comunicação Social, Lisboa, 2016.

SAMYN, Henrique Marques. "Sou pagã e anarquista": Florbela Espanca diante da política. In: WERKEMA, Andréa Sirihal; PINHO, Davi; MAGRI, Ieda; OLIVEIRA, Leonardo Davino de (org.). **Conversas sobre literatura em tempos de crise**. Rio de Janeiro: Makunaima, 2017. p. 260-270. Disponível em: https://www.academia.edu/33385840/_Sou_pag%C3%A3_e_anarquista_Florbela_Espanca_di_ante_da_pol%C3%ADtica. Acesso em: 24 out. 2021.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Rumo a uma nova terra. **Revista Ecpolítica**, São Paulo, n. 5, p. 38-40, jan-abr 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ecpolitica/article/view/14982>. Acesso em: 24 out. 2021.

SANTOS, Marcos Olímpio Gomes dos. **Alentejo 2010**: Perspectivas de Desenvolvimento, Ordenamento, Ambiente e Qualidade de Vida. Lisboa: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, 1992.

SANTOS, Victor. **A Paisagem Alentejana em Florbela Espanca, Mário Beirão e Monsaraz**. Lisboa: Imprensa BAROETH, 1936.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Óscar. Neo-romantismo e Simbolismo, Decadentismo. In: SARAIVA, A. J.; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Editora Porto, 2001. p. 957-967.

SENA, Jorge de. **Florbela Espanca ou a Expressão do Feminino na Poesia Portuguesa**. Porto: Biblioteca Fenianos, 1947. [repr. Em Da Poesia Portuguesa, Lisboa, Ática, s.d., p. 115-143.]

SEVERINO, Isa Margarida Vitória. A Construção da Persona no diário de Florbela. In: SILVA, Fabio Mario (org.). **Diário/O Dominó Preto de Florbela Espanca**. Fixação crítica dos textos e notas Fabio Mario da Silva. Consultoria científica Ana Luísa Vilela. Portugal: Edições Esgotadas, 2019.

SILVA João Luíz Ávila da; ARAÚJO, Róger Luís Albernaz de. **Linhas de Fuga**: Possibilidade de Composição de uma Cibercurricularidade. In: EDUCERE XII CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, XII, Curitiba, 2015. Disponível em: https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/20510_8523.pdf. Acesso em: 24 out. 2021.

SILVA, Fabio Mario. Florbela Espanca e Judith Teixeira: o mito das *femmes fatales* na Literatura Portuguesa. **Guaviralettras**, n. 16, p. 55-72, jan-jul. 2013. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/144>. Acesso em: 24 out. 2021.

SILVA, Fabio Mario; SILVA, Paulo Geovani. O Ávilaz Erotismo e o Tempo. Uma análise do Soneto "Horas Rubras". 2021.

SILVA, Fabio Mario. **A Lírica de Florbela Espanca em Modas & Bordados e Portugal feminino**. As Mulheres e a Imprensa periódica, p. 125-138. LusoSofia. Lisboa, 2014. <https://pt.calameo.com/books/0018279771ef116cc9683>. Acesso em: 24 out. 2021.

SIMONINI, Eduardo; BOTELHO, Cristiane Roque Pereira; AMORIM, Grazielle Corrêa. Aventuras de conhecimento: utopias vivenciadas nas pesquisas em educação. **Cotidianos em devir**, Rio de Janeiro, DP et Alii, p. 217-228, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/24344711/Cotidianos_em_devir. Acesso em: 24 out. 2021.

SIMONINI, Eduardo. Linhas, tramas cartografias e dobras: uma outra geografia nos cotidianos das pesquisas. *In*: GUEDES, Adrienne Ogêda; RIBEIRO, Tiago (org.). **Pesquisa, alteridade e experiência**: metodologias minúsculas. Rio de Janeiro: Ayvu, 2019. p. 73-92. Disponível em: https://www.academia.edu/40755692/Linhas_tramas_cartografias_e_dobras_uma_outra_geografia_nos_cotidianos_das_pesquisas. Acesso em: 24 out. 2021.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

UNESCO. Intangible cultural heritage. **Cante Alentejano**. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/RL/cante-alentejano-polyphonic-singing-from-alentejo-southern-portugal-01007>. Acesso em: 7 out. 2021.

VAQUINHAS, Irene (org.). **História da vida privada em Portugal**: a época contemporânea. Figueira da Foz Portugal, Edição Casa Havanesa, 2011.

VILELA, Ana Luísa. O Espólio Florbeliano do Grupo Amigos de Vila Viçosa. **Callipole**, p. 355-361, 2012. [Número Especial Florbela Espanca: O Espólio de um mito].

VILELA, Ana Luísa. **Poética do Corpo**. Imaginário e representação física n'Os Maias, de Eça de Queirós. Chamusca, Portugal: Edições Cosmos, 2012.

VILELA, Ana Luísa. Florbela Espanca. Ser poeta é ser flor. **Revista Navegações**, v. 8, n. 1, p. 35-40, jan-jun.2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/17187>. Acesso em: 11 out. 2021.

VILELA, Ana Luísa. Fialho, Florbela, Raul. *In*: VILELA, Ana Luísa. **Fialho de Almeida cem anos depois**. Évora: Licorne, 2011.

VILELA, Ana Luísa; FRANCO, António Cândido; DAL FARRA, Maria Lúcia; SILVA, Fabio Mario (org.). Florbela tradutora. *In*: Florbela Espanca. O espólio de um mito. **Callipole**, Lisbon/Vila Viçosa, n. 21, p. 163-183, 2012.

VILELA, Ana; PINA, Margarida Esperança. Imagens literárias do Portugal vinícola. *In*: SOUSA, Luís Correia de; PAIXÃO, Rosário S. Paixão (coord.). **Nunc Est Bibendum**. Vinho, identidades e arte de viver. Lisboa: Afrontamento/ Instituto de Estudos Medievais/ Instituto de Estudos de Literatura e Tradição-FCSH-Nova, p. 45-55. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/42727784/Imagens_Liter%C3%A1rias_do_Portugal_Vin%C3%A1dcola. Acesso em: 7 out. 2021.

VILELA, Ana Luísa; DAL FARRA, Maria Lúcia. Manuscritos de Florbela Espanca. ed. fac-similada. **O Dominó Preto. O Regresso do Filho**. Introdução e transcrição Ana Luísa Vilela e Maria Lúcia Dal Farra. Bragança: Fundação da Casa de Bragança – Museu-Biblioteca, 2017.

WEFFORT, Alexandre Branco. Vestígios da prática cerimonial judaica no Cante: o canto colectivo do Baixo Alentejo, **Revista Lusófona de Ciência das Religiões**, Lisboa, ano XI, n. 16/17, p. 105-110, 2012.

XAVIER, Iracema Goor. **O Amor e a presença do corpo em Florbela Espanca**. 2016. 110f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

XAVIER, Iracema Goor. A Carta: Território Literário em Florbela Espanca, **Revista 7faces**, Ano IX, n. 17, p. 221-234, jan-jul 2018.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira *et al.* São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.