



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

PRISCILLA FREITAS DE FARIAS

AS VÁRIAS FACES DE UM SER MÚLTIPLO: CONSTRUÇÕES E  
APROPRIAÇÕES DA MULHER E AUTORA FLORBELA ESPANCA (1930-  
1985).

FORTALEZA  
2023

PRISCILLA FREITAS DE FARIAS

AS VÁRIAS FACES DE UM SER MÚLTIPLO: CONSTRUÇÕES E  
APROPRIAÇÕES DA MULHER E AUTORA FLORBELA ESPANCA (1930-  
1985).

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de História Social, da Universidade Federal do Ceará, como parte do requisito para obtenção do título de Doutora em História. Área de concentração: História Social. Linha de pesquisa: Cultura e Poder.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

F238v Farias, Priscilla Freitas de.

As várias faces de um ser múltiplo : construções e apropriações da mulher e autora Florbela Espanca (1930 - 1985). / Priscilla Freitas de Farias. – 2023.  
264 f. : il.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos.

1. Florbela Espanca. 2. Mulher. 3. Intelectual. 4. Poeta. 5. Construção autoral. I. Título.

CDD 900

---

PRISCILLA FREITAS DE FARIAS

AS VÁRIAS FACES DE UM SER MÚLTIPLO: CONSTRUÇÕES E  
APROPRIAÇÕES DA MULHER E AUTORA FLORBELA ESPANCA (1930-  
1985).

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de História Social, da Universidade Federal do Ceará, como parte do requisito para obtenção do título de Doutora em História. Área de concentração: História Social. Linha de pesquisa: Cultura e Poder.

Aprovado em 25 de agosto de 2023

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos (orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Douglas Attila Marcelino  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

---

Profª, Dra, Ana Paula Sampaio Caldeira  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

---

Prof. Dr. Rodrigo Alves Ribeiro  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*Foram-se, há muito, os vinte anos, a época das análises, das complicadas dissecações interiores. Compreendi por fim que nada compreendi, que mesmo nada poderia ter compreendido de mim. Restam-me os outros. Talvez por eles possa chegar às infinitas possibilidades do meu ser misterioso, intangível, secreto. [...] 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 fui ou o que julguei ser. E realize o que eu não pude: conhecer-me.*

*Florabela Espanca*

## RESUMO

O fascínio que a vida e, sobretudo, o suicídio de Florbela Espanca exerceram sobre as análises da sua obra contribuíram não só para a criação de “mitos”, mas para a própria construção da poeta enquanto autora, tornando-a uma das mais célebres poetisas portuguesa do século XX. Ao longo dos vários estudos críticos produzidos acerca da poeta, milhares de “Florbelas” nasceram e morreram sob diferentes perspectivas e representações. Neste trabalho, portanto, não pretendo responder às problemáticas dos estudos do mundo crítico florbeliano, muito menos explicar o inexplicável — o suicídio. Meu objetivo é trabalhar a invenção autoral de Florbela Espanca. Dessa forma, a análise deste trabalho pretende percorrer os discursos de artigos de jornais, revistas, críticas literárias e biografias sobre a autora após o suicídio. Para isso, o recorte temporal situa-se de 1930 até 1984, isto é, do suicídio de Florbela Espanca até a descoberta do restante do espólio da obra de Florbela Espanca e, por fim, a publicação em Obras Completas pelo empresário Rui Guedes. Assim, partindo do pressuposto teórico de Michel Foucault (2015), proponho fazer reflexões sobre a construção autoral da poeta, problematizando a relação do suicídio e do lugar de mulher na sociedade portuguesa no início do século XX. Busco analisar os vários discursos que moldaram a imagem autoral de Florbela Espanca ao longo do século XX, desde o discurso romântico, conservador e moralista da política salazarista, bem como o regionalista e de gênero.

**PALAVRAS-CHAVE:** Florbela Espanca; suicídio; gênero; construção autoral

## ABSTRACT

The fascination that Florbela Espanca's life and, above all, her suicide exerted on the analyzes of her work, contributed not only to the creation of "myths", but to the very construction of the poet as an author, making her one of the most famous Portuguese poets of the 20th century. Throughout the various critical studies produced about the poet, thousands of "Florbelas" were born and died under different perspectives and representations. In this work, therefore, I do not intend to respond to the problems of Florbelian critical world studies, much less explain the inexplicable — suicide. My objective is to work on the authorial invention of Florbela Espanca. In this way, the analysis of this work intends to go through the speeches of articles in newspapers, magazines, literary reviews and biographies about the author after the suicide. For this, the time frame ranges from 1930 to 1984, that is, from Florbela Espanca's suicide to the discovery of the rest of Florbela Espanca's work and, finally, the publication in Complete Works by businessman Rui Guedes. Thus, based on the theoretical assumption of Michel Foucault (2015), I propose to reflect on the authorial construction of the poet, problematizing the relationship between suicide and the place of women in Portuguese society in the early twentieth century, as well as analyzing the various discourses that shaped the authorial image of Florbela Espanca throughout the 20th century, from the romantic, conservative and moralist discourse to salazarist, regionalist and gender politics.

**KEYWORDS:** Florbela Espanca; suicide; gender; authorial construction.

## LISTA E FIGURAS

<b>Figura I</b> – Retrato oferecido por Florbela Espanca à Guido Battelli, 1930.....	47
<b>Figura II</b> – Busto em homenagem à Florbela Espanca, executado por Diego de Macedo.....	63
<b>Figura III</b> – Pedestal onde o busto de Florbela Espanca deveria ser erigido.....	69
<b>Figura IV</b> – A primeira fotografia do busto de Florbela Espanca após a sua inauguração .....	73
<b>Figura V</b> – O busto de Florbela Espanca no Jardim de Évora.....	77

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: ENTRE O SUICÍDIO E A RESSUREIÇÃO: AS VÁRIAS “FLOBELAS” EM CONSTRUÇÃO</b> .....	11
<b>2 SAUDADE E MELANCOLIA: OS ÚLTIMOS SUSPIROS DA “PRINCESA ENCANTADA DA QUIMERA”</b> .....	37
<b>2.1 Carta de despedida à vida por Florbela Espanca (1930)</b> .....	37
<b>2.2 Construções narrativas acerca do suicídio de Florbela Espanca</b> .....	43
<b>3 BEM ME QUER, MAL ME QUER: A FLOR ALENTEJANA REJEITADA EM ÉVORA</b> .....	5
9	
<b>3.1 O drama do busto</b> .....	59
<b>3.2 Florbela Espanca: de monumento de mármore à “monumento da barbárie”</b> .....	78
<b>3.2.1 A propaganda do ressurgimento Nacional do Estado Novo</b> .....	84
<b>3.2.2 Sacralização cívica dos “grandes homens” da literatura portuguesa pela Ditadura de Salazar</b> .....	89
<b>3.2.3 Heróis do passado e do presente moldados em mármore em Portugal</b> .....	95
<b>3.3 Antimodelo feminino: o lugar de mulher e de autora na sociedade portuguesa</b> ...	103
<b>4 FLOR QUE RESSUSCITA DAS CINZAS: (RE)CONSTRUÇÃO DA IMAGEM AUTORAL</b> .....	112
<b>4.1 Florbela Espanca: objeto de pesquisa e estudos no boletim “A Cidade de Évora”</b> .....	113
<b>4.2 “O Romance de Florbela” por Celestino David</b> .....	116
<b>4.3 “O Alentejo na poesia de Florbela Espanca” por Guido Battelli</b> .....	127
<b>4.4 “Florbela Espanca: Sarça Ardente de Fogos Fátuos” por Maria Manuela Moreira Nunes</b> .....	131
<b>4.5 “Biografia de Florbela Espanca” por Dr. Carlos Alberto Iannone</b> .....	137
<b>4.6 “Dupla homenagem a poetas do Alentejo” por Túlio Espanca</b> .....	143
<b>4.7 “A condição Feminina na obra de Florbela Espanca” por Maria Lúcia Dal Farra</b> .....	146
<b>5 FLORBELA ESPANCA: OBJETO DE PESQUISA EM LIVROS E CRÍTICAS</b>	

<b>LITERÁRIAS .....</b>	<b>150</b>
<b>5.1 “Florbela e a expressão do feminino na poesia portuguesa” por Jorge de Sena (1947).....</b>	<b>152</b>
<b>5.2 Florbela Espanca: “atentado” contra a moral cristã e os bons costumes.....</b>	<b>173</b>
<b>5.3 A “psicologização” de “Bela” por Agustina Bessa-Luís (1979).....</b>	<b>192</b>
<b>5.4 “Metamorfose feminina do donjuanismo romântico” por José Carlos Seabra Pereira.....</b>	<b>213</b>
<b>6 CONCLUSÃO: AS MÚLTIPLAS “FLORBELAS” IMAGINADAS E SENTIDAS EM MEIO SÉCULO.....</b>	<b>230</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>248</b>



## 1 INTRODUÇÃO: ENTRE O SUICÍDIO E A RESSUREIÇÃO: AS VÁRIAS “FLOBELAS” EM CONSTRUÇÃO

*Essas estranhas figuras de trágica desesperação irrompem espontaneamente, como árvores envenenadas, do seio da Terra Portuguesa. São nossas: são portuguesas: pagaram por todos: expiaram da desgraça de todos nós. Dir-se-ia que foi toda uma raça de se suicidou.*

*Em Portugal chegou-se a este princípio de filosofia desesperada — o suicídio é um recurso nobre, é uma espécie de redenção moral. Neste malfadado país, tudo o que é nobre suicida-se; tudo o que é canalha triunfa.*

Manuel Laranjeira<sup>1</sup>

Florbela d’Alma Conceição Lobo Espanca. Não foi batizada por Florinda, muito menos Brancaflor, mas por Florbela: nome escolhido expressamente para que o destino nele talhasse caminhos belos, ao invés de trágicos. Florbela nasceu em um pequeno vilarejo, chamado Vila Viçosa, distrito de Évora, pertencente à região do Alentejo, em Portugal. Cresceu em um contexto de transição marcado pela queda da Monarquia e a implantação da República (1910), quando a sociedade letrada lusitana se manteve em constante necessidade de transformação e reconstrução dos símbolos que condiziam o Novo Regime. O início da República foi assinalado não só pela adaptação dos sujeitos aos novos valores impostos pelo Regime — a pátria, a bandeira, o cientificismo, o materialismo, o laicismo etc. —, mas também marcado pela mudança do modo de perceber e sentir o mundo ao redor.

Num contexto em que a maioria das mulheres desempenhava um papel voltado para a família e só secundariamente para a atividade exterior ao lar, Florbela rejeitou os aspectos de aprisionamento do passado patriarcal, conformando uma nova imagem para a mulher portuguesa: a intelectual. Florbela teve a possibilidade de construir sua personalidade de escritora, desenvolvendo seu próprio estilo, moldando seu perfil, entalhando sua obra, publicando seus livros e, paulatinamente, galgando seu espaço de autora no meio intelectual.

Florbela começou sua produção literária aos 18 anos, período em que ainda estava definindo suas temáticas e sua dicção poética, permitindo tornar público os seus sentimentos. Apesar de ter produzido e publicado em vida, nomeadamente o *Livro de Mágoas* (1919) e o *Livro de Soror Saudade* (1923), ela teve pouca visibilidade e prestígio ao longo de sua existência, sendo timidamente conhecida pelo mundo artístico e intelectual somente após sua morte. Em grande medida, a obra de Florbela Espanca foi transgressora, provocando recusa e,

<sup>1</sup> UNAMUNO, Miguel de. **Portugal, povo de suicidas**. 4 ed. Lisboa: Letra Livre, 2012.

às vezes, até repulsa vinda de uma sociedade conservadora. Por isso, a imagem de Florbela caiu nas malhas da reprovação não só em vida, mas após a morte, passando a ser lembrada como uma mulher infame que se desviou do tradicional papel social — de mãe, de esposa, de dona de casa, de educadora. Esse fardo ficou atrelado à imagem da autora por muitos anos, até posteriormente sua obra vir a ser reconhecida e aclamada pela coragem de construir lindos e intensos versos.

Florbela foi contemporânea de uma crise civilizacional e subjetiva, de uma cultura que colocava em evidência os traumatismos sociais, resultando na incapacidade de viver aquela realidade e, conseqüentemente, a necessidade de escapar para o mundo do imaginário, transcendendo através da literatura. A geração contemporânea à Florbela Espanca, jovens intelectuais da Primeira República portuguesa, foi influenciada pelo assombro da desesperança do idealismo romântico nacionalista lusitano, proposto pela Geração de 70.<sup>2</sup>

Florbela pertenceu a um grupo de poetas pautado na descrença e na perda de referenciais, que se sensibilizava, captavam e manifestava seus sentimentos em clima de estranheza e vazio. Expressavam assim o descontentamento daquela sociedade por meio da literatura e do simbolismo das palavras. Florbela Espanca acompanhou uma geração<sup>3</sup> de intelectuais que se entregaram à morte e, como uma boa romântica, também deixou-se morrer de dor, de desgosto e de amor. O suicídio de Florbela Espanca tenha sido talvez a própria consumação de uma fuga: fuga do amor romântico, fuga da vida, além de uma saída fiel aos preceitos neorromânticos. A morte, tão ansiosamente desejada, Florbela tomou com as próprias mãos, em Matosinhos, quando supostamente comemoraria seus 36 anos, no dia 8 de dezembro de 1930, pondo fima sua existência.

No entanto, o fim do seu corpo não era o fim da sua história propriamente dita, apenas o começo de uma biografia que não pôde ser apreciada pela poeta em vida. Os admiradores de Florbela desdobraram sua obra e ecoaram seus versos não só em Portugal, mas internacionalmente; escavaram a sua alma, o seu sofrer e a sua dor; narraram os anseios que a

<sup>2</sup> Geração de 70 ou Geração de Coimbra foi um movimento acadêmico do século XIX que pretendia revolucionar várias dimensões da cultura portuguesa, a partir da introdução de um ideal político-social vindo do centro da Europa, baseado nos valores de uma democracia. No entanto, as conferências organizadas pelo grupo foram vetadas pela monarquia e a geração de ouro de Coimbra não conseguiu executar os planos de revolucionar o país. Logo seus integrantes acabaram por se autodenominar “os Vencidos da Vida”, nome sugerido pelo historiador Oliveira Martins.

<sup>3</sup> No fim do século XIX, começou a onda de suicídios dos últimos protagonistas do Romantismo em Portugal: D. Fernando de Coburgo (1885), Mendes Leal (1886), Fontes (1887), Costa Cabral (1888), Soares dos Reis (1889), Camilo Castelo Branco, João Lemos e Júlio César Machado (1890), Antero de Quental (1891), Silva Porto (1893), Oliveira Martins (1894), Mouzinho de Albuquerque (1902), Manuel Laranjeira (1908), Mário de Sá Carneiro (1916) e, posteriormente, Florbela Espanca (1930).

consumiam, que a abrasavam e a dilaceravam! De fato, a memória de Florbela Espanca só foi e é possível perdurar por conta das narrativas de quem as contou, de como a configuraram e por qual interesse o fizeram, porque o tempo, a memória por si só é anacrônica. Por isso, aqui pergunto: quem foi Florbela segundo essas narrativas? Ou melhor, quantas “Florbelas” existiram, nascem e morrem a cada (re)construção e interpretação da vida da autora? Por que Florbela Espanca foi retomada para figurar na posteridade? Que operacionalidade social tinha Florbela Espanca para, então, tornar-se célebre? O suicídio interferiu na imagem de Florbela enquanto autora? Qual seria a carga simbólica do suicídio na carreira literária de Florbela? O reconhecimento tardio da autora estaria ligado à condenação moral do suicídio? Por que a família esconderia a causa da sua morte? Qual a influência da Igreja Católica sobre a sociedade portuguesa na legitimação do suicídio como um ato profano? Qual o posicionamento da Igreja Católica sobre o suicídio de Florbela? Qual a intenção do salazarismo de reconhecimento tardio de Florbela enquanto autora?

Este trabalho propõe analisar a invenção autoral de Florbela Espanca após o suicídio. Eu não pretendo responder às problemáticas dos estudos do mundo crítico florbeliano, muito menos explicar o inexplicável: o suicídio. A análise deste trabalho pretende percorrer os discursos presentes em jornais, revistas, críticas literárias e biografias sobre a autora após o suicídio. Para isso, o recorte temporal situa-se de 1930 até 1985, isto é, do suicídio de Florbela Espanca até a descoberta do restante do espólio de sua obra e a publicação em *Obras Completas* pelo empresário Rui Guedes. Nesse sentido, proponho analisar como Florbela foi, paulatinamente, construída como autora após o suicídio, problematizando a relação do suicídio com o discurso da religião e da política na sociedade portuguesa no início do século XX.

Assim, proponho me debruçar sobre como Florbela d’Alma Conceição Lobo Espanca (1894-1930) foi construída enquanto autora após o suicídio, analisando os dispositivos que a tornaram uma poeta revolucionária, assumindo uma posição ousada diante das tradicionais forças normativas de submissão e obediência a uma organização social que girava em torno da autoridade exercida predominantemente pelo homem. Nesse sentido, pretendo analisar como Florbela foi de poeta desconhecida em vida para uma poeta apreciada pela crítica nacional e internacional, ocupando, hoje, um lugar de excelência na literatura portuguesa, considerada uma das escritoras precursoras entre as mulheres do início de século XX.

Desde já, quero delimitar que o objeto aqui analisado não está diretamente ligado à minha experiência existencial, mas relacionada ao alargamento de um trabalho que venho

desenvolvendo desde 2012. Esta pesquisa começou com um projeto de iniciação científica na graduação, intitulado *Achegas de saudade: a emergência da consciência e sensibilidade saudosista no Brasil no final do século XIX e início do século XX*, coordenado pelo Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Foi através dele que tive meu primeiro contato com Florbela Espanca. Minha atuação na base de pesquisa resultou na monografia “*Princesa encantada da quimera*”: *o saudosismo intempestivo de Florbela Espanca (1894-1930)*, no qual propus construir uma ponte entre a experiência individual e coletiva, estabelecendo uma conexão entre as relações psíquicas de Florbela e a sociedade em que viveu, buscando compreender qual é o sentido dado por Florbela Espanca ao conceito de saudade, ao sentir saudade.

Posteriormente, essa monografia se desdobrou em um projeto de mestrado que resultou na dissertação *Terra de charneca erma e de saudade: a construção simbólica do Alentejo português na obra de Florbela Espanca (1916-1930)*, na qual propus indagar acerca da dimensão simbólica — dos significados, das imagens e das representações — que incitou Florbela a se debruçar na construção poética do Alentejo como *Espaço da Saudade*,<sup>4</sup> investigando como o meio sociocultural em que viveu influenciou sua obra, nas formas de pensar, viver e sentir o Alentejo.

A pesquisa sobre Florbela me despertou novas possibilidades de estudo, ou melhor, a sua dimensão poética e social permitiu novas chaves para adentrar no emaranhado de suas múltiplas camadas de tempo, narrativas e interpretações. Foi quando me questioneei sobre o porquê de o busto de Florbela ter sido vetado por 18 anos — mas, sobretudo, como a sua imagem autoral foi enquadrada e/ou domesticada num discurso socialmente aceito para ser legitimada.

Atualmente, Florbela Espanca é uma das poetisas mais aclamadas não só em Portugal, como no exterior. A sua obra literária é muito divulgada e conhecida, possibilitando uma vasta produção de trabalhos acadêmicos, sobretudo na área de ciências humanas, disseminando estudos críticos, dissertações e teses que percorreram os mais variados temas acerca da autora. Sua arte desdobrou outras artes: filmes, peças de teatro, balé, minissérie, romances, pinturas, esculturas, músicas etc. Aqui no Brasil, na década de 1980, o cantor cearense Raimundo Fagner musicou e interpretou o poema *Fanatismo* quase 50 anos depois de sua publicação, transformando-o numa das canções mais populares do Brasil. Dessa forma,

---

<sup>4</sup> ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed4ed. Ed. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 2009.

eu proponho investigar como Florbela passou de certa desaprovação a uma aceitação popular.

Nesse sentido, esta pesquisa se justifica não só pelo fato de diferir de grande parte do que foi produzido acerca de Florbela Espanca no campo da literatura. Proponho trabalhar o processo de construção de Florbela Espanca enquanto autora após o suicídio, não só analisando o discurso em torno da morte da poeta em recortes de jornais, revistas, críticas literárias e biografias, contextualizado em uma configuração social marcada pela Ditadura de Salazar; mas, sobretudo, abordando as formas que instituíram Florbela, seu modo de ver e sentir a vida.

Assim, para trabalhar a construção autoral de Florbela após o suicídio, tomarei como referência teórica Michel Foucault (2015)<sup>5</sup> para pensar o que é um autor, fazendo uma reflexão sobre o papel do autor na produção do texto e na construção do discurso. Segundo Foucault, o conceito de “autor” é uma construção histórica e social, que varia de acordo com o contexto cultural em que é utilizado. Em seu ensaio “O que é um autor?”, Foucault argumenta que a noção de autoria é uma forma de poder e controle, uma vez que o autor é frequentemente considerado proprietário ou criador original de uma obra.

Foucault faz uma crítica à noção de “autor” e a maneira como este foi individualizado na cultura ocidental enquanto portador de uma biografia em que vida e obra se entrecruzam. Segundo Foucault, a noção de autor como figura autônoma é um mito criado no século XVIII e que não corresponde à realidade, pois a figura do autor é uma construção social que serve para legitimar o discurso e reforçar as relações de poder existentes na sociedade. Foucault acredita que, em vez de focar na figura do autor, devemos examinar as práticas discursivas e institucionais que moldam a produção e a circulação dos textos.

Dessa forma, Foucault sugere que devemos analisar como as ideias são produzidas, disseminadas e contestadas dentro de um determinado contexto, em vez de nos concentrarmos exclusivamente na figura do autor como fonte de autoridade e de conhecimento. Foucault propõe que o texto seja analisado não só como um conjunto de discursos que circulam na sociedade, mas que são produzidos por múltiplos sujeitos. Nessa perspectiva, o autor é apenas um ponto de referência dentro desse conjunto de discursos, mas não é o único responsável pelo seu conteúdo. Assim, para Foucault, o conceito de autor é complexo, plurifacetado e descentralizado na produção de discursos, por isso deve ser entendido dentro do contexto histórico e cultural em que é utilizado.

Sendo assim, Foucault analisa a “função” autor como uma característica do modo

---

<sup>5</sup> FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 9. ed9ed. Lisboa: Nova Vega, 2015.

de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade, questionando como se caracteriza o discurso portador da função autor e como este se opõe aos outros discursos na sociedade. Assim, Foucault considera três funções principais do autor dentro dessa construção social. A primeira função autor:

O texto, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores.

[...]

Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, assim que se promulgaram regras estritas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. — isto é, no final do século XVIII e no início do século XIX —, foi nesse momento que a possibilidade de transgressão própria do acto [sic] de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi integrado no sistema de propriedade que caracteriza a nossa sociedade, compensasse o estatuto de que passou a auferir com o retomar do velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o risco de uma escrita à qual, no entanto, fossem garantidos os benefícios da propriedade.<sup>6</sup>

Na primeira função, o autor é caracterizado como produtor do texto, aquele que coloca as ideias no papel e dá forma aos pensamentos. Dessa forma, o autor é visto como o criador e o responsável pelo significado e unicidade da obra. Foucault argumenta que esta função é baseada em uma concepção romântica de autoria, que enfatiza a expressão pessoal e a originalidade do autor. Segundo Foucault, essa função é caracterizada como uma forma de controle e regulação do discurso, pois impõe limites àquilo que pode ser dito e pensado sobre a obra. No entanto, Foucault esclarece que essa função é problemática e limitada, pois pressupõe uma identidade coerente e estável do autor ao longo do tempo, o que pode levar à atribuição de significados fixos às obras, sendo que a obra pode ser interpretada de maneiras diferentes em contextos diferentes.

E é nesse ponto ténue que vamos trabalhar a primeira função de autor na construção autoral de Florbela Espanca, no sentido que Florbela e sua obra foram interpretadas e apropriadas de diferentes maneiras ao longo do século XX. Durante a sua vida, Florbela foi muitas vezes criticada por sua poesia ser considerada excessivamente emotiva e feminina, algo que não era valorizado e até mesmo ridicularizado nas décadas de 1920 e 1930. No entanto, ao longo deste estudo, analisarei como, após a morte da poeta, sua obra começou a ser valorizada e apropriada em diferentes contextos históricos, por diferentes grupos sociais. Analisarei como, nos anos 1940, a obra de Florbela Espanca foi apropriada pelo movimento

---

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 47-48.

modernista português, ao mesmo tempo que era silenciada pela Ditadura de Salazar. Na década de 1950, os dirigentes da propaganda cultural do regime se deram conta de que era impossível negar a poeta, assim como não a homenagear, restando apenas (re)significá-la e enquadrá-la ao gosto do regime, dotando a poeta de uma dimensão regionalista e nacionalista. Na década de 1960 e 1970, já no fim da ditadura militar em Portugal, a obra de Florbela foi apropriada pelos movimentos feministas e libertários, que viam em sua poesia um exemplo de expressão da subjetividade feminina e da resistência à opressão. A partir da década de 1980 até mais recentemente, a obra de Florbela tem sido apropriada em diferentes contextos culturais, tanto em Portugal como no exterior, como um exemplo de poesia que aborda temas universais, como o amor, a morte e a busca por identidade, que desafia as normas sociais e culturais.

Dessa forma, ao longo desta tese, trabalharei com a categoria do autor levando em conta que não é simplesmente aquele que escreve e assina o texto. O autor é composto por elementos espaciais e temporais que marcam seu texto, mas também está sujeito a novas interpretações, apropriações e legitimações. E, por isso, sabe-se que não há neutralidade nos discursos; nem no discurso do autor, nem no discurso do leitor que interpreta Florbela. Para Foucault, é inconcebível ler um texto sem atentar para a intencionalidade do autor ao produzi-lo, sem contextualizar a produção e o público destinatário. Dessa forma, analisarei como os estudiosos, políticos e críticos literários interpretaram, enquadraram e domesticaram a imagem da autora Florbela Espanca para caber em seus interesses e padrões. Assim como a segunda característica da função autor:

Por outro lado, a função autor não se exerce de forma universal e constante sobre todos os discursos. [...] os discursos “literários” já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor: perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstância ou a partir de que projecto [sic]. O sentido que lhe conferirmos, o estatuto ou o valor que lhe reconhecermos dependem da forma como respondemos a estas questões. [...] O anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma. A função autor desempenha hoje um papel preponderante nas obras literárias (é claro que seria preciso matizar tudo isso: a crítica começou, desde há certo tempo, a tratar as obras segundo o seu género e o seu tipo, partindo dos seus elementos recorrentes, de acordo com as suas próprias variações decorrentes de uma invariável que deixou de ser o criador individual.<sup>7</sup>

A segunda função autor enfatiza a identificação do autor como uma pessoa física, real e a atribuição de seus textos a essa pessoa. A noção de autoria está relacionada à ideia de

---

<sup>7</sup> Op. cit., p. 48-50.

propriedade intelectual, ou seja, o autor é dono do texto e tem o direito de decidir como ele será usado e reproduzido. Segundo Foucault, a figura do autor se tornou central para a compreensão dos textos ao longo da história e, conseqüentemente, para a atribuição do sentido único a uma obra.

Entretanto, Foucault argumenta que a segunda função do autor é a de limitar a multiplicidade de sentidos de um texto, fechando as possibilidades de leitura e impondo uma interpretação única. Como foi o caso de Florbela Espanca, cuja obra foi interpretada literalmente como extensão da sua própria vida, por muitas vezes considerada transgressora pelos críticos da época, que impuseram uma única interpretação enquanto mulher que desafiava os padrões de comportamento do início do século XX. Foram necessárias várias rupturas temporais e mentais para que outras gerações pudessem enxergar e interpretar a obra de Florbela Espanca em outra perspectiva.

Dessa forma, a partir da segunda função de autor proposta Michael Foucault, analisarei como a autoria de Florbela Espanca foi construída não só a partir da atribuição limitada dos seus textos, mas, sobretudo, a partir das intenções e dos interesses dos críticos literários de cada época. Dessa forma, proponho analisar como os críticos literários foram impondo e domesticando diferentes imagens autorais para Florbela de acordo com suas necessidades de legitimação ao longo das décadas.

Terceira característica dessa função autor. Ela não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos o autor.

[...]

Mas, de facto [sic], o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projecção [sic], em termos mais ou menos psicologizantes [sic], do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos [sic]. Todas essas operações variam consoante as épocas e os tipos de discurso. Não se constrói um “autor filosófico” como um “poeta”; e no século XVIII não se construía o autor de uma obra romanesca como hoje. No entanto, podemos encontrar através dos tempos uma certa invariável nas regras de construção do auto.

[...]

Parece-me, por exemplo, que o modo como a crítica literária durante muito tempo definiu o autor — ou melhor, construiu a forma autor a partir de textos e de discursos existentes —, deriva diretamente do modo como a tradição cristã autenticou (ou, pelo contrário, rejeitou) os textos de que dispunha. Noutros termos, para “reencontrar” o autor na obra, a crítica moderna utiliza esquemas muito próximos da exegese cristã quando esta queria provar o valor de um texto através da santidade do autor.

[...]

Quando nos referimos à tradição textual, o nome não é suficiente como marca individual. Então, como atribuir vários discursos a um só e mesmo autor? Como pôr

em acção [sic] a função autor para saber se estamos perante um ou vários indivíduos?<sup>8</sup>

A terceira função do autor é uma das contribuições mais importantes de Michael Foucault para a teoria literária e para a análise dos discursos em geral. Nessa função, o autor é visto como ponto de referência que organiza e unifica as diferentes vozes que compõem um texto ou um conjunto de discursos. O autor atua como uma espécie de centro que dá forma ao discurso e permite que ele seja entendido como um todo coerente.

Para Foucault, a função do autor como princípio unificador do discurso é uma das formas de entender como o poder e o conhecimento são produzidos e circulam em uma sociedade. Ao analisar a forma como o autor é construído e utilizado em um determinado discurso, é possível compreender as relações de poder que estão em jogo e as formas pelas quais o conhecimento é produzido, legitimado e controlado. Assim, a terceira função autor é vista como uma forma de entender como o discurso é estruturado, bem como uma maneira de analisar diferentes relações de poder que estão em jogo dentro de um texto.

Dessa forma, o autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações e modificações diversas, permeadas pela delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe etc. No entanto, a função autor não é uma simples reconstrução que se faz a partir de um texto lido. O texto traz consigo signos que refletem o autor, sendo todos os discursos que são providos da função autor comportam essa pluralidade de “eus”.

Desse modo, proponho pensar como os autores racionalizaram Florbela Espanca, por meio de imagens e interpretações que circulavam sobre a poeta após o suicídio, influenciando diretamente nas diversas interpretações da personalidade de Florbela Espanca. Partindo desse pressuposto, proponho analisar a historicidade dos discursos, não só os discursos religiosos, como também os discursos políticos que se propagavam no período de 1930 a 1984. Assim, proponho problematizar como os autores de diferentes épocas construíram o sentimento da existência, da consciência de si e da identidade individual na obra de Florbela, isto é, analisar as desordens e os transtornos internos interpretados na obra amalgamados diretamente na angústia e, conseqüentemente, no suicídio da autora, que galgaram uma estilística muito própria como condição para compreender Florbela Espanca.

Nesse sentido, pretendo analisar as nuances das sensibilidades na sociedade portuguesa letrada que possibilitaram uma dada construção da imagem e da experiência de

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 50-52.

Florbela Espanca enquanto autora, visto que a interpretação histórica de autoria exige a sensibilidade das dimensões vulneráveis aos efeitos da cultura sobre a percepção dos críticos literários; pressupondo que, da mesma forma que o ambiente social influi sobre os sujeitos, os sujeitos também transferem suas experiências e consciências para o ambiente público através de pensamentos e sentimentos.

Dessa forma, para realizar tal pesquisa, analisei a documentação pertencente ao Espólio de Túlio Espanca,<sup>9</sup> primo de Florbela Espanca, cujo legado foi doado pela família à Biblioteca e ao Arquivo Histórico da Universidade de Évora.<sup>10</sup> O extenso espólio de Túlio Espanca é composto por mais de 4 mil livros, dentre coleções gerais e edições acerca de Florbela Espanca; além de fotos pessoais da família e de Florbela Espanca. Uma outra parte desse acervo é composto por artigos de jornais jamais antes manuseados por pesquisadores, fontes centrais deste trabalho, que estão guardados no Tombo da Biblioteca de Évora. Esses documentos ainda estavam sendo catalogados na ocasião em que tive o primeiro contato com o acervo. A oportunidade de digitalizá-los surgiu em uma viagem de pesquisa em Portugal, em 2018. O acervo conta com 85 artigos sobre Florbela Espanca, publicados em diferentes jornais<sup>11</sup> que circulavam em Portugal entre as décadas de 1930 e 1980, escritos pelos mais variados críticos literários lusitanos, reunidos e guardados cuidadosamente ao longo da vida de Túlio Espanca.

Certamente, o fascínio que a vida e o suicídio de Florbela Espanca exerceram sobre as análises da obra da autora contribuiu não só para a construção de Florbela Espanca enquanto autora; mas, sobretudo, para a criação de “mitos” em torno de Florbela, confundindo as imagens poéticas com o sujeito poético. Dessa forma, Florbela também se configurou a partir de interpretações e/ou mitos criados em torno de si e de sua poética, tornando-se um personagem de sua própria obra. Ao longo dos vários estudos críticos produzidos acerca da poeta, milhares de “Florbelas” nasceram e morreram sob diferentes perspectivas, distintas personalidades e representações dadas para a poeta.

---

<sup>9</sup> Túlio Espanca (1913-1993) adquiriu estatuto de historiador da arte, por ter sido autodidata e pioneiro no registro da salvaguarda patrimonial do Alentejo, resultando na publicação dos primeiros roteiros históricos locais.

<sup>10</sup> Assim como Florbela, Túlio Espanca também se suicidou, jogando-se da sacada da Biblioteca Pública de Évora.

<sup>11</sup> Os jornais *A Capital*, *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *Diário Popular*, *O Globo*, *Jornal de letras, artes e ideias*, *Modas e Bordados: vida feminina*, *República*, *A Voz de Portugal*, publicados em Lisboa. O jornal *O Comércio de Leixões*, publicado em Leixões. Os jornais *O Compadre Alentejano*, *A Defesa: seminário católico e regionalista*, *Democracia do Sul* e *Mais Um*, publicados em Évora. O jornal *Callipole*, publicado em Vila Viçosa. O jornal *Diário do Alentejo*, publicado em Beja. O jornal *Diário de Luanda*, sem local de publicação. O jornal *Gazeta do Sul*, publicado em Montijo. O jornal *Linhas de Elvas*, publicado em Elvas; o jornal *O Povo de Guimarães*, publicado em Guimarães. E, por fim, o jornal *O Primeiro de Janeiro*, publicado no Porto.

A própria Florbela, ao escrever poesias, contos, cartas e diário, criou uma subjetividade para si, um universo de significação, construindo uma personagem para habitar suas emoções e contratempos. Até mesmo Florbela estava em permanente construção, inscrevendo-se, esculpindo-se ao longo de toda sua carreira intelectual. Era uma mulher e uma artista, lidando com os amores e as frustrações da vida. À medida que a poeta escrevia, também construía uma imagem para si, uma imagem que lhe convinha, de como ela queria se mostrar para o mundo e, assim, foi moldando sua personalidade enfermiça e egocêntrica.

Nesse sentido, ao manusear essas documentações, tomarei como metodologia a análise do discurso (2008)<sup>12</sup> proposta por Michael Foucault, na qual ele parte do pressuposto que os discursos não são simplesmente expressões de ideias ou verdades, mas são produzidos e circulam em uma rede de relações de poder. Essa metodologia visa, portanto, entender como o poder é exercido e como o conhecimento é produzido, através da análise dos discursos e das práticas sociais que os produzem.

Dessa forma, a análise do discurso de Foucault parte da ideia de que os discursos não são meras representações da realidade, mas parte integrante da realidade social, produzidos e moldados de acordo com interesses de classe, gênero, étnico, político etc., em diferentes contextos histórico. Nesse sentido, os discursos são sempre parciais e incompletos, refletindo perspectivas particulares e interesses específicos. Os discursos têm um impacto real sobre a forma como as pessoas pensam, agem e se relacionam umas com as outras, por isso são utilizados para exercer e manter relações de poder. Mas também podem ser utilizados para contestar ou transformar essas relações. Assim, através da análise de discurso, Foucault busca entender como o poder é exercido em diferentes contextos sociais e como os discursos são utilizados para legitimar ou contestar relações de poder existentes.

Dessa forma, a partir da análise de discurso proposto por Foucault, tomarei o cuidado de observar a fonte como um documento em que os sujeitos constroem o real, partindo do pressuposto de que o real é uma construção discursiva feita tanto no presente quanto no passado, no qual o documento não é um indício de um real desvendável, pronto e acabado, mas um momento, uma construção histórica e discursiva. Nesse sentido, Foucault propõe quatro noções que devem servir de princípio regulador para a análise do discurso:

Primeiramente, um princípio de *inversão*: lá onde, segundo a tradição, cremos reconhecer a fonte dos discursos, o princípio de sua expansão e de sua continuidade, nessas figuras que parecem desempenhar um papel positivo como a do autor, da

---

<sup>12</sup> FOUCAULT, Michael. **A Ordem do discurso**. 16. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

disciplina, da vontade da verdade, é preciso reconhecer, ao contrário, o jogo negativo de um recorte e de uma rarefação do discurso.

Mas, uma vez descobertos esses princípios de rarefação, uma vez que se deixe de considerá-los como instância fundamental e criadora, o que se descobre por baixo deles? Dever-se-ia admitir a plenitude virtual de um mundo de discursos ininterruptos?<sup>13</sup>

Segundo Foucault, o discurso dominante e/ou “oficial”, que consiste no conjunto de ideias, valores e crenças que são amplamente aceitas e reforçadas na sociedade, muitas vezes silencia outras formas de conhecimento e perspectiva. É preciso então inverter o discurso dominante e examinar os pontos de vista marginalizados e/ou excluídos. Essa abordagem crítica permite questionar as noções estabelecidas como verdade absoluta e autoridade, destacando como o poder é exercido através da produção de discursos e da construção de identidades e hierarquias sociais. Para Foucault, a inversão do discurso é uma forma de resistência e subversão, que possibilita a criação de novas formas de conhecimento e de novas possibilidades de transformação social.

A partir do princípio de inversão proposto por Foucault, pretendo problematizar a relação do Regime Militar de Salazar, que durou de 1933 a 1974, com a literatura, a cultura e, conseqüentemente, com Florbela Espanca. Durante o Estado Novo, a censura era uma ferramenta poderosa usada pelo governo para controlar a produção literária e artística. O regime valorizava uma visão conservadora da cultura, que favorecia a literatura e a arte que exaltavam a história e as tradições portuguesas e, notadamente, silenciava as obras e autores que fossem considerados “imorais” ou que apresentassem ideias contrárias ao regime. Embora a sua obra tenha sido reconhecida por alguns leitores e críticos da época, a sua imagem autoral enfrentou algumas controvérsias por causa de sua abordagem ousada e expressividade em relação à sexualidade e à emoção.

Florbela Espanca foi marginalizada enquanto autora durante o Estado Novo, especialmente durante a década de 1930 e 1940, período mais repressivo do regime, em que o busto em homenagem à poeta, oferecido para cidade de Évora, foi censurado por 18 anos, até ser finalmente erigido no local inicialmente destinado, o Jardim Público de Évora, em 1949. O clérigo da cidade de Évora, Padre Lobato, um dos principais nomes contra o busto, escreveu um artigo,<sup>14</sup> a que infelizmente não tive acesso, mas foi citado pela crítica literária Claudia Pazos Alonso,<sup>15</sup> no qual explicita a censura de Florbela Espanca pelo regime. O que convém

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 2001, p. 51-52.

<sup>14</sup> O Padre Lobato escreveu um artigo contra Florbela Espanca, intitulado “Florbela Espanca e o Estado Novo”, no *Notícias do Alentejo*, edição de 13 de setembro de 1936.

<sup>15</sup> ALONSO, Claudia Pazos. **Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa

ressaltar é que, em 1936, ano em que o artigo foi escrito, o Estado Novo e os seus fortes princípios morais no poder explicam por que a opinião dos que estavam contra o busto tivesse prevalecido por tanto tempo.

Dessa forma, a partir do princípio de inversão, proponho analisar as práticas políticas de marginalização do regime em relação a Florbela, analisando as normas e os padrões sociais e culturais do discurso oficial que colocaram Florbela Espanca por muito tempo numa região de sombra. Discursos que não só silenciaram a poeta, mas também perpetuaram ideias limitadas à mentalidade da época em relação ao papel das mulheres na sociedade.

Um princípio de *descontinuidade*: o fato de haver sistemas de rarefação não quer dizer que por baixo deles e para além deles reine um grande discurso ilimitado, contínuo e silencioso que fosse o eles reprimido e recalcado que nós tivéssemos por missão descobrir restituindo-lhe, enfim, a palavra. Não se deve imaginar, percorrendo o mundo e entrelaçando-se em todas as suas formas e acontecimentos, um não-dito ou um impensado que se deveria, enfim, articular ou pensar. Os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também que se ignoram ou se excluem.<sup>16</sup>

Nesse princípio, Foucault argumenta que os discursos não são contínuos e homogêneos, antes são compostos por diferentes elementos permanentemente separados por limites, regras e exclusões. Foucault destaca que essas continuidades poder ser identificadas em diferentes níveis do discurso, desde a forma como as palavras são organizadas até a maneira como as ideias são articuladas. Portanto, o princípio da descontinuidade do discurso ressalta que o discurso não é algo neutro e imparcial, mas é influenciado por relações de poder e por práticas que criam limites e exclusões. Compreender essas descontinuidades é fundamental para uma análise crítica e reflexiva do discurso, assim como para a possibilidade de uma transformação social mais justa e igualitária.

Como já foi ressaltado, após a morte de Florbela, apesar da disseminação de alguns estudos produzidos sobre sua poesia, com destaque para as críticas literárias de Guido Battelli, sua obra foi marginalizada e esquecida por muitos anos. Mas, a partir da década de 1950, houve uma intensificação de sua produção literária por parte de alguns críticos e intelectuais. Notadamente, a difusão da sua obra, por meio da publicação de suas poesias em livro e das críticas literárias, foi importante para a ampliação de seu público leitor e, possivelmente, para

---

da Moeda, p. 213.

<sup>16</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 52-53.

a sua valorização como autora. Paralelamente, os eventos culturais e homenagens em sua memória também foram importantes para legitimar e difundir a sua obra.

No entanto, é importante ressaltar que a valorização e a legitimação da obra de Florbela Espanca como uma autora importante da literatura portuguesa só foram possíveis a partir de uma ruptura, de uma descontinuidade em relação ao discurso oficial que a marginalizava, assim como de uma revisão crítica da história e da luta por uma maior representatividade das mulheres na literatura, tornando possível destacar a importância de escritoras e artistas silenciadas em seu tempo. Nesse sentido, partindo do princípio de descontinuidade, pretendo analisar as rupturas nos discursos acerca de Florbela Espanca que possibilitaram a transição da poeta marginalizada para a poeta homenageada e legitimada enquanto autora.

Um princípio de *especificidade*: não transformar o discurso em um jogo de significações prévias; não imaginar que o mundo nos apresenta uma face legível que teríamos de decifrar apenas; ele não é cúmplice de nosso conhecimento; não há providência pré-discursiva que o disponha a nosso favor. Deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio de regularidade.<sup>17</sup>

O princípio de especificidade do discurso refere-se à ideia de que o discurso é um conjunto de regras que governam o uso da linguagem em determinados contextos históricos e sociais. Essas regras, por sua vez, incluem não só o vocabulário, mas também as convenções sociais que orientam a produção, a circulação e a recepção dos discursos. Dessa forma, o princípio de especificidade do discurso tem implicações políticas e sociais importantes, uma vez que as regras que governam o discurso são utilizadas como uma forma de poder e controle social, bem como de decidir quais discursos são legítimos e quais não são. Assim, o estudo do discurso e das regras específicas são fundamentais para entender como o poder é exercido na sociedade e como as relações de poder são estabelecidas através do uso da linguagem.

A partir do princípio de especificidade do discurso, proponho pensar como Florbela foi legitimada enquanto autora a partir do discurso de importantes autoridades no campo da literatura portuguesa, como, por exemplo, Antônio Ferro, Celestino David, Jorge de Sena, José Régio. Autores que, em grande medida, tinham o poder e o controle da produção e circulação do conhecimento literário em Portugal, principalmente da década de 1930 a 1950.

---

<sup>17</sup> **Op. cit.**, p. 53.

Notadamente, para legitimar Florbela enquanto autora, o discurso de ordem foi predominantemente masculino. Incorporou e/ou domesticou a imagem da poeta aos valores masculinos que circulavam naquele período. Até porque, raras eram as leitoras feministas que tivessem implicações políticas e sociais importantes para expressar a dimensão poética de Florbela numa abordagem feminina.

A quarta regra, a da *exterioridade*: não passar do discurso para o seu núcleo interior e escondido, para o âmago de um pensamento ou de uma significação que se manifestariam nele; mas, a partir do próprio discurso, de sua aparição e de sua regularidade, passar às suas condições externas de possibilidades, aquilo que dá lugar à série aleatória desses acontecimentos e fixa suas fronteiras.<sup>18</sup>

Já o princípio de exterioridade discursiva se refere à ideia de que o discurso não é uma propriedade intrínseca de um indivíduo ou um grupo, mas é algo produzido e que circula em um contexto social mais amplo. Foucault argumenta que o discurso é uma forma de poder exercida através da produção e controle dos discursos que circulam na sociedade. Esses discursos são produzidos e disseminados por diferentes instituições — como, no caso desta pesquisa, o discurso da Igreja e, principalmente, dos meios de comunicação, usados para moldar crenças e comportamentos dos indivíduos.

É importante destacar que o princípio de exterioridade discursiva implica não algo que pode ser controlado por um indivíduo ou um grupo específico, antes é moldado por uma série de acontecimentos sociais e históricos. Ao longo deste trabalho, portanto, pretendo analisar cuidadosamente os discursos que circulavam na sociedade portuguesa entre as décadas de 1930 e 1980 para entender como a imagem autoral de Florbela Espanca foi construída, atravessando os mais vários discursos da religião, da política, de gênero etc.

Diante do exposto, este trabalho será dividido em três capítulos itinerantes da construção de autoria de Florbela Espanca após o seu suicídio, em 1930, até a descoberta/encontro, em 1984, de parte da sua obra perdida. Para tal, trabalharei em cada capítulo temas e acontecimentos que visam auxiliar a compreensão do objetivo principal da nossa pesquisa, analisando fontes específicas em cada um dos capítulos, dada a grande variedade de suportes encontrados no decorrer do levantamento bibliográfico.

No primeiro capítulo, *Saudade e Melancolia: carta de despedida à vida por Florbela Espanca (1930)*, a partir da análise do diário, de trechos de cartas e recortes de

---

<sup>18</sup> **Op. cit.**, p. 53.

jornais, analisarei testemunhos de amigas(os) e familiares acerca de Florbela Espanca, reconstruindo o desfecho da poeta. Nessa primeira década após o suicídio, vou analisar como se construíram as várias narrativas não só sobre a vida da poeta, mas sobre a própria morte de Florbela Espanca, investigando como sua vida foi resumida e julgada pelo ato final do suicídio. Dessa forma, pretendo investigar não só como a vida polêmica da poeta induziu a criação de múltiplas interpretações sobre o suicídio, assim como indagar como o suicídio teria difamado a interpretação da obra da poeta na Literatura Portuguesa.

Sabe-se que a razão da morte da poeta foi uma overdose de barbitúricos, fortes sedativos/soníferos; no entanto, sua certidão de óbito foi adulterada para “edema pulmonar”. Nesse sentido, problematizarei a relação entre Florbela Espanca, suicídio e religião, notadamente, a Igreja Católica, questionando os motivos pelos quais Florbela Espanca teria sido silenciada e/ou refutada pela sua fé e, talvez, por esse motivo, negada a autoria de Florbela Espanca num país que prezava pela moralidade cristã.

Nesse sentido, a intenção é analisar os símbolos em torno do ritual do suicídio no dia do seu aniversário, os relatos sobre a morte, as dúvidas sobre a data e a hora e, finalmente, as contradições do atestado de óbito. Afinal, o mistério em torno do seu suicídio acabou estimulando a curiosidade do público leigo e, por assim dizer, criando mais narrativas e expectativas em torno do suicídio. Dessa forma, a partir dos artigos de jornais delimitados, pretendo analisar como retrataram o suicídio de Florbela, investigando as últimas disposições, impressões e conjecturas, até porque a última imagem impactante e estarrecedora do suicídio foi a primeira apresentação de uma autora até então pouco conhecida para o mundo, atraindo a visibilidade do público, de críticos literários e, conseqüentemente, permitindo uma ampla disseminação sobre Florbela.

Paralelamente às análises dos artigos de jornais, pretendo contextualizar os últimos momentos da vida de Florbela Espanca em Matosinhos, onde não só escreveu o seu último livro que jamais viria a publicar em vida, *Charneca em Flor*. Foi lá onde conheceu o professor italiano Guido Battelli,<sup>19</sup> figura importante na análise deste trabalho, pois foi o primeiro crítico literário a mostrar entusiasmo pelos sonetos da poeta, quando ainda era ignorada no meio literário de Portugal. Nesse capítulo, vamos analisar como Battelli não só propagou a obra da autora, colocando-a posteriormente entre as figuras mais importantes da

---

<sup>19</sup> Guido Battelli (1869-1955) foi um ensaísta, poeta e professor italiano. Conheceu Florbela no período em que foi convidado para ministrar uma disciplina de História da Literatura Italiana no Departamento de Letras da Universidade de Coimbra. Florbela e Battelli se tornaram grandes amigos, trocando cartas até os últimos dias de vida da poeta. Como vamos verificar ao longo da tese, Battelli foi uma figura importante para a divulgação da obra de Florbela Espanca.

história da literatura portuguesa, mas editou e divulgou vários livros de Florbela: *Charneca em Flor* (póstumo-1931), *Juvenilia* (1931), *Reliquiae* (*In: Sonetos Completos*, 1934), *Máscara do Destino* (1931) e *Dominó Negro* (1982).

Dessa forma, entender como se desdobraram as narrativas sobre Florbela após o suicídio, indagando a forma pela qual foi pensado e até mesmo silenciado o suicídio da poeta, mas, sobretudo, como Battelli manipulou esse desfecho trágico da vida de Florbela para divulgar e popularizar a obra da autora. Em grande medida, à medida que Battelli avançava na disseminação acadêmica da obra de Florbela, os artigos de jornal popularizavam a história da poeta.

Nesse sentido, buscaremos entender os discursos em torno de Florbela Espanca após o suicídio, relacionando-os aos acontecimentos extratextuais, situando-os nas dinâmicas e influências culturais da sociedade portuguesa no início do século XX. Em vista disso, para entender o imaginário social acerca do suicídio, ou seja, como as pessoas representavam o suicídio e, conseqüentemente, o suicídio de Florbela, é necessário compreender os discursos político e religioso que circulavam naquele contexto particular, verificando o que esses discursos têm em comum quanto ao tema, aos conceitos e às estratégias argumentativas, as quais acredito serem importantes para a construção de Florbela enquanto autora.

A medicina moderna, na sociedade portuguesa da primeira metade do século XX, era um instrumento científico direto e indireto do Estado. Os médicos faziam parte da estratégia do Regime Republicano e, depois, da Ditadura de Salazar para modernizar o país. Assim, o projeto sanitarista tinha como principal função não só a orientação da saúde e da higiene, mas o controle social dos indivíduos. Então, para eliminar o “inimigo” do corpo social, era preciso disciplinar, curar, regenerar os excessos, os vícios, os desvios e as perversões da desordem. Dessa forma, ao lado dos loucos, vagabundos, prostitutas, criminosos, alcoólatras, ladrões e homossexuais, os suicidas também foram alvo desse projeto de Estado. Dentro de um referencial patológico, o suicídio foi atrelado a um tipo de doença, moléstia ou distúrbio mental. A partir daí, começou a proliferar uma visão dos suicidas como alienados, loucos, pessoas que não agiam pela razão, que sofriam de perturbação/desarranjo/distúrbio/desequilíbrio mental, sem instinto de conservação, doentes que sofriam de neurose e histeria, das quais Florbela foi diagnosticada poucos anos antes da sua morte.

Dessa forma, relacionarei os discursos político e religioso sobre o suicídio com as críticas literárias sobre Florbela presentes nos jornais entre as décadas de 1920 e 1980. A ideia é traçar um paralelo entre os discursos que circulavam no período e as práticas culturais,

analisando as relações socioculturais que desencadearam o estereótipo do suicídio de Florbela. **p**ara finalizar o capítulo, examinarei não só como a obra de Florbela Espanca era recebida pelo público, mas, sobretudo, como teve repercussão após o suicídio da autora.

Dando continuidade ao arcabouço discutido acima, o segundo capítulo, intitulado *Bem me quer, mal me quer: flor alentejana rejeitada em Évora*, problematiza o discurso conservador do período da Ditadura de Salazar acerca da poeta. Após seu suicídio, o busto em homenagem à Florbela Espanca, esculpido por Diogo de Macedo e oferecido à cidade de Évora em 1931, teve sua instalação negada no Jardim Público, ao sofrer contestações por parte de setores conservadores da cidade, que temiam que a imagem do Alentejo estivesse ligada à imagem de Florbela. Acreditavam que ela não era mulher para ser homenageada, devido ao péssimo exemplo da sua vida privada.

Segundo a escritora e crítica literária Maria Lúcia Dal Farra,<sup>20</sup> Florbela foi considerada o antimodelo do feminino para o salazarismo, pois a poeta não só questionou a condição feminina imposta pelos padrões tradicionais, como rompeu com os papéis sociais históricos conferidos à mulher. Ela foi julgada pela forma como viveu e, por fim, foi vetada pela ditadura de Salazar pelo fato de ter assumido, em seu último livro, *Charneca em Flor*, a própria alma alentejana, fazendo uma autoinvestidura da charneca e o provimento de sua obra nas raízes regionais, tão valorizadas pela ditadura de salazarismo. Por conseguinte, o salazarismo não queria que uma região tradicional como o Alentejo tivesse como espelho e/ou como musa a imagem de Florbela, pois seria uma contraversão aos princípios morais impostos/desejados para país.

Ao mesmo tempo em que o Estado tentava a todo custo tomar controle social — a partir da medicina moderna, de um discurso tradicional, legitimado pela religião e pela família —, no seio da sociedade portuguesa irrompiam várias confluências de pensamentos e correntes literárias que se organizavam em torno do indivíduo, adotando o tom pessoal para exprimir as angústias, as aspirações e as contradições internas sobre o mundo. Quer dizer, ao mesmo tempo em que o Estado tentava racionalizar tudo ao redor, surgia o movimento individualista, que valorizava as emoções, que exprimia a insatisfação para com o mundo moderno, o inconformismo social, as ideias de liberdade, rompendo com as regras e as normas. Dessa forma, os autores e críticos literários começaram a reivindicar a justiça pela memória de Florbela Espanca e, após anos de reivindicações por parte de intelectuais

---

<sup>20</sup> DAL FARRA, Maria Lúcia. **Afinado Desconcerto**: contos, cartas e diário. São Paulo: Editora Luminaires, 2002.

progressistas, o busto em homenagem à Florbela Espanca oferecido à Évora em 1949.

Nesse capítulo, não só iremos analisar todos os artigos de jornais que se posicionaram contra e a favor do busto de Florbela Espanca, mas também farei uma análise sobre a história da cultura pátria e a história da monumentalização dos grandes heróis de Portugal desde a Monarquia até a década de 1970 — especificamente até a derrocada da Ditadura de Salazar. As estátuas foram criadas para produzir a ilusão de que a memória coletiva poderia vencer o esquecimento, embora a gente saiba que esse trabalho simbólico de monumentalização seja feito a custo de muitos silêncios, seleções e injustiças, a exemplo do busto de Florbela Espanca.

Dessa forma, tomando como referência a discussão sobre a monumentalização das estátuas, pautada pelo historiador português Fernando Catroga,<sup>21</sup> procuro entender a tradição do monumento na Ditadura de Salazar e, conseqüentemente, entender por que o busto de Florbela Espanca foi rejeitado. Há que se entender que não existe memória de alguns sem esquecimento de outros, como também não existe memória universal: as estratégias de construção ou até mesmo de apagamento de algo ou alguém, tido como memória nacional, são atravessadas pelos conflitos ideológicos e lutas de poderes da própria sociedade.

Pretendo problematizar como a experiência de Florbela Espanca com o Alentejo foi interpretada pelo Estado Novo de Salazar. Para além do patriarcalismo, da tradição e da religiosidade, a negação de autoria de Florbela nasce por uma questão de gênero. Nesse capítulo centralizarei a análise sobre o episódio do busto de Florbela Espanca e a repercussão positiva/negativa sobre a autora, uma vez que esse evento representou um dos pontos culminantes de acesso e reconhecimento autoral de Florbela após o suicídio, marcando a biografia da autora. Quais representações dotaram a autora diante desse acontecimento? Quais foram os processos de ruptura com o Estado e as instituições? Como esse episódio repercutiu na construção de Florbela enquanto autora?

Por fim, concluo o capítulo falando sobre a condição feminina em Portugal durante o período da Ditadura Militar, problematizando a condição de submissão e controle da moral, do lar e da família. As mulheres não tinham direito ao voto e eram excluídas da vida política e pública, além de terem um acesso limitado à educação e ao mercado de trabalho. Notadamente, a principal forma de trabalho feminino era o trabalho doméstico. As poucas mulheres que conseguiam trabalhar fora de casa eram geralmente empregadas em serviços

---

<sup>21</sup> CATROGA, Fernando. MENDES, José Amado; TORRAL, Luís Reis. **História da história em Portugal: século XIX-XX**. Vol. II. Lisboa: Temas e Debates. 1998.

mal remunerados. A partir do estudo sobre a História de Portugal de Catroga e Torgal (1998),<sup>22</sup> analisarei como as mulheres eram submetidas a um controle social rígido, em que o regime defendia a moralidade e os valores tradicionais da família e da religião: qualquer comportamento que fosse considerado imoral ou subversivo era reprimido, nomeadamente a insistente marginalização Florbela Espanca.

No terceiro capítulo, intitulado *Flor que ressuscita das cinzas: (re)construção da imagem autoral*, como o próprio nome do título sugere, pretendo investigar como se deu a junção dessas histórias pontuais e isoladas na biografia de Florbela Espanca até a produção de críticas literárias e escritores que ecoaram o nome da poeta e a tiraram do calabouço dos escândalos de sua vida. Assim, pretendo analisar críticas literárias e artigos do *Boletim A Cidade de Évora*, de grande importância para figurar o nome da poeta não só como Patrimônio Cultural e Histórico de Évora, mas também na Literatura Portuguesa.

Nesse sentido, é importante ressaltar que o *Boletim A Cidade de Évora* foi o primeiro periódico da cidade de Évora não só a reivindicar justiça ao busto em homenagem a Florbela Espanca, mas divulgar o trabalho da autora como patrimônio da mesma cidade que a desmereceu e rejeitou. Sendo assim, parece-me importante analisar os artigos do *Boletim A Cidade de Évora*, pois evidenciam Florbela Espanca não mais como “curiosidade” ou “fofoca”, mas como objetivo de pesquisa, elevando-a à categoria de patrimônio não só de Évora, como do Alentejo e mesmo de Portugal.

Dessa forma, nesse subtítulo analisarei sete artigos públicos entre 1948 e 1987, de autores conhecidos na literatura nacional e internacional, apontando algumas mudanças sensíveis acerca da imagem da autora desde 1930 ao final da década de 1940 em diante. No primeiro momento, analisarei dois artigos de autoria de Celestino David, intitulados *O Romance de Florbela* e *O Romance de Florbela (Conclusão do número anterior)*; bem como *O Alentejo na poesia de Florbela Espanca*, de Guido Battelli; *Florbela Espanca: Sarça Ardente de Fogos Fátuos*, de Maria Manuela Moreira Nunes; *Biografia de Florbela Espanca*, escrita por Dr. Carlos Alberto Iannone; *Dupla Homenagem a Poetas do Alentejo*, de Túlio Espanca; e, por fim, *A condição feminina na obra de Florbela Espanca*, por Maria Lúcia Dal Farra.

Foi apenas após a Revolução dos Cravos, em 1974, que pôs fim ao regime, que as mulheres em Portugal começaram a conquistar seus direitos civis e políticos, em luta por uma

---

<sup>22</sup> CATROGA, Fernando; MENDES, José Amado; TORRAL, Luís Reis. **História da história em Portugal: século XIX-XX**. Vol. II. Lisboa: Temas e Debates, 1998.

maior igualdade de gênero. Desde então, disseminaram-se vários estudos feministas sobre Florbela Espanca, destacando a forma como a escritora explorou a subjetividade e as experiências femininas em suas poesias e contos. A sexualidade feminina, em especial, é um tema que passa a ser abordado de maneira mais aberta, rompendo com os estereótipos e preconceitos que cercavam a sexualidade feminina na época. Além disso, os estudos feministas sobre Florbela destacam a forma como a escritora questionou as normas sociais que limitavam a liberdade das mulheres e as colocavam em posição de submissão em relação aos homens.

Ao longo dos primeiros capítulos desta tese, no qual analisei a repercussão de episódios marcantes na biografia de Florbela Espanca entre década de 1930 à de 1950, não me dei por satisfeita com o “final feliz” do busto em homenagem à Florbela. As discussões em torno da autoridade poética de Florbela continuaram ao longo dos anos. Por vezes, discussões dispersas e aleatórias; mas, em grande medida, sua autoria permanecia como uma incógnita na Literatura Portuguesa.

No quarto e último capítulo, intitulado *Florbela Espanca: objeto de pesquisa em livros bibliográficos e críticas literárias*, pretendo analisar especificamente críticas literárias e biografias publicadas em livro, as quais acredito serem um marco positivo e negativo que, em grande medida, foram importantes para a disseminação e legitimação de Florbela enquanto autora. Nesse capítulo trabalharei com quatro autores e críticos literários, especificamente: Jorge de Sena, José Augusto Alegria, Agustina Bessa-Luís e, por fim, Rui Guedes.

Jorge de Sena é um importante crítico literário e escritor português do século XX, que se destacou não só por sua reflexão sobre a poesia portuguesa, mas também por seu posicionamento político no contexto histórico e cultural em que foi produzido. Diferente dos críticos literários que se dedicaram ao estudo sobre Florbela, Jorge de Sena foi um crítico das políticas repressivas do regime ditatorial de Salazar, o que posteriormente o impulsionou a deixar Portugal e se exilar no Brasil, em 1959. Notadamente, a sua obra literária refletiu sua posição política, escrevendo ensaios abordando temas como liberdade, justiça social e resistência à opressão.

Em seus estudos sobre a poesia portuguesa, Jorge de Sena se dedicou à obra de Florbela Espanca, sendo o primeiro homem a discutir gênero em pleno 1946, debruçando-se acerca da expressão do feminino em sua poesia. Para Jorge de Sena, a poesia de Florbela Espanca representa uma abordagem singular da experiência feminina na literatura portuguesa. Ele enfatiza que a poesia de Florbela é caracterizada por uma intensidade emocional e uma sensibilidade particularmente feminina, ao mesmo tempo em que expressa uma profunda

consciência da condição da mulher na sociedade portuguesa do seu tempo. Segundo Jorge de Sena, a poesia de Florbela Espanca é marcada por uma forte expressão de desejo e de uma busca por uma identidade pessoal e feminina autônoma.

Jorge de Sena, mesmo perseguido pelas autoridades portuguesas e com sua obra proibida e censurada em Portugal durante a ditadura, legitimou a obra de Florbela Espanca como representante de uma importante contribuição para a literatura portuguesa, não apenas por sua originalidade poética, mas também por sua capacidade de representar a experiência feminina e de questionar os estereótipos de gênero que prevaleciam em seu tempo. Com toda adversidade do contexto histórico, Jorge de Sena não só conseguiu legitimar Florbela enquanto autora, mas, sobretudo, legitimou Florbela a partir da condição de mulher, justamente a questão por que ela foi criticada em vida e após a morte.

Ainda nesse capítulo, analisarei o livro *A poeta Florbela Espanca: o processo duma causa* (1955),<sup>23</sup> escrito por José Augusto Alegria, no qual o autor faz defende que Florbela não merecia a homenagem no Jardim Público, mesmo após a inauguração do busto no Jardim Público de Évora, em 1949. A rejeição à autora reacendeu, sofrendo represálias literárias. Em vista disso, pareceu-me considerável fazer uma análise minuciosa de cada capítulo, em que o autor faz várias críticas desde sua vida pessoal, suas opções religiosas, influências literárias e até a sua obra — estrutura de soneto, heresia das palavras, função de sua poesia etc. Mesmo passados seis anos da homenagem, Florbela ainda era objeto de pesquisa a render um livro inteiro para questionar o mérito de tal prestígio. A insistência da negação da autoridade poética de Florbela só fomenta ainda mais curiosidade e o debate em torno dela. Por isso, proponho investigar qual o interesse nas entrelinhas, no que está dito, como o discurso de negação a Florbela vai sendo repetido, como vai criando uma ordem de discurso no sentido de rejeição a poeta, qual o público-alvo, quem estava financiando e para qual finalidade tem o livro.

Nesse capítulo, também analisarei o romance biográfico *Florbela Espanca: Vida e Obra*, publicado em 1979, por Agustina Bessa,<sup>24</sup> uma importante escritora portuguesa do século XX, cuja escrita é marcada por um estilo que explora questões existenciais, filosóficas e psicológicas. Dessa forma, a biografia “Florbela” de Agustina é um divisor de águas entre os estudos sobre a poeta, porque traça um perfil psicológico de Florbela, explorando suas angústias e conflitos internos, assim como abordando as relações pessoais de Florbela. O livro

<sup>23</sup> ALEGRIA, José Augusto. **A poeta Florbela Espanca: o processo de uma causa**. Évora: Edição do Centro de Estudos D. Manuel Mendes da Conceição Santos, 1955.

<sup>24</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. **Florbela Espanca: Vida e Obra**. [S. l]: Arcádia, [19--].

foi muito bem recebido pela crítica literária, não só pela profundidade e a sensibilidade como Bessa-Luís retratou Florbela, assim como por sua habilidade em contextualizar a poeta no cenário literário e cultural da época. Dessa forma, “Florbela” foi visto como uma obra importante para o estudo da literatura portuguesa e para a compreensão da obra de uma das suas principais figuras.

Além disso, o livro teve uma grande repercussão na sociedade portuguesa, especialmente entre as mulheres. Agustina Bessa-Luís ressaltou que Florbela Espanca foi uma das primeiras escritoras portuguesas a abordar abertamente temas como o desejo sexual feminino, o amor e a liberdade, o que a torna uma referência para o movimento feminista em Portugal. Agustina Bessa-Luís faz ainda uma reflexão sobre a condição da mulher na sociedade portuguesa da época, destacando a luta de Florbela Espanca pela igualdade de direitos e pelo reconhecimento da sua obra, que muitas vezes era menosprezada pelo fato de ter sido escrita por uma mulher. Ademais, “Florbela” tornou-se um best-seller em Portugal e é considerado um clássico da literatura portuguesa contemporânea. O livro de Agustina-Luís sobre Florbela Espanca continua a ser estudado e analisado por críticos literários e leitores interessados na vida e obra da poeta, bem como na história da luta pelos direitos femininos em Portugal.

A partir da análise dos capítulos anteriores, a visibilidade e a disseminação dos estudos sobre a obra de Florbela aumentavam gradativamente, sobretudo a partir da década de 1950. Porém, somente na década de 1980 houve uma significativa valorização da obra de Florbela Espanca. Rui Guedes,<sup>25</sup> pianista e empresário português, descobriu um espólio inédito da autora. A procedência desse espólio seria da irmã do segundo marido de Florbela Espanca, Antônio Guimarães, que guardou todos os documentos e poemas de Florbela no sótão de sua casa quando ambos se separaram. Anos depois, o filho dessa cunhada de Florbela herdou os documentos e vendeu o espólio inédito para Rui Guedes. Foi então que, depois de mais de meio século após a morte da poeta, sua obra completa finalmente veio à tona. Assim, busco analisar como a comunidade literária recebeu e como esse documento mudou a perspectiva de Florbela enquanto autora.

Rui Guedes comprou um espólio de 200 poesias manuscritas de Florbela, agrupadas em cinco livros, que a poeta intitulou *Primeiros Passos, Livro do Nosso Amor*,

---

<sup>25</sup> Rui Guedes foi um empresário português que se dedicou à parte editorial dos estudos de Florbela. Ele comprou o espólio da poeta de um descendente do segundo marido de Florbela e, posteriormente, publicou o manuscrito *Trocando Olhares, Obras Completas de Florbela Espanca, Fotobiografia*, além de todo o acervo da poeta: cartas, postais de colegas e familiares.

*Soror Saudade, Trocando Olhares e Claustro das Quimeras*. Dos 200 poemas, 157 já estavam publicados em livro; dos 130 postais e cartas, apenas 51 já eram conhecidos; além de um acervo com 442 fotos documentos etc. Essa descoberta foi um acontecimento cultural significativo da importância da obra de Florbela e sua construção autoral.

Rui Guedes iniciou um trabalho de pesquisa em torno da vida e obra de Florbela, tendo o apoio do Instituto Português do Livro, da Secretaria de Estado da Cultura e da Biblioteca Nacional. A escritora Natália Correia, que já havia prefaciado o *Diário do Último Ano*<sup>26</sup> da poeta, foi solicitada para fazer o tratamento literário e cultural dos dados desconhecidos por Rui Guedes. Após uma longa pesquisa, Rui Guedes publicou, em 1984, as obras completas de Florbela Espanca, numa edição fac-similar, constituída por seis volumes, prometendo publicar sonetos da poeta sem alteração, tal como ela os idealizou e escreveu em manuscrito. Essa novidade causou furor entre os círculos de leitores interessados em Florbela, pois integrava até então a biografia mais completa sobre a autora, com testemunhos que esclareciam alguns detalhes “obscuros” da vida da poeta alentejana.

Depois que Rui Guedes revelou a mercadoria cultural em edições que não se tratava, decerto, de edições críticas, mas de ampliações do acervo poético conhecido, ele vendeu o espólio florbeliano à Biblioteca Nacional de Lisboa. Atualmente o acervo se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Todo esse drama em torno da obra de Florbela Espanca rendeu muitas discussões, críticas, novos questionamentos e novas redefinições da poeta enquanto autora.

Todo esse drama em torno da obra florbeliana rendeu muitas discussões, críticas, novos questionamentos e novas redefinições para Florbela Espanca enquanto autora. Nesse subtítulo, por fim, pretendo analisar o prefácio escrito por José Seabra para as *Obras Completas de Florbela Espanca*, mais especificamente o volume II, referente à coletânea de todas as poesias de Florbela Espanca entre 1918 e 1930, trazendo não só seus livros já publicados na versão original, como também várias poesias inéditas, quase meio século após a sua morte. O texto deixa a desejar diante da relevância da obra. Diante desse marco histórico para a trajetória autoral de Florbela Espanca, fechamos a tese com a análise do texto de José Seabra que vai abordar o neorromantismo e o “donjuanismo feminino” na obra de Florbela Espanca.

Nesta tese, portanto, investigarei como Florbela foi paulatinamente moldada, adequada e construída enquanto poeta e autora, não só analisando os estudos e os prefácios

---

<sup>26</sup> ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*. Prefácio de Natália Correia, Lisboa, Bertrand, 1981.

citados acima, mas problematizando os caminhos percorridos pela imprensa e pelos críticos literários que levaram Florbela à figura pública prestigiada. Nesse sentido, não pretendo decifrar os motivos do suicídio de Florbela Espanca, mas como o suicídio pode ter interferido nas interpretações acerca de Florbela enquanto autora/poeta ao longo da construção de sua biografia. É impossível e/ou incabível explicar o inexplicável, mas, talvez, a complexidade das motivações que levaram Florbela Espanca a esse ato extremo pode ter constituído o motivo central e/ou chave simbólica que possibilitou a disseminação de estudos, reflexões e considerações sobre seu universo poético. Dessa forma, não estarei na posição de julgar e/ou condenar o suicídio de Florbela, até porque a morte voluntária exprime um direito de decidir.

Este trabalho sobre a construção autoral de Florbela Espanca após o suicídio, antes de tudo, é um estudo sobre a vida e contra qualquer tipo de saber, discurso ou instituição que se apresente com o único objetivo de diminuir a capacidade humana de revolta, resistência e luta. Não esperem que eu me ponha aqui a declamar contra o suicídio, acusar Florbela Espanca e todos seus contemporâneos que optaram pela decisão da morte voluntária; muito menos tratar o suicídio como um problema abstrato, silenciado, minado como uma patologia a condenar. Afinal, as pessoas não se suicidam por simples querer, capricho, mas por motivos por vezes incompreensíveis. Não cabe a mim julgar a experiência singular de quem atenta contra a própria vida. E é dentro dessa perspectiva que me aferro ainda mais à vida para protestar contra a calúnia e a moral religiosa, contra as injúrias e as blasfêmias do Estado, contra indiferença e a imprudência da medicina e, por fim, contra a hipocrisia e o vazio espiritual da sociedade que fizeram de Florbela Espanca e seus contemporâneos que se suicidaram presas fáceis da derrota pelo estigma social. A negativa social, a marginalização e a desaprovação de condutas culturais e/ou crenças religiosas continuam matando muita gente por suicídio.

Este estudo é, acima de tudo, contra a moralidade que, por longos séculos, e até hoje, interfere diretamente na sociedade ocidental como um instrumento por excelência de dominação, pois sem moral, sem a criação do bem e do mal, sem o medo da intolerância de Deus, a instituição religiosa não se sustenta. Os valores precisam ser revisados para testar a validade dessas convicções que se impõem como unânimes, mas muitas vezes vão contra os princípios de humanidade. E a arte? A arte deve estar livre de amarras para criar e questionar os valores da moral. Como criticar valores morais se estivermos presos a eles? Por isso, os artistas podem ser espíritos livres e nada soa mais perigoso ao moralista do que a palavra “liberdade”. A crítica é essencial para a manutenção de uma democracia, porque a crítica não se deixa aprisionar diante da injustiça.

Em cada momento dessa empreitada, procurarei aproximar-me daquela que se atreveu a romper com as tradicionais forças normativas, aquela que se atreveu a (re)pensar a História, tornando-a plural e libertadora. Assim, desejo que a leitura dessa história possa intrigar e estimular outras pessoas a refletirem sobre o tema do suicídio que ainda hoje resiste de ser dialogado e discutido em livros, filmes e/ou séries; espero que, com esse estudo, o silêncio proposto por certos discursos, sejam religiosos ou científicos, seja negado, pois acredito que somente assim podemos buscar respostas a questões até então ignoradas, traçando uma nova sensibilidade para as diferenças, mais solidárias e libertárias.

## 2 SAUDADE E MELANCOLIA: OS ÚLTIMOS SUSPIROS DA “PRINCESA ENCANTADA DA QUIMERA”

*Quando o que lhe ficou para trás não foi mais que um ponto perdido no despego de tudo a que chegara, quando conseguiu, finalmente, arrancar de si os pedaços irreconhecíveis do seu sonho desfeito, Manuel Garcia olhou face a face a vida, e sorriu. Oh, o sorriso de desdém dos que querem morrer! Quem foi que se atreveu a dizer alguma vez, quem foi que ousou traçar num papel as letras da palavra cobardia, falando dum suicida?! Oh, a medonha coragem dos que vão arrancando de si, dia a dia, a doçura da saudade do que passou, o encanto novo da esperança do que há de vir, e que serenamente, desdenhosamente, sem saudades nem esperanças, partem um dia sem saber para onde, aventureiros da morte, imigrantes sem eira nem beira, audaciosos esquadrinhadores de abismos mais negros e mais misteriosos que todos os abismos escancarados deste mundo! Quem foi que um dia ousou lançar a um papel as letras ultrajantes da palavra cobardia, essa suprema afronta, esse insulto escarro, à face dos que querem morrer?!*

Florabela Espanca<sup>27</sup>

### 2.1 Carta de despedida à vida por Florbela Espanca (1930)

Florbela inaugura seu *Diário do Último Ano* (1930) exteriorizando que não tem nenhum intuito, objetivo e/ou fim pessoal para escrever aquelas linhas, mas, ao mesmo tempo, pede compreensão para aqueles que lerem suas palavras no futuro, o que demonstra de alguma forma que ela está registrando meticulosamente um pensamento para a posterioridade. A temática da angústia é um elemento-chave em toda obra florbeliana: a espera e o temor que algo venha a se realizar ou, talvez, o sentimento de ameaça perante a vida. A angústia é um mal-estar contínuo em sua obra, diretamente ligada ao físico e ao psíquico em sua vida. De fato, a relação com o tempo é a maior angústia trazida pela modernidade: “[...] o império do instantâneo suscitado pelos modernos meios tecnológicos tem por efeito um sentimento de perda inexorável, combatido por frenesi compulsivo no empenho de recuperar um presente que parece escapar-lhe”.<sup>28</sup> A subjetividade angustiada de Florbela e, em grande medida, saudosista luta contra a transitoriedade do mundo moderno, contra a efemeridade de todas as coisas, contra o passageiro e contra o caráter destrutivo do tempo.

<sup>27</sup> ESPANCA, Florbela. *As Máscaras do Destino*. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 71.

<sup>28</sup> DOSSE, François. *A História*. Bauru, SP: EDUSC, 2003, p. 292.

12 de janeiro de 1930.

Viver não é parar: é continuamente renascer. As cinzas não aquecem; as águas estagnadas cheiram mal. Bela! Bela!, não vale recordar o passado! O que tu foste, só tu o sabes: uma corajosa rapariga, sempre sincera para consigo mesma. E consola -te que esse pouco já é alguma coisa. Lembra -te que detestas os truques e os prestidigitadores. Não há na vida um só ato covarde, pois não? Então que mais queres num mundo em que toda a gente o é... mais ou menos? Honesta sem preconceitos, amorosa sem luxúria, casta sem formalidade, reta sem princípios e sempre viva, a palpitar de seiva quente como as flores selvagens da tua bárbara charneca!<sup>29</sup>

O tempo urgia e Florbela não se achava em canto nenhum, nem no lado profissional, nem no lado amoroso. Os dias e anos passavam e ela se sentia cada vez mais velha e mais fragilizada, emparedada no caos de seus pensamentos. O passado lhe parecia tão belo, mas tão distante: passado apartado da menina feliz na sua terra alentejana, passado apartado da moça esbelta e cheia de vitalidade, um passado remoto e tão longínquo que ela mesma já não conseguia identificar em si própria.

Parece que a memória, o pesar trazem à Florbela uma imagem de outrora, carregando-a de angústia. A angústia permeia Florbela pelo seu modo de existir e ver o mundo, de onde vem a dor, a inquietação, a morte como única forma de impedir essa angústia existencial. Florbela despreza o passado, um passado que provoca angústia, que só ressuscita mágoas; assim, ela se protege negando o passado conturbado, um passado marcado por crises e atravessado por tristezas.

23 de janeiro de 1930.

Endiabrada Bela! Estranha abelha que dos mais doces cálices só sabe extrair fel! <<Para que quer esta criatura a inteligência, se não há meio de ser feliz?>>, dizia, dantes, meu pai, indignado. Ó ingênuo pai de 60 anos, quando é que tu viste servir a inteligência para tornar feliz alguém? Quando, ó ingênuo pai de 60 anos?... Só se pode ser feliz simplificando, simplificando sempre, arrancando, diminuindo, esmagando, reduzindo; e a inteligência cria em volta de nós um mar imenso de ondas, de espumas, de destroços, no meio do qual somos depois o naufrago que se revolta, que se debate em vão... que não quer desaparecer sem estreitar de encontro ao peito qualquer coisa que anda longe: raio de sol em reflexo de estrelas. E todos os astros moram lá no alto, ó ingênuo pai de 60 anos!<sup>30</sup>

Em meio aos aspectos singulares, a obra de Florbela Espanca aparenta ser alheia às preocupações sociais, inseridas apenas no seu mundo individual, como podemos perceber em vários retratos que faz de si ao longo dos seus escritos. De fato, a obra é marcada por uma forte carga simbólica que lhe confere uma característica única e singular; no entanto, não se

<sup>29</sup> ESPANCA, Florbela; CORREIA, Natália. **Diário do último ano**. Portugal: Livraria Bertrand, 1981, p. 8-9.

<sup>30</sup> ESPANCA, Florbela; CORREIA, Natália. **Op. cit.**, p. 13.

coloca como observadora distante, mesmo quando parece exterior aos fatos e acontecimentos de sua época. Aliás, nenhuma obra literária está fechada em si, muito menos retrata o real — cristalizado, puro e acabado.

A angústia do saber, como bem demonstra esse trecho, é um elemento obrigatório na poesia moderna. A angústia é uma característica presente na obra de Florbela Espanca, como também em grande parte dos autores entre a segunda metade do século XIX até meados do século XX. O tema da angústia, tão constante na obra florbeliana, também é um elemento marcante nas obras de autores que influenciaram profundamente a obra e o estilo da poeta — como, por exemplo, António Nobre,<sup>31</sup> Mário de Sá-Carneiro,<sup>32</sup> Antero de Quental,<sup>33</sup> Mario Beirão,<sup>34</sup> Américo Durão,<sup>35</sup> Teixeira de Pascoaes,<sup>36</sup> entre outros. Um dos pontos comuns é o tom confessional dos versos, ligados à temática do pessimismo, da mágoa, da dor existencial, da ânsia pela morte e pelo não ser. Na realidade, os poetas que mais se encontram presentes no tecido intertextual dos sonetos são Antônio Nobre, explicitamente evocado como par na solidão, Antero de Quental e Mário de Sá-Carneiro.

Isso se torna mais evidente quando se estabelece um breve paralelo, por exemplo, com Mário de Sá-Carneiro, que sentiu a dor da existência de modo igualmente agudo. Segundo um estudo de André Rocha acerca do léxico comum entre os dois poetas, surgem com igual insistência palavras como fogo, brasa, rubro, rútilo, oiro, quimera, loucura etc. — reveladoras do clima emotivo e criador em que se consolidam. Em ambos, pode-se encontrar o drama da incompletude, a consciência de não ter atingido o absoluto. No entanto, seria um erro pensar que essa sensação advém apenas dos limites da intransigência do “eu” para com o mundo exterior; pelo contrário, embora sofram com a hostilidade ou a incompreensão alheia, são, sobretudo, as próprias impotências que possibilitam a exposição no campo do amor, como um ato criador.

Seguramente, a obra de Florbela Espanca teve confluências de vários autores e

---

<sup>31</sup> António Nobre (1867-1900) foi um poeta português cuja obra se insere não só na corrente ultrarromântica, mas nas correntes simbolista e saudosista do fim do século XIX. Sua principal obra foi *Só* (1892), marcada pela lamentação, nostalgia e subjetivismo (Disponível em: [https://www.ebiogra.fia.com/antonio\\_nobre/](https://www.ebiogra.fia.com/antonio_nobre/)).

<sup>32</sup> Mário de Sá-Carneiro nasceu em 1890 e suicidou-se em 1916. Foi poeta, contista e ficcionista português; aderiu ao movimento modernista em Portugal, membro da Geração d’Orpheu.

<sup>33</sup> Antero de Quental (1842-1891) foi escritor e poeta português com papel importante no movimento da Geração de 70. Foi um dos fundadores do Partido Socialista Português, assim como do jornal *A República*.

<sup>34</sup> Mário Beirão (1890-1965) foi um poeta português, grande saudosista do seu tempo. Apoiante do Estado Novo salazarista, foi o autor do Hino da Mocidade Portuguesa.

<sup>35</sup> Américo Durão (1896-1969) foi um poeta e escritor português, licenciou-se em Direito na Faculdade de Lisboa, onde conheceu e se tornou amigo de Florbela Espanca e Mário Beirão.

<sup>36</sup> Teixeira de Pascoaes (1877-1952) foi poeta e escritor português, principal representante do Saudosismo, um dos fundadores da revista *A Águia*, precursora do movimento da Renascença Portuguesa.

correntes literárias que circulavam na sociedade em que viveu; no entanto, sua poesia se mostra sempre fiel ao próprio sentimento: o sentimento da existência, da consciência de si e da identidade individual — essa construção do “eu” imersa nas sensações, nas desordens e nos transtornos internos. Tal fato tornou-se central em sua obra, percorrendo uma estilística muito própria como única condição de compreender melhor a si e algumas características céticas do seu tempo.

23 de janeiro de 1930.

O Diário de Maria Bashkistseff é qualquer coisa profundamente triste, de tragicamente humano. Só não compreendo naquela grande alma o medo da morte. O espectror da morte, a ideia da morte, apavora-a, espanta-a, indigna-a. É a sua única fraqueza. <<Il fraudra donc mourir, misérable.>> <<Mourir? Je veux vivre, moi, quando même et malgré tout...>> <<Mon corps pleure et crie mais quelque chose qui est au-dessus de moi, se rejouit de vivre, quando même...>>. Mas que imensa alma! Queria o amor, queria a glória, o poder, a riqueza, queria a felicidade, queria tudo. E morreu com pouco mais de vinte anos gritando até o fim que não queria morrer. Como não compreendeu ela que o único remate possível à cúpula do seu maravilhoso palácio de quimeras, de ambição, de amor, de glória, poderia apenas ser realizado, por essas linhas serenas, puríssimas, indecifráveis, que só a morte sabe esculpir? Os seus vinte anos não chegaram a compreender o alto e supremo símbolo das mãos que se cruzam, vazias dessa maré de sonhos, que a vida em amargo fluxo e refluxo, leva e traz constantemente. Princesinha exilada, porque não soubeste tu murmurar, encolhendo os ombros, o teu doce e sereno nitchevo de escrava?...<sup>37</sup>

Nesse trecho, Florbela faz referências ao diário de Maria Bashkistseff,<sup>38</sup> que se tornou uma personalidade conhecida do seu tempo, considerada pioneira da nova consciência do lugar e do papel da mulher na sociedade do século XIX, questionando a ordem burguesa vitoriana na definição do arquétipo de feminilidade confinada no espaço doméstico e na repressão autoimposta. Com grande admiração, Florbela discorre sobre a alma grandiosa da jovem escritora russa que morreu tuberculosa com apenas 26 anos, no entanto, não compreende sua ânsia de viver: “Ele se defraudará a morrer, miserável”.

“Para morrer? Eu quero viver, eu, de qualquer forma, e apesar de tudo” [...] “Meu corpo chora e grita, mas algo que está acima de mim, se alegra de viver, mesmo quando...”. Florbela não compreende a negação pela morte de Maria Bashkistseff, acusando-a de ser muito jovem para saber sobre as intempéries da vida.

Nesse trecho, portanto, Florbela deixa claro que a morte não a apavorava, pelo contrário, ela tinha uma relação de entendimento com a morte. Segundo a poeta, só a morte

<sup>37</sup> ESPANCA, Florbela; CORREIA, Natália. **Op. cit.**, p. 13-14.

<sup>38</sup> Maria Bashkistseff (1858-1884) nasceu na Ucrânia, filha de uma família da nobreza russa, mas passou grande parte da sua vida em Paris, onde escrevia e estudava pintura. Mas foram suas cartas e, principalmente, o diário que mantinha desde os 13 anos que a tornaram numa personalidade conhecida.

lhe traria a glória, a realização dos seus sonhos, de um amor, pois só a morte libertaria sua alma presa a suas necessidades. Para Florbela, a morte é como uma acalentadora das ansiedades, a embalar seus sonhos.

19 de fevereiro de 1930.

Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se Eu sou Eu? Que importa o desalento da vida se há morte? Com tantas riquezas por que sentir-me pobre? E os meus versos e a minha alma, e os meus sonhos, e os montes e as rosas e a canção dos sapos nas ervas úmidas e a minha charneca alentejana e os olivais vestidos de Gata Borracheira e os assombros dos crepúsculos e o murmúrio das noites... então isto não é nada? Napoleão de saias, que impérios desejas? Que mundo queres conquistar? Estás, decididamente, atacada de delírio de grandezas!...<sup>39</sup>

Mais uma vez, Florbela traz a morte como resolução das agruras da vida. A poeta fala em plena crise subjetiva, assim como muitos sujeitos desse período, afetados e invadidos pela velocidade de mudanças sociais, comportamentos e sentimentos. Parece estar perdida entre os modelos de mulher antigos, modelos ultrapassados, e os modelos de mulher que ainda não estavam por todos legitimados. Esse sentimento de fragmentação e perda de um eu organizado se manifesta em toda a geração contemporânea à Florbela, o que provocou não só uma disseminação do mal-estar entre os sujeitos, mas, sobretudo, a entrega ao suicídio.

Florbela trazia consigo muitas características do espírito moderno desse período. Sua liberdade em relação à moral e falta de disciplina referente às regras foram, sem dúvida, as mais escandalosas para a sociedade portuguesa tradicionalista. Desse sujeito moderno, Florbela trazia o pessimismo, mas, por outro lado, a curiosidade como um grande estímulo para sua existência, pois se dedicou quase que exclusivamente à arte e às letras; a poeta também se revestiu na incapacidade para o amor e na suscetibilidade para a doença física e mental tão comuns naquele período. Certamente, esse mundo moderno, confuso e desordenado produziu uma subjetividade marcada por um frágil sentido do existencial em Florbela.

Florbela foi antes uma inconformada com a vida, queria a perfeição e, por isso frustrou-se, pois o sonho, o ideal não se realizou. Daí a saudade do sonho, da perfeição e do passado feliz de sua juventude. A angústia é uma resposta ao estado de impotência, impossibilidade, sem nem mesmo saber de onde vêm suas dores e frustrações. Tomada pela melancolia, Florbela mergulha no mais profundo desprazer, e a sua angústia não é nada mais

<sup>39</sup> ESPANCA, Florbela; CORREIA, Natália. **Op. cit.**, p. 17.

que o desmoronamento de si, do seu ego: “Não tenho forças, não tenho energia, não tenho coragem para nada. Sinto-me afundar. Sou o ramo de salgueiro que se inclina e diz sim a todos os ventos”.<sup>40</sup>

A vida adquire tons cinzentos, a essa altura, Florbela já não acreditava mais nas possibilidades, muito menos no amor. Enquanto isso, amargurada, Florbela devaneava em pensamentos e desabafava, escrevendo no seu diário pessoal. “Não, não e não!”.<sup>41</sup> Ela negava aceitar aquela vida, repelia com desprezo aquela realidade. A melancolia e a solidão profunda encontram única saída para curar a dor; suplica que a morte feche os olhos, como um último suspiro: “A morte definitiva ou a morte transfiguradora? Mas o que importa o que está para além? Seja como for, será melhor que o mundo! Tudo será melhor que esta vida”.<sup>41</sup> A morte surge como um alívio para uma angústia insuportável, a de não conseguir conviver com as sombras. Parece-nos que a morte é o único meio capaz de curar todas as feridas.

Frustrada, vazia e solitária no presente, que a devorava, Florbela escreveu sua última linha no diário, seis dias antes de se suicidar: “E não haver [sic] gestos novos nem palavras novas”.<sup>42</sup> Talvez esse trecho reflita a expressão máxima do estado de alma da autora: o amor impossível, a queda de um sonho, o sofrimento e a morte. Quanto tudo se esgotou, a arte de amar e de criar, a vida se esvaziou de sentidos, ela não sabia o que queria, nem para onde iria, entregando-se eternamente ao silêncio da morte. Último instante, toda vida sobre os olhos: despedida do mundo com palavras carregadas de significados, tentando fazer da sua morte prematura um caso exemplar para toda uma geração.

Podemos dizer, se formos usar os termos da época, que Florbela vivia fragilizada, debilitada e açoitada por uma doença que se agravava dia após dia, e nenhum médico conseguia diagnosticar. Faltava-lhe força e vontade de viver, essa debilidade prejudicava a si mesma, causando-lhe uma decadência de si, uma espécie de autodestruição.

Estou magra como um junco, sem forças, neurastenizada e insuportável. Tenho corrido em vão a todos os médicos, feito radiografias de tudo quanto é possível radiografar-se, análises de tudo quanto é possível analisar-se e... ninguém sabe o que me mata pouco a pouco. A alma, talvez; a eterna história da lâmina corroendo a bainha [...]. Sou uma inválida, uma exilada da vida. O que mais me tortura são as teimosas insônias em séries de quatro noites, só consigo dormir com Veronal ou qualquer outra droga.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Último Diário de Florbela, 28 de abril de 1930, p. 20.

<sup>41</sup> Último Diário de Florbela, 20 de novembro de 1930, p. 23-24.

<sup>42</sup> Diário de Florbela, 2 de dezembro de 1930

<sup>43</sup> Carta enviada ao professor Guido Battelli, datada de 5 de julho de 1930

Florbela passou parte da sua vida lutando contra um enorme ermo que não sabia de onde vinha. Lutava contra uma perturbação mental e crises de depressão, talvez porque suas ações e seus escritos expressassem uma liberdade incompatível com certos ditames morais de sua época. Possuía uma personalidade que tendia para a não observância das regras, nem limites que a freassem.

A ruptura com as regras da moral tradicional em Florbela explicaria não só sua vontade de nada, mas sua vontade de autodestruição através do uso constante de pesados soníferos, até sucumbir à terceira delas. Doente do corpo e da alma, Florbela não achava consolo para tamanho mal. Podemos dizer que seu corpo débil arrastava uma alma grande e pesada, a qual não conseguia carregar. Florbela, no final da vida, estava bastante magra, com a cabeça cheia de cabelos brancos e sem vontade de viver. Sua vida era atravessada por um vazio aflitivo:

Nada me chega, nada me convence, nada me enche. [...] A morte, talvez... esse infinito, esse total e profundo repouso; [...] Às vezes, me parece que tenho qualquer missão a cumprir, qualquer coisa a fazer; mas não sei o que é, não compreendo, e esta inquietação mina -me, rói-me, esta interrogação, esta contínua busca, cada vez mais ansiosa, dentro de mim mesma, desvaira -me.<sup>44</sup>

Após tanta luta contra os juízos morais e os valores de seu tempo, após ter sido apontada pela sociedade como transgressora devido a seus atos de insubordinação aos códigos sociais, como ela própria se construiu e, certamente, como ela queria ser vista — rebelde, diferente e inconformada —, Florbela tomba, desfalece, já não tem forças para lutar contra a maré, já não vê nenhum sentido na existência, como se tudo fosse em vão, sem fim e sem objetivo. A descrença e a falta de esperança são as palavras-chave para descrever o seu descontentamento para com a vida. Estava emparedada no devir da sua própria história, ela nada esperava do e no tempo.

## **2.2 Construções narrativas acerca do suicídio de Florbela Espanca**

Florbela Espanca foi durante muitos anos “tabu” para alguns de seus contemporâneos, dada como “escândalo público”, “mulher adúltera”, “indigna” e tudo mais que a imaginação retrógrada e limitada das mulheres e homens da sua época lhe quiseram

---

<sup>44</sup> Carta enviada ao professor Guido Battelli, datada de 2 de agosto de 1930.

atribuir.<sup>45</sup> Para infelicidade de sua vida terrena, Florbela viveu a fundo os estados de espírito: quer de exaltação, quer de melancolia. Sabe-se lá em que altura de sua vida, Florbela começou a sentir uma angústia que a fez recorrer aos remédios. Supõe-se que o recurso ocorreu depois da morte do seu irmão, Apeles Espanca, em 1927, quando Florbela se fecha em um autoexílio habitado pela saudade, pelo luto e pela melancolia. De acordo com uma matéria de autor desconhecido, publicada em 1983, no jornal *O Globo*, aconteceu o seguinte:

Em 1927, de novo, em Lisboa passa dois dias com o irmão Apeles. Estava-se a 4 de Junho. A 6 do mesmo mês, dois dias depois de ter passado com Florbela dois dias, morre Apeles Espanca, irmão de Florbela, na queda do hidroavião que tripulava e que despenhou no Tejo em frente de Porto Brandão.

Jaz no cemitério de Matosinhos para onde Florbela o levará.

Fala-se em suicídio. Há cartas, desesperadas, que escreve à irmã dizendo que se iria matar. O irmão era piloto de aviação, e também da Marinha como era hábito na época. Consta que era volúvel. Que tinha uma rapariga em cada porto.

Por fim, apaixona-se por uma rapariga que vem a morrer de doença. Seria essa a razão do suicídio.

Este facto, afectou [sic] a vida de Florbela. A partir daí nunca mais consegue dormir sem calmantes. Nunca mais quis falar com ninguém. Morreu para o Mundo. Fazia questão de isolar-se e sofrer o seu desgosto.

É a morte do irmão que pela primeira vez, a leva a escrever prosa. Florbela faz, então, uma série de contos, aos quais chamou <<Máscaras do Destino>>, que fazem parte deste seu espólio (em poder de Rui Guedes) manuscritos em folhas dum velhíssimo livro de rol de mercearia.<sup>46</sup>

Desde então, a poeta permaneceu à espera até os últimos dias de vida: à espera da felicidade, à espera de um amor, à espera de um reconhecimento como poeta-mulher, à espera de algo que sempre acabava em fracasso. As cartas remetidas por Florbela Espanca, nos últimos três anos de sua vida, revelam seu estado de saúde agravado: cansada, debilitada e muito nervosa. Em 29 de agosto de 1928, foi receitada a descansar em um hotel de Seixoso, Lixa, pois teria sido examinada por um especialista que a diagnosticou em estado de grande irritação, inquietação e perturbação do sistema nervoso, causando-lhe febres constantes. Como já foi citado, o jornal *O Globo*, de Lisboa, publica um artigo de autor desconhecido em 1983, tentando traçar os últimos momentos de Florbela Espanca:

Em Junho de 1930, foi à Lisboa, visitar sua amiga Maria Amélia Teixeira, diretora da Revista <<Portugal Feminino>>.

Em 18 de Junho, escreve a Guido Batelli a quem agradece a tradução dos seus versos e envia-lhe um retrato seu. Com ele trocou correspondência até morrer. A 19 de Junho, vai para Évora onde fica até 27 do mesmo mês.

<sup>45</sup> FARIAS, Priscilla Freitas de. Terra de Charneca Erma e da Saudade: a construção simbólica do Alentejo na obra de Florbela Espanca (1894-1930). **Dissertação**. Natal: UFRN, 2015.

<sup>46</sup> A VIDA, o talento e as tendências Mórbitas de Florbela Espanca II. **O Globo**, Lisboa, 15 mar. 1983.

Três dias depois volta ao Porto.

A 5 de Julho escreve ao doutor Guido Batelli em carta:

<<... Só consigo dormir com Veronal ou qualquer outra droga parecida. Sou uma inválida, uma exilada da vida...>>

A 10 de Junho escreve de novo a Guido Batelli:

<<...diz bem. Os médicos não sabem o que dizem. Nervos, nervos. Não sabem outra coisa; e um ou outro de disposição mais prazenteira, diz que eu tenho teias de aranha nos miolos...>>

A 27 de Julho em carta ao dr. Guido Batelli:

<<... De mim ninguém gosta. De mim nunca ninguém gostou >>

Ainda em Agosto de novo escreve a Batelli:

<<... nada me chega, nada me convence. Nada me enche. A morte, talvez... esse infinito, esse total e profundo repouso. Tenho imensa pena de não lhe poder dizer, com verdade que sou feliz...>>

A 12 de Agosto volta a escrever:

<<... Eu não peço à vida nada que ela não tivesse prometido e detesto-a e desdenho-a porque não soube cumprir nenhuma das suas promessas em que, ingenuamente, acreditei porque me mentiu, porque me traiu sempre...>>

Em 21 de Agosto volta a escrever-lhe:

<<... o destrambelhamento dos nervos não me deixa viver em paz como sabe viver a outra gente. Tenho feito versos. Muitos versos, nunca fiz tantos nem tão bons, talvez. Mando-lhe o último, feito, onde, durante uma teimosa insónia que apenas cedeu a grama e meia de Veronal...>>

E a 26 de Agosto nova carta:

<<... eu quero desaprender, quero não saber ler, nem escrever a minha própria língua, eu sei lá o que queria !>>.<sup>47</sup>

Depois de mais de meio século, autores continuam interessados em justificar e/ou desvendar o suicídio de Florbela que, notadamente, foi um caso mal explicado para o público e, por isso, atraiu tanta curiosidade e atenção. Florbela teria se suicidado ou não? Como falei na introdução deste trabalho, meu objetivo não é julgar ou explicar o porquê do suicídio, mas analisar como os intelectuais correlacionaram o suicídio com a poeta e, por fim, construíram um lugar de autora para Florbela. Nesse trecho acima, repete-se o interesse pelos últimos momentos da vida da autora, recortando trechos de cartas de cada mês que antecedeu o suicídio, de modo a justificar o fim. Na biografia produzida acerca de Florbela Espanca, especula-se que ela tentou se suicidar duas vezes entre outubro e novembro de 1930; no entanto, não se fala como e quando essas tentativas ocorreram exatamente. Também não há nenhum registro e/ou documento sobre essas primeiras tentativas de suicídio. Confirmam-se essas informações tomando como base o padre José Maria Sardo, estudioso de Florbela; no entanto, ao investigar a respeito, não encontrei nenhum trabalho dele sobre o suicídio, nem sequer sobre Florbela. Sabe-se apenas que não resistiu à última tentativa de suicídio, pois seu corpo estava bastante fragilizado, não suportando a mutilação causada pelos fortes remédios terapêuticos:

<sup>47</sup> A VIDA, o talento e as tendências Mórvidas de Florbela Espanca II. **O Globo**, Lisboa, 15 mar. 1983.

E a 6 de Outubro:

<<... um médico especialista diagnosticou uma apendicite que terá de ser operada quando o meu estado geral o permitir. A morte pode vir quando quiser: trago as mãos cheias de rosas e o coração em festa: posso partir contente...>>

E a 14 de Outubro:

<<... Não ligo assim uma grande importância por aí além a essa coisa complicadíssima a que se chama vida...>>

Em Novembro, Florbela, revê algumas provas do seu livro <<Charneca em Flor>>.

E a 11 de Novembro volta a escrever a Guido Batelli:

<<... eu não posso, viverei com certeza um terço do que poderia viver porque todas as pedras me derem todos os espinhos me laceram...>>

<<... Trago às costas o peso de uma floresta inteira sem saber porquê nem para quê, caminho sem saber donde vim nem ara onde vou...>>. <sup>48</sup>

Estaria Florbela premeditando seu próprio suicídio? Ninguém, jamais, poderá afirmar tal incidência, apenas suposições. Fala-se que, na noite em que Florbela viria a se suicidar, um dia antes do seu aniversário, pediu para não ser incomodada e, na manhã seguinte, foi encontrada morta em cima de sua cama, na casa onde morava com seu terceiro marido, Mario Pereira Lage, em Matosinhos. Foi nessa casa onde chorou a morte do seu irmão, Apeles Espanca (1897-1927); onde ruminou a dor de viver, escrevendo seu *Diário do Último Ano* e o livro *Charneca em Flor*, que não viria a publicar em vida. Essa casa<sup>49</sup> onde a poeta viveu, trabalhou e morreu até hoje existe na pacata cidade de Matosinhos, na Rua Primeiro de Dezembro. Sempre quando tenho a oportunidade de viajar à pesquisa em Portugal, vou visitá-la e, ali, sentada à beira da calçada, eu fico por alguns instantes imaginando que naquela casa Florbela viveu o recanto de saudade e de melancolia nos seus últimos anos de sua vida.

Decerto, ao tomar dois frascos de soníferos (Veronal), estava apenas encerrando um processo de abandono de si mesma; sua autoestima debilitada chegou ao limite da busca de uma relativa harmonia entre sua subjetividade e a hipocrisia que alastrava sua vida social. A poeta optou por uma saída discreta, ingerindo uma dose letal do que já usava para dormir, pois era acometida por uma insônia desde a morte de seu irmão Apeles, em 1927, preferindo deixar o corpo intacto, adormecendo na eternidade com uma overdose de barbitúricos.

Vaidosa — seus inúmeros retratos, entre poses e vestes requintadas, não me deixam mentir —, dificilmente cometeria contra si algo que mutilasse sua silhueta física. Personalidade ególatra, narcísica, jamais violentaria seu próprio corpo. As inúmeras

<sup>48</sup> A VIDA, o talento e as tendências Mórvidas de Florbela Espanca II. **O Globo**, Lisboa, 15 mar. 1983.

<sup>49</sup> Em 1949, a instituição “Órfão de Matosinhos” colocou uma placa na frente da casa, em homenagem à poeta. A placa e a fachada original casa ainda existem, embora em estado de degradação. O resto são escombros, completamente abandonado, um verdadeiro descaso da prefeitura para com a memória da poeta.

biografias acerca de Florbela Espanca sempre retratam a poeta pelo seu enorme apego à vida. Gostava de tudo o que era bom: roupas primorosas, objetos de arte, festas requintadas, pessoas distintas e literatura de qualidade, ávida de tudo o que julgava relacionado ao valor e ao prazer que a vida poderia proporcionar. Uma mulher criativa, insaciável, incansável na busca do que queria e do que acreditava. Uma mulher que se jogou na vida, extravasou seus sentimentos e se permitiu amar e ser amada. No entanto, quanto tudo se esgotou — a arte, o amor e a criatividade —, a vida se esvaziou de sentidos. Entregou-se ao eterno silêncio da morte.

**Figura I** – Retrato oferecido por Florbela Espanca à Guido Battelli, 1930



**Fonte:** Espólio de Túlio Espanca, pertencente à Biblioteca e Arquivo Histórico da Universidade de Évora.

A fotografia de Florbela Espanca (Figura I) foi tirada em 1930, para ser publicada no livro *Charneca em Flor*, que ela e Guido Battelli editavam para publicar no primeiro mês do ano seguinte. É considerada uma das últimas fotografias de Florbela Espanca. O contorno das sobrancelhas, grossas e recaídas, moldam um olhar ponderoso e lastimoso, ao mesmo tempo vidrado e assustado, que sobressalta entre profundas olheiras negras que contrastam com sua pele pálida. Nesses olhos baixos, uma dor se revela de dentro para fora, não escondem o drama de uma alma que se sente ferida. Nos últimos momentos de sua vida,

Florbela apresentava um corpo alongado e esguio, arqueado pelo peso do cansaço que a vida lhe trouxe. O retrato da beleza de um rosto triste que desperta gestos discretos: frágil, carente e contemplativo.

Foi, então, numa manhã de inverno rigoroso em Portugal, no mesmo dia em que a terra a viu nascer, no dia em que supostamente comemoraria seu 36º aniversário, 8 de dezembro de 1930, que Florbela foi encontrada morta na sua cama com dois fracos vazios de Veronal.

Veronal é o nome comercial do primeiro sedativo e sonífero lançado no mercado pertencente ao grupo dos barbitúricos, introduzido no início do século XX. Florbela tinha acesso ao remédio através do próprio marido, que era médico e, certamente, receitava-lhe mesmo sabendo que ela sofria de uma neurose crônica e já tinha histórico de suicídio.

Os barbitúricos (ou derivados do ácido barbitúrico) foram, por muito tempo, a droga de escolha para o tratamento da insônia. O declínio de seu uso deu-se por vários motivos como: mortes por ingestão acidental, o uso em homicídios e suicídios, e principalmente pelo aparecimento de novas drogas como os benzodiazepínicos. Hoje em dia, os barbitúricos ainda são utilizados no tratamento de distúrbios convulsivos e na indução da anestesia geral.<sup>50</sup>

A causa da morte foi identificada por overdose de barbitúricos; no entanto, foi registrada na certidão de óbito de Florbela como “edema pulmonar”,<sup>51</sup> o que me parece mais uma tentativa de silenciar sobre o suicídio da autora. Todavia, a causa da morte de Florbela Espanca tem sido uma controvérsia para vários dos seus biógrafos, cujas opiniões se dividem entre aqueles que argumentam o suicídio premeditado e outros que levantam a hipótese de um acidente ou, simplesmente, do culminar das doenças que afetavam a poeta. Mas, até hoje, existem muitos mistérios, rumores e mitos em torno do suicídio da poeta, talvez pela própria reação da família em querer esconder com o intuito de “preservar” a imagem de Florbela diante de uma sociedade moralista, o que causou mais curiosidade e, conseqüentemente, abriu lacunas para as mais variadas interpretações em torno do fato.

Rui Guedes e Agustina Bessa Luís, por exemplo, argumentam que a morte de Florbela teria sido causada por um suicídio premeditado. O primeiro sugere que os sonetos inéditos de Florbela Espanca, encontrados por ele, revelam que o estado de espírito atormentado a teria levado a planejar o suicídio, sugerindo várias hipóteses: ora um aborto

<sup>50</sup> Disponível em: <https://www2.unifesp.br/dpsicobio/drogas/barbi.htm>. Acesso em: 16 dez. 2022.

<sup>51</sup> DALFARRA, Maria Lúcia. **Afinado Desconcerto**: contos, cartas, diário. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 63-64.

que teria sofrido, fruto do seu segundo marido; ora que Florbela estava apaixonada pelo irmão, Apeles; ora que teria se suicidado no dia do seu casamento com o primeiro marido.<sup>52</sup> Já Bessa Luís sugere que Florbela teria se suicidado por estar novamente apaixonada, provavelmente por Ângelo César, a quem dedicou suas últimas poesias, como “Quem sabe?”. Por fim, levanta a hipótese de que o seu suicídio foi premeditado por ser exatamente no dia do seu aniversário, o mesmo dia do seu funeral.<sup>52</sup>

Por outro lado, ao escrever sobre a morte de Florbela Espanca em “Suicídios famosos em Portugal”, José de Brandão<sup>53</sup> argumentou que a associação do remédio com o tabaco pode ter ajudado a acelerar a sua morte natural, visto que os remédios da classe do Veronal eram extremamente nocivos para doentes pulmonares ou cardíacos. Esse era o caso de Florbela, que fumava constantemente. Mas não deixa de chamar atenção para o fato de Florbela ter sido encontrada com dois frascos de Veronal vazios embaixo da sua cama, não descartando a possibilidade do suicídio da autora.

Outro depoimento que reforça a ideia de Florbela ter premeditado o suicídio foi publicado no “Caderno de Cultura” em um jornal não identificado, pertencente ao Arquivo Histórico de Túlio Espanca, no qual só preserva o recorte, datado 20 de abril de 1986. Aurora Jardim, jornalista e escritora, que havia conhecido Florbela há pouco tempo, fala no artigo sobre o encontro com a poeta em sua própria casa em Matosinhos, em um dos seus derradeiros momentos antes do suicídio:

[...] ia a começar a descer as escadas para o primeiro andar, saindo da salinha forrada a cretones, em que ela tinha o seu escritório e lugar longe da família Laje. Florbela chamou-me a atenção para uma pequena mesa, abriu a gaveta e vi que lá dentro havia um tubo de comprimidos. Creio que de Veronal ou coisa assim. Disse-me então: Com isto é que eu me hei-de matar. Evidentemente que não acreditei. Aliás, acabava de conhecê-la. Devo ter-lhe dito algo como: Não seja tola. Nessa tarde tinha lá ido tomar chá. Havíamos sido apresentadas, a seu pedido, por uma amiga comum e, na circunstância, como eu também doente do Dr. Mário Laje. Chamava -se Pauline Courteille, era francesa. Recordo-me que Florbela me chamava de Príncipe de Olhos Atlânticos. Era poeta a Florbela. Pena que as cartas que me escreveu se tivessem irremediavelmente perdido numa mudança de casa. Bem, mas dois ou três dias depois do que lhe acabou de contar, e se passou em casa dos Laje, na Rua 1º de Dezembro, em Matosinhos, fui com o meu marido a Lisboa. Estávamos a almoçar na messe da Marinha, no Arsenal, quando me chamaram ao telefone. Deixara os filhos no Porto e fiquei preocupada. Era o dr. Mário Lage a dizer que Florbela estava a morrer. 7 de Dezembro de 1930, às 22 horas, sucumbiria aquela que escreveu “De mim ninguém gosta, de mim nunca ninguém gostou”. Aurora Jardim, jornalista e escritora, assim me contou a sua relação com a autora de Charneca em Flor. Aliás, a 7 de janeiro do ano de 1931, no Jornal de Notícias, de que foi redactora [sic] e ainda hoje é atenta cronista, publicava: Faz hoje um mês que o telefone, na voz metaliza e

<sup>52</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. **Florbela Espanca: Vida e Obra**. [s. l.]: Arcádia, [s. d.], p. 171.

<sup>53</sup> BRANDÃO, José. **Suicídios famosos em Portugal**. Lisboa: Europress, 2007.

indiferente, me disse em Lisboa: “A Florbela está a morrer”.<sup>54</sup>

Mário Lage, por sua vez, divulgou imediatamente entre alguns amigos íntimos a verdade sobre o suicídio em que, de resto, era fácil de acreditar, dadas as alusões em sonetos e cartas, e ainda as anteriores tentativas de suicídio que, aparentemente, era do conhecimento de várias pessoas segundo o padre José Maria Sardo, estudioso de Florbela. Até onde se sabe, Florbela não deixou nenhuma carta de despedida ou, pelo menos, tem-se negado o conhecimento da existência do documento por parte da família. No entanto, fala-se que a poeta teria deixado uma carta confidencial para a família com suas últimas disposições, entre elas o pedido de colocar no seu caixão os restos do avião pilotado por Apeles quando sofreu o acidente, que foram encontrados no rio Tejo:

Nas vésperas de morrer, Florbela desabafa às amigas que se suicida no dia do seu aniversário por considerar ser a melhor prenda que poderia dar a si próprio, mas ninguém a leva a sério. Escreve também as suas últimas disposições deixando às amigas as suas coisas mais queridas, pedindo para levar consigo no caixão os fragmentos que possuía dos destroços do avião de seu irmão Apeles e pedindo para ir coberta de flores.

[...]

As suas últimas vontades, em carta para o marido, foram encontradas numa gaveta de Mário Lage, por debaixo da sua roupa interior. Por conveniência de horário de enterro, a hora da morte foi calculada para as 22h da noite anterior. (Depoimento de Milburgês Ferreira ao autor, originado nas declarações que o próprio Mário Lage lhe fez, pedindo segredo). Helena Calás Lopes, concunhada de Miburgês, que chegara neste dia, está presente em casa a toda a tragédia e também confirma os depoimentos de Mário Lage, da criada, e lê as últimas disposições de Florbela. É ela que veste e penteia Florbela, que com bastante dificuldade consegue arranjar tantas flores para o caixão da poetisa e lhe coloca no caixão os fragmentos metálicos do flutuador do hidroavião em que Apeles morrera.<sup>55</sup>

Na versão “oficial”, digo, no atestado de óbito, Florbela Espanca morreu de “edema pulmonar”, às 22 horas do dia 7 de dezembro, na sua residência na Rua 1º de Dezembro em Matosinhos.<sup>56</sup> Por estranho que pareça, a certidão de óbito não é passada com base em declaração de um médico, mas de um carpinteiro, o Sr. Manuel Alves de Sousa. Nesse mesmo artigo da citação acima, afirma dar muitos detalhes que esse suicídio correspondia à terceira tentativa de Florbela Espanca, tomando como base o já referido e suposto estudo de padre José Maria Sardo. De fato, até hoje não encontrei nenhuma biografia

<sup>54</sup> MOUTINHO, Viale. Uma carta inédita de Florbela Espanca... E alguns reparos às Cartas. **Caderno Cultura**. 20 abr. 1986.

<sup>55</sup> DOSSIER: Últimos momentos. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa, 23 a 29 jul. 1985, p. 15. As mesmas informações também estão disponíveis em: A VIDA, o talento e as tendências mórbidas de Florbela Espanca II. **O Globo**, Lisboa, 15 mar. 1983.

<sup>56</sup> Registo nº 950 da Conservatória do Registo Civil de Matosinhos.

de Florbela Espanca que descrevesse com mais detalhes essas duas tentativas de suicídio anteriores a sua morte.

O seu enterro foi uma cerimônia simples, discreta e rápida, até porque foi realizada antes do tempo previsto de 24 horas depois da morte. Poucos viram passar e/ou acompanharam a urna. Os jornais deram em breves linhas a notícia da sua morte, sem detalhe e sem alarme, o que pode ter atraído a curiosidade dos leitores pela falta de informação acerca do falecimento da poeta. Após um mês do ocorrido, a poeta e jornalista Aurora Jardim Aranha, amiga de Florbela, publicou uma nota concisa na revista *Modas e Bordados: vida feminina*, na qual Florbela era colaboradora, expondo nada diferente daquilo que outros jornais já não tivessem dito, referindo-se à Florbela Espanca a partir da imagem de sofrida e de magoada, como quem justificasse ou pedisse compaixão pelo fim da alma sacrificada.

A morte levou consigo há quase um mez [sic], um alto talento de poesia no frágil invólucro duma mulher inteligente e sensível. Florbela Espanca sentia e sofria; os seus versos de que destaco um maravilhoso soneto, eram feitos da mágoa e a ânsia, de claridade e lágrima.<sup>57</sup>

Em linhas curtas, porém expressivas, Aurora Jardim Aranha retrata Florbela como uma mulher malfadada, vulnerável e conturbada, que carregava consigo não só o lamento e a tristeza, mas também a desilusão e uma imensurável solidão. Repete constantemente a imagem que Florbela viveu uma vida resignada a uma dor, que se sentia uma mulher malfadada e infeliz, o que “explicava” o fim trágico da poeta. Julgava que Florbela viveu o calvário de filha, pois não recebeu o carinho da sua mãe biológica; o calvário de esposa, pois não encontrou a felicidade em nenhum de seus casamentos; e, por fim, o calvário de mãe, pois nunca teve filhos. Por esses motivos, ela teria sido uma mulher incompleta? Isso justificaria ela ter sido uma mulher infeliz e por isso se suicidou? Acho improvável, mas Florbela teatralizou essa dor nos seus versos e, por isso, deu margem à interpretação. No entanto, não seria essa uma visão um tanto precipitada da vida de Florbela Espanca, segundo preceitos morais desses escritores? O julgamento da vida de Florbela a partir da moralidade não é algo totalmente desconhecido, por isso que este trabalho se faz relevante não só na construção de Florbela enquanto autora após o suicídio, mas também ao tentar desconstruir a visão de uma Florbela magoada e delirante por um sonho nunca realizado, causando-lhe um cruel martírio que a definhou até a morte.

---

<sup>57</sup> ARANHA, Aurora Jardim. Florbela Espanca. *Modas e Bordados: vida feminina*, Lisboa, 7 jan. 1931. Crônica do Porto, p. 6.

Florbela Espanca foi depositada no jazigo de Josefina Sant'Ana Pereira Lage, mãe de Mário Lage, na 3ª secção do cemitério de Sendim,<sup>58</sup> em Matosinhos, onde repousou por alguns anos. Após 34 anos, seus restos mortais foram desterrados e trasladados para Vila Viçosa, sua terra natal, em 1964. Nesse período, os movimentos de homenagens à memória de Florbela Espanca ganharam uma dimensão maior, substituindo o que em tempos atrás se fazia timidamente, por vezes quase a medo. Ao mesmo tempo que se intensificaram as publicações de consagração à Florbela, retomaram os questionamentos sobre a morte da autora.

O regresso de Florbela ao seu berço, coroada de <<rainha>>, como aquela que depois de morta foi soberana, por vontade de um rei de Portugal, permitiu o esclarecimento de muita coisa, além de ter dado uma ampla contribuição para as homenagens publicas devidas à memória da genialartista. Uma das mais comoventes revelações é a que dissipa o boato insidiosamente propalado de que Florbela se suicidou: seu viúvo, dr. Mário Laje, entendendo que as paixões se haviam acalmado, resolveu levantar o véu do <<mistério>> da morte da poetisa, que, devido aos seus males morais e físicos, e mais a estes do que àqueles, esteve 48 horas em coma e quando se extinguiu pesava 40 quilos.<sup>59</sup>

Nesse artigo, publicado no *Diário de Lisboa*, em 8 outubro de 1964, baseado no depoimento do último marido de Florbela Espanca, o médico Mário Lage, uma nova versão sobre a morte de Florbela Espanca vem à tona. A versão não só nega os “boatos” de suicídio de Florbela Espanca, como afirma que ela teria entrado em coma no dia 6 de dezembro de 1930, por causa não especificada, vindo a óbito dois dias depois. Parece que não só a causa, mas a hora e o dia da morte da poeta continuam um enigma na biografia de Florbela Espanca. Flório F. Oliveira, em um artigo intitulado “Em que dia morreu Florbela Espanca”, publicado em 1951 no jornal *Notícias d'Évora*, problematiza não só a hora, mas a data da morte de Florbela, abrindo mais uma discussão em torno da vida da poeta:

Na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, em publicação, encontramos, na respectiva noticia biográfica, esta referência - <<Poetisa, de seu nome completo Florbela de Alma da Conceição Espanca, n. em Vila Viçosa no dia 8 -XII-1895, e m. em Matosinhos na noite de 7 para 8 -XII-1930>>, sendo de notar aqui o incompreensível lapso quanto ao ano do nascimento.

Pelas transcrições acima, verifica -se que os autores citados são unânimes no emprego da expressão <<na noite de 7 para 8>>, completando e precisando, até, um deles, Costa Leão, a informação com a referência á [sic] hora em que se verificou o acontecimento - <<duas da madrugada>>.

Más, pois, concordância entre os citados autores e todos eles estão em manifesto

<sup>58</sup> DOSSIÊ: Últimos momentos. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, 23 a 29 jul. 1985.

<sup>59</sup> A. F. Fundou-se em Vila Viçosa a Casa-Museu de Florbela Espanca que será inaugurada ainda este ano. **Diário de Lisboa**, Lisboa, 8 out. 1964, p. 1-3.

desacordo com o Senhor Dr. Celestino David, o único que mencionou o dia sete.<sup>60</sup>

A expressão “na noite de 7 para 8” é uma maneira comum de se dizer para efeitos de definição do momento sujeito a registro civil ou histórico e, portanto, a expressão do dia 8 é justificada pela circunstância de que é o dia civil do espaço de tempo compreendido entre 24 horas, visto que sua contagem começa precisamente à zero hora e um segundo, isto é, um segundo depois da meia-noite. Dessa forma, quando se diz “na noite de 7 para 8”, significa que o acontecimento se confirmou depois da meia-noite (0 hora) do dia 7 e, portanto, já no decurso do dia 8. É considerada a referida expressão, tal como foi interpretada em paralelo à referência de Costa Leão, autor da enciclopédia. Além disso, verifica-se que a maioria dos autores concordam que Florbela Espanca faleceu, de fato, no dia 8 de dezembro.

Sucedo que, nesse período, a prova histórica era eminentemente documental, entendendo-se documento na sua mais larga acepção. Sendo assim, no que respeita ao fato em questão, para efeitos históricos, importava considerar especialmente o seu registro competente, isto é, a declaração que consta do registro civil. Se a declaração corresponde ou não à “verdade” dos fatos, isso já não interessava aos escritores, salvo, evidentemente, a prova documental autêntica da falsidade da declaração ou da irregularidade do seu registro. Sendo este o caso, dando o crédito à hipótese que Florbela Espanca faleceu, de fato, no dia 7 de dezembro e não no dia 8, são corretos os dados mencionados na obra do autor Celestino Davis.<sup>61</sup> No entanto, sua fonte de informação foi ignorada.

Em contrapartida, prescrevendo a lei que nenhum cadáver deveria ser sepultado antes de decorridas 24 horas sobre o fato da morte, não se compreende como poderia o Prof. Guido Battelli, que acompanhou até os últimos momentos da poeta através de cartas, reportar a ocorrência do falecimento no mesmo dia em que se realizou o funeral — dia 8 de dezembro. Isto é, talvez, de estranhar. É possível que alguma circunstância prematura de decomposição do corpo impedisse a realização do funeral até o decurso do prazo legal. Acredito que, dificilmente, essa hipótese poderia ser admitida, dado que a retroação não teria ido ao começo do prazo de 24 horas legais, o que teria determinado a delimitação, não das 24 horas legais, mas, sim, pelo menos, a das 17 horas do dia 7.

Nessa forma, oficialmente, até que prove o contrário, Florbela Espanca faleceu em Matosinhos às 22 horas do dia 7 de dezembro de 1930, embora se reconheça que, dada a

---

<sup>60</sup> OLIVEIRA, Flório F. Em que dia morreu Florbela Espanca? **Notícias d'Evora**. Évora, 10 jan. 1951, p. 1-2.

<sup>61</sup> O Romance de Florbela Espanca, de Celestino Davis, é considerada pela crítica como umas das mais bem elaboradas biografias da poeta.

variedade e a divergência de opiniões sobre a data do falecimento da poeta, as dúvidas nunca ficarão completamente esclarecidas. No entanto, a data de 8 de dezembro foi eleita simbolicamente por representar simultaneamente o nascimento e a morte da poeta, fazendo coincidir no calendário essas divisas de uma existência atormentada.

A personalidade e a obra de Florbela Espanca comportam contradições que estão longe de decifração definitiva. Por um lado, penso que não só os mistérios de sua vida, assim como as sombras de sua dor, alimentam as mais variadas interpretações acerca da poeta; por outro lado, não me parece de grande utilidade tentar desvendar as indagações acerca de Florbela. Essa procura por Florbela Espanca foi percorrida por vários críticos. Como já foi falado na introdução, destacam-se os estudos de José Régio, Jorge Sena, Celestino David, Guido Battelli, Agustina Bessa Luís, Natália Correia e, mais recentemente, Maria Lúcia Dal Farra. Estudos que, notadamente, cercam Florbela de admiração e estima, resgatando-a da “má” fama com que foi rotulada. Com base em um extrato de uma série de crônicas proferidas pela autora Hortense Pereira de Almeida no microfone da emissora “Voz de Lisboa”, foi publicado um artigo no jornal *Democratas do Sul*, em 1940, que refutava críticas negativas acerca de Florbela, mesmo dez anos depois da sua morte:

A alma humana, tem meandros indecifráveis, é um oceano revoltado e insondável, com os seus invitáveis e constantes fluxos e refluxos. Ora vejamos:

Alí, a serenidade, o cansaço, o desdém pela existência, a qui, a impetuosidade, a excitação, a mocidade pedindo o seu tributo à vida. O que nos prova os emaranhados recônditos duma alma, ora febril, dinâmica, pujante de seiva, ora abatida, dolorida, sonhadora...

Foram estes choques, estes contrastes dum temperamento essencialmente feminino que a levaram a uma morte prematura.

De há muito Florbela ansiava pelo fim da existência, numa febre alucinada. Sedenta de esquecimento, de descanso, de renúncia, vê no túmulo o lenitivo, o bálsamo consolador de infinitas mágoas. E, piedosamente, pede à morte, a arrebate para sempre da vida, a leve para o inigualável esquecimento do sepulcro, na indiferença perpétua pela sociedade que não coube auscultar a sua grande alma, o seu grande coração de sonhadora, a sua vasta concepção artística:

Florbela Lobo de Alma Espanca, repousa para sempre no frio leito da Morte mas, isso não obsta, a que a malevolência deixe de velar, pretendendo empanar os brilhos da auréola que envolve prestigiosamente a figura sagrada da poetisa.

Na hora amarga em que o nome de Florbela Espanca, arrastado por mãos impiedosas volteja no mar revoltado de calúnia, urge que nós, os seus acérrimos admiradores, ergamos bem alto o nosso protesto como testemunho de solidariedade e de profundo respeito pelas cinzas sacratíssimas que alguns pretendem profanar, sem possuírem a noção do valor e da personalidade de autora de tantas obras primas da nossa literatura.

Florbela não pode, não deve ser analisada à luz fria da rotina. Florbela é Florbela! Pessoal, única! Encarnação do Gênio — personificação da Beleza!

Florbela de Alma fugiu da vida prosaica e numa sede ilimitada de elevação, ascendeu a um mundo restritamente habitado pelo estro que a sublimou. A mulher, portanto, que a artista foi, não tem discussão possível, está na esfera transcendente da poesia e a poesia é o sublime, é o ponto máximo das maiores altitudes.

A poesia tem eleitos — Florbela foi uma Eleita! Curvem-se os seus detractores [sic]

ante a grandeza e o talento da ilustre alentejana e não tenham a estultícia de estabelecer analogias impossíveis!<sup>62</sup>

Florbela integrou sua arte a um ideal sonhado e nunca atingido, pelo menos em vida, formando sua própria vida moral. Fácil então prever o desdém e a indiferença da sociedade que a cercava, sem compreender o alcance da mentalidade da poeta. Aliás, as críticas negativas acerca de Florbela refletiam o que se pensava no contexto em que ela viveu e/ou nas circunstâncias que a atravessaram há quase um século, em meios provincianos. A liberdade tinha seu preço na sociedade portuguesa do início do século passado. O fato, por exemplo, de ter ingressado na Faculdade de Direito de Lisboa já constituía por si uma singularidade na época. Assim como a opinião pública burguesa deveria considerar excessivo, para não dizer escandaloso, uma mulher que possuía três casamentos, dois divórcios, amizades amorosas, rumores de fixação afetiva pelo próprio irmão e que, por fim, suicidou-se. Ora, o fato de expressar os inconformismos constantes, as satisfações e/ou as carências da sua sensualidade constitui também um caso excepcional na trajetória da poesia feminina portuguesa.

O próprio Rui Guedes, o empresário português que encontrou as 200 poesias manuscritas de Florbela Espanca, numa entrevista para o jornal *A Capital*, de Lisboa, publicado já na década de 1980, reforça ainda mais esses apontamentos e estereótipos pejorativos da vida e da obra de Florbela:

“HÁ PROVAS DO SEU SUICÍDIO”

Um soneto inédito revela o seu estado de espírito, aquando de um aborto que fez, fruto do seu segundo marido, por quem teve uma enorme paixão.

Por outro lado, um outro soneto inédito deita por terra teoria mais afoitas e boatos de que Florbela estava enamorada do irmão, Apeles.

Rui Guedes afirma que os dados encontrados permitem ainda provar o suicídio de Florbela Espanca, no dia 8 de Dezembro de 1930, no dia e mês em que também se havia casado pela primeira vez. Testemunhos escritos de pessoas da época, como a jornalista Aurora Jardim, que era sua amiga íntima, adiantam mesmo que Florbela se suicidou com comprimidos de Veronal.<sup>63</sup>

Depoimentos como o de Rui Guedes não só reforçam o mito em torno de Florbela, como revelam a intenção em deturpar, até na morte, a vida da poeta. Reflete o profundo abismo que a separa do nosso mundo, do mundo em que Florbela Espanca viveu. Abismo de concepções, de anseios e de aspectos: abismo em que jamais vamos compreender a expressão

<sup>62</sup> ALMEIDA, Hortense Pereira de. Florbela Espanca. **Democracia do Sul**: Évora, 20 mar. 1940, p. 1.

<sup>63</sup> ESPÓLIO de Florbela Espanca revela: duzentos poemas inéditos e manuscritos de sonetos. **A Capital**: Lisboa, 20 jul. 1983, p. 11.

do assombro vertiginoso de sua poesia. As dúvidas e as incertezas passam pela vastíssima escala das hipóteses que fervilham no imaginário dos sujeitos em saber a tal “verdade” acerca do suicídio. Florbela Espanca mal fechou os olhos no eterno sono e já se conjecturavam várias interpretações, para o bem e para o mal, acerca da autora.

Não é desconhecido que a poesia de Florbela Espanca traduziu uma melancolia que atravessa todos os seus livros. A mesma tristeza que produziu Antero de Quental, Antônio Nobre, Mário de Sá-Carneiro e outros mais. Uma tristeza misto de inquietação e anseio, atingindo formas de um requinte escultural, num esforço para alcançar não só a expressão de angústia, mas também a entonação de encanto. No entanto, é importante ressaltar o perigo quase sedutor de interpretar a vida de Florbela a partir da obra, despencando no anacronismo ou mesmo o “achismo”, como se viu na citação acima. Indubitavelmente, a obra de Florbela Espanca está ligada ao contexto histórico e sentimental da poeta. Na literatura, realidade e ficção por vezes se misturam; nem por isso se pode tomar essa mistura como o que foi de fato vivido no íntimo conflito da poeta.

Como a própria Natália Correia se refere à Florbela Espanca, Sacerdotisa do Eterno Feminino,<sup>64</sup> a originalidade de sua obra é a mensagem que inscreve o princípio feminino. A dança mágica que representa os movimentos cíclicos da vida e da morte, a teatralidade de Florbela é a interpretação desse mistério que se perde na gesticulação dramática da poeta. Assim, o seu lirismo reside na autenticidade do conflito que é revelado, de modo que, por vezes, induz os leitores a confundirem com a vida da autora, ecoando a mesma ressonância do trágico da sua obra. Nesse sentido, os leitores imersos no mundo poético de Florbela procuravam e, ainda hoje procuram, sensações que explicassem a angústia vivida pela poeta, tentando a todo custo explicar o término da sua vida através da obra: ora admirando, ora desprezando com insinuações. A respeito dessas interpretações/críticas acerca da tristeza de Florbela Espanca, o poeta italiano Guido Battelli defende a autora com toda veemência em um estudo crítico, comparando Florbela a cânones da História da música e da literatura:

É o destino fatal de todos os grandes artistas, de todos os grandes poetas. Desde o instante em que brilhante os olhos a luz fulgurante dum mundo ideal, cheio de ternura e de beleza, tornam-se estrangeiros a este mundo, à vida dos homens vulgares, que vivem só para comer e amam para reproduzir-se. Disso deriva a sua infelicidade. O mundo não os compreende. Julga -os sonhadores fantásticos volúveis, e deixa -os

<sup>64</sup> CORREIA, Natália. Um diário inédito de Florbela. **Jornal de letras, artes e ideias**. Lisboa, 29 set. 1981, p. 5-7.

morrer no abandono. Tassa e Beethoven morrem no hospital, Rembrandt e Camões não teem [sic] outro amparo na sua miséria além da caridade duma criada e dum servo; Cervantes finou se tão olvidado que ninguém sabe onde está a sua sepultura. São <<os vencidos da vida>> destinados a triunfar depois da morte.<sup>65</sup>

Segundo Guido Battelli, a morte abriria as portas para a possibilidade do público de compreender as nuances das paisagens daqueles que foram desconsiderados e desconhecidos em vida. Dessa forma, a incompreensão da sensibilidade melancólica da poeta e, posteriormente, o cerne de todo o drama inscrito nas biografias acerca de Florbela daria rumor à tragédia de inadaptação da poeta aos convencionalismos de uma sociedade efêmera e calculista. Parece-me que Battelli acreditava que só a morte poderia dar chance de ver a complexa personalidade de Florbela com outros olhos: retraída numa constante autodisciplina a que jamais conseguiu se adaptar, gerando tal apatia inata que contrariava o domínio dos seus impulsos de inconformismo e revolta.

E quando Florbela almejou o seu fim, permitindo que a morte entrasse e quebrasse o encanto da vida, apaziguando o eterno conflito da sua existência, foi concedida uma pequena luz sobre sua obra. Florbela Espanca morreu em 1930, com 36 anos de idade. No entanto, para seus leitores e críticos literários, Florbela Espanca continuou a viver nos artigos e livros bibliográficos. Paralelamente que a (re)afirmavam como autora/poeta, (re)construíam uma nova Florbela.

Andrée Crabbé Rocha,<sup>66</sup> ensaísta e professora da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, escreveu um artigo intitulado “À procura de Florbela”,<sup>67</sup> no qual analisa uma pequena lista de mulheres-poetas em Portugal no início de século passado. De modo geral, encontram-se algumas produções que ganharam popularidade sem que nenhuma delas, no entanto, conseguisse se sobressair. Só a segunda metade do século XX assistiu a emergência de maior número de mulheres-poetas em Portugal. Apesar de poucas autoras no início do século passado, destacam-se nomes como Marta Mesquita,<sup>68</sup> Virgínia Vitorino,<sup>69</sup>

<sup>65</sup> ERMO, Mário. Mulheres de ontem: Florbela Espanca. **Diário de Luanda**. [s. l.] 28 ago. 1942, p. 1-3.

<sup>66</sup> Andréa Rocha nasceu em Coimbra em 1917 e morreu em 2003. Licenciou-se na Faculdade de Filosofia e Letras em Bruxelas e doutorou-se e filologia romântica na Universidade de Lisboa, em 1944, com a tese intitulada *O Teatro de Garrette*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9e\\_Crabb%C3%A9\\_Rocha](https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9e_Crabb%C3%A9_Rocha). Acesso em: 24 jul. 2019.

<sup>67</sup> ROCHA, Andréa. À procura de Florbela. **Jornal de letras, artes e ideias**. Lisboa, 5 a 18 dez. 1981, p. 2-3.

<sup>68</sup> Marta de Mesquita da Câmara nasceu em Porto, em 1895 — um ano depois de Florbela Espanca — e faleceu em 1980. Ela foi professora, poeta, jornalista e autora de literatura infantil. Publicou em 1924 o livro de versos intitulado *Triste*, que não só teve grande aceitação da crítica, mas também a consagrou como poeta. Além de ter colaborado em diversos periódicos, assinando com o pseudônimo Tia Madalena. As obras posteriores sustentaram sua reputação enquanto autora, sendo elogiada por Jaime Cortesão, que a consagrou no melhor da poesia portuguesa; João Gaspar Simões, que chegou a compará-la comparando-a com Florbela Espanca; e, por

Branca de Gonta Colaço<sup>70</sup> — que, apesar de terem produzido com assiduidade e serem reconhecidas pela sociedade contemporânea à Florbela Espanca, não tiveram a mesma visibilidade de desta, mesmo tardiamente. Por isso, Florbela foi considerada uma precursora por Andréa Rocha. Por alguma razão, as poetisas citadas acima foram praticamente esquecidas, enquanto a obra de Florbela Espanca resiste e, até mesmo, suscita um renovado interesse ao longo do tempo.

Segundo Andréa Rocha, de 1920 a 1930, Florbela foi a única mulher a possuir um impulso criador que pouco tem a ver com a sua condição feminina, detentora de uma envergadura e uma audácia que não cabiam nos modelos femininos da época. Com efeito, algumas de suas insatisfações eram expressas em sofrimento. Por outro lado, esses desalentos íntimos, exacerbados por uma sensibilidade e por uma lúcida consciência, transformam-se em poesia. E é essa poesia que liberta Florbela do arquétipo feminino daquela época.

---

fim, por José Régio, que concebeu uma crítica literária. Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Marta\\_de\\_Mesquita\\_da\\_C%C3%A2mara](https://pt.wikipedia.org/wiki/Marta_de_Mesquita_da_C%C3%A2mara). Acesso em: 24 jul. 2019.

<sup>69</sup> Virgínia Vitorino nasceu em Alcobaça, situada na província de Estremadura, em 1885, faleceu em 1967. Ela foi professora, poeta e dramaturga portuguesa. Foi autora de três livros de poesia e de seis peças de teatro, todas representadas pela prestigiada companhia de teatro de Amélia Colaço e Robles Monteiro, sediada no Teatro D. Maria II. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Virg%C3%ADnia\\_Vitorino](https://pt.wikipedia.org/wiki/Virg%C3%ADnia_Vitorino). Acesso em 24 jul. 2019.

<sup>70</sup> Branca de Gonta Colaço nasceu em Lisboa, em 1880, e faleceu em 1945. Foi uma escritora erudita e poliglota, que ficou sobretudo conhecida como poeta, dramaturga, tradutora e conferencista. Sua obra abrange diversos gêneros, desde poesia, drama e memórias. Contribuiu para vários jornais e revistas, trabalhando intensamente no âmbito do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Branca\\_de\\_Gonta\\_Cola%C3%A7o](https://pt.wikipedia.org/wiki/Branca_de_Gonta_Cola%C3%A7o). Acesso em: 24 jul. 2019.

### 3 BEM ME QUER, MAL ME QUER: A FLOR ALENTEJANA REJEITADA EM ÉVORA

*Eu sou a que no mundo anda perdida,  
Eu sou a que na vida não tem norte,  
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte  
Sou a crucificada ... a dolorida ...*

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

*Florbela Espanca*<sup>71</sup>

#### 3.1 O drama do busto

Durante sua vida, a poesia de Florbela passou praticamente despercebida. Como falei na introdução deste estudo, “a pessoa responsável” pelo seu reconhecimento póstumo foi o professor italiano Guido Battelli, que não só tinha reconhecido o talento da poeta, mas havia se oferecido para tratar da publicação de seu último livro, intitulado *Charneca em Flor*. Meses antes da morte de Florbela Espanca, especificamente no dia 20 de outubro de 1930, a poeta enviou uma carta a Battelli, tratando dos derradeiros detalhes do livro antes da publicação, prevista para janeiro de 1931, confessando-lhe que estava ansiosa para, finalmente, ver sua obra:

Não imagina como fiquei contente coma notícia que me deu a respeito do meu livro. Ainda me parece um sonho e eu não costumo acreditar muito em sonhos... porque de todos se acorda. Estou realmente contente e esta alegria, a maior que me podia vir agora que tão poucas espero, devo-lha a si! Como agradecer-lhe e pagar-lhe a minha dívida? Se um dia, quando morrer, os que cá ficarem, acharem que eu vali alguma coisa, têm que lhe agradecer também para si, meu grande amigo, que tornou possível o meu grande desejo de ver os meus versos compreendidos e sentidos por alguma alma que, doutra forma, estou disso convencida, os não sentiriam nunca. Obrigada. [...] Tenho uma tão grande vontade de ver o livro pronto, que parece-me hei-de morrer antes disso.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> ESPANCA, Florbela; RÉGIO, José (prefaciador). “Eu”. *Sonetos*. 29 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 39.

<sup>72</sup> ESPANCA, Florbela. Correspondência à Guido Battelli 28 out. 1930 *apud* DAL FARRA, Maria Lúcia. *Afinado Desconcerto*: contos, cartas, diário. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002, p. 292 -293.

A linguagem inflamada de romantismo de Florbela Espanca se concretizou, falecendo antes de publicar o tão desejado livro. Guido Battelli, notadamente, avançou com a publicação de *Charneca em Flor*. Paralelamente publicou artigos em jornais — *Florbela Espanca e Elegida à Morte de Florbela Espanca*<sup>73</sup> —, os quais faziam uma homenagem à poeta, narrando a trajetória de sua luta em busca do ideal e que, apesar de ter sido ignorada pelo público, continuou fiel a si própria até o fim, morrendo pela sua arte: “Pálida e serena como Ofélia, a jovem poetisa repousa no seu leito de flores [...] Irmã de Ariel, feita de ar e luz, esvaiu-se no céu, perdeu-se nas nuvens [...] O coração ansioso de interrogar o mistério, parou de bater”.<sup>74</sup> Na realidade, ao tentar chamar atenção da crítica para a poesia, o maior triunfo de Battelli passou a ser paradoxalmente a própria morte da poeta, o que lhe permitiu construir uma imagem dramática de Florbela como artista romântica. Dessa forma, Guido Battelli acabou reforçando o mito acerca da poeta, afirmando que ela teria encontrado repouso na morte depois de uma vida atormentada.

Além disso, talvez, o fato mais significativo para a construção do mito em torno da poeta foi Battelli ter organizado o texto *In Memoriam*,<sup>75</sup> publicado no posfácio da primeira edição do livro de *Charneca em Flor*, composto por fragmentos de cinco artigos que tinham sido escritos no intervalo entre a morte de Florbela, em dezembro de 1930, e a publicação de *Charneca em Flor*, em janeiro de 1931. O texto *In Memoriam* foi obviamente influenciado pela imagem que Battelli construiu para Florbela, a qual exaltava a luta travada na procura de um ideal inalcançável, interpretando a morte como o cume das suas aspirações. Assim, o texto *In Memoriam*, que fechou o volume póstumo, despertou a atenção e admiração do público, pelo fato de que a poeta, até então quase desconhecida, havia morrido tão jovem e de maneira tão trágica, que nem conseguira ter o prazer de ver o resultado do seu livro.

Claro que a representação sombria era de fato uma imagem que Florbela tinha criado para si. Trata-se de uma imagem que estava presente, sobretudo, no *Livro de Mágoas* e *Livro de Soror Saudade*, tornando-se menos central em *Charneca em Flor*. Mas, por outro lado, as análises críticas que surgiram após a publicação da coletânea, salvo o artigo de

<sup>73</sup> Em *Correio de Coimbra*, 20 de dezembro de 1930, p. 4 e *Jornal de Notícias*, 21 de dezembro de 1930, p. 1, respectivamente.

<sup>74</sup> BATTELLI, Guido. *Elegida à Morte de Florbela Espanca*. **Jornal de Notícias**. Lisboa, 21 de dez. 1930 *apud* ALONSO, Cláudia Pazos. **Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1997, p. 200.

<sup>75</sup> ESPANCA, Florbela. **Charneca em Flor**. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1931, p. 66-73.

Celestino David, foram semelhantes à interpretação que Guido Battelli atribuiu ao livro *Charneca em Flor* à imagem do poeta romântico. Talvez, por isso, a poeta, ao invés de ser glorificada após a morte, continuou a sofrer a mesma calúnia que deu o tom de toda sua vida intelectual. Após o suicídio e a publicação do livro póstumo, seguido do texto *In Memoriam*, a vida e a obra de Florbela atraíram a atenção de alguns autores que disseminaram várias opiniões divergentes, ora difamando, ora elevando o nome da autora.

É importante ressaltar que, ao lado de Guido Battelli, o poeta Celestino David esteve entre os primeiros a escrever e publicar acerca de Florbela Espanca, disseminando-a enquanto autora. Quando Florbela morreu, antes de publicar o volume, Battelli patenteou o livro no nome da poeta e, em folhas impressas, entregou ao escritor alentejano Celestino David, que logo escreveu um artigo no jornal *Diário de Notícias*, de Lisboa, publicado no dia 25 de janeiro de 1931, anunciando a publicação do livro *Charneca em Flor*, o qual aludiu palavras de apreço à autora. Nesse artigo, Celestino David idealizou para a poeta um “bloco de mármore na sua terra, onde o seu busto moreno, no jardim ou horto de um qualquer convento de Évora ou Vila Viçosa, ouvisse o murmurar de uma fonte e sentisse a afagá-la a carícia das heras e buganvílias abandonadas, a chorarem com ela a dolorosa elegia dos silenciosos”.<sup>76</sup>

Gostaria de chamar atenção para esse trecho, no qual Celestino David sugere que fosse erguido um busto em memória de Florbela Espanca num jardim em Évora ou em Vila Viçosa. É exatamente nesse momento que começa o conflito do busto vetado, que se arrastou por 19 anos, até 1949, o qual vou analisar ao longo deste capítulo.

O depoimento do poeta Celestino David causou grande efeito entre os intelectuais, estimulando António Ferro<sup>77</sup> a escrever um artigo no *Diário de Notícias*, cujo principal objetivo era ressaltar a extraordinária qualidade da poesia de Florbela Espanca, contra-argumentando as críticas sobre o conteúdo subversivo de *Charneca em Flor* a partir da liberdade artística:

<sup>76</sup> DAVID, Celestino. *Charneca em Flor*. **Diário de Notícias**. Lisboa, 5 de janeiro de 1931, p. 13.

<sup>77</sup> António Ferro (1895-1956) foi um escritor, jornalista e político português. Estudou Direito na Universidade de Lisboa, entre 1913 e 1918, onde provavelmente conheceu Florbela Espanca, que se matriculou no mesmo curso em 1917. Foi editor oficial da *Revista Orpheu*, nomeado pelo seu amigo Mário de Sá -Carneiro. Em seguida, enveredou pela carreira de jornalista, foi redator-principal do diário *O Jornal* (1919); jornalista de *O século* e do *Diário de Lisboa*; além de repórter internacional do *Diário de Notícias*. António Ferro aprofundou-se nos conhecimentos sobre o fascismo e os regimes totalitários da época, entrevistando Mussolini, Hitler e o ditador espanhol Primo de Rivera. Posteriormente, sob o Estado Novo, António Ferro abraçou a carreira política, tendo dirigido o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN).

Talvez, mas eu recuso-me a julgar e a condenar Florbela Espanca. Sejam os severos diante de todos os humanos, mas deixemos os poetas em liberdade, deixemos viver, em cada época, até para exemplo, um punhado de almas livres, inteiramente livres, de almas desvairadas, mas que se castiguem e fiquem pressas na sua própria liberdade.<sup>78</sup>

Ferro foi um dos críticos mais influentes da época, por isso o seu artigo contribuiu para retirar Florbela Espanca da sombra em que permaneceu por tantos anos. Não deixa de ser significativo o argumento de que ela não era como as outras “poetisas”, reconhecendo Florbela como “poeta” genuína, passando por uma afirmação da sua universalidade, mas à custa da sua identidade de mulher. Notadamente, Ferro se recusa a diminuir o seu valor em nome das convenções sociais. Mas, por outro lado, ao longo do seu artigo, Ferro descreve Florbela como poeta romântica, uma descrição que passa sob silêncio a ousadia da poesia de amor de *Charneca em Flor*. Dessa forma, António Ferro encerra seu artigo retomando a ideia de Celestino David e sugerindo que todas as escritoras portuguesas deveriam se juntar para prestar homenagem à Florbela Espanca:

Que as mulheres portuguesas, as poetisas, sobretudo, cuidem da sua memória como se cuida de um jardim... Agora que eu a desenterrei da secção da necrologia, da secção da vala comum, para a trazer, como uma estátua, ara o artigo de fundo dum grande jornal, não a deixarei cair mais, não a deixarei esquecer...<sup>79</sup>

O artigo que António Ferro escreveu foi visto um grito de justiça em honra da imagem da poeta portuguesa. Três dias depois, o mesmo jornal publicou, mais uma vez em primeira página, uma carta assinada por três poetisas: Fernanda de Castro — mulher de António Ferro —, Teresa Leitão de Barros e Laura Chaves. Elas pediam ao diretor do jornal para abrir “uma subscrição a favor do monumento”.<sup>80</sup> Na mesma página, em resposta à carta das três poetisas, uma pequena nota que afirmava: “O *Diário de Notícias* patrocina [sic] a ideia e entrega a sua organização à revista feminina *Eva*”. A ideia de homenagem à Florbela Espanca, que tinha nascido quase que espontaneamente por Celestino David, tinha se firmado em um projeto coletivo.

Segundo a professora de Língua e Literatura Portuguesa e Crítica Literária, Claudia Pazos Alonso,<sup>81</sup> nos meses que se seguiram após subscrição a favor do monumento de Florbela no jornal *Diário de Notícias*, a revista *Eva* publicou vários artigos encorajando

<sup>78</sup> FERRO, António. Uma Grande Poetisa Portuguesa. *Diário de Notícias*. Lisboa, 24 fev. 1931.

<sup>79</sup> FERRO, António. *Op. cit.*

<sup>80</sup> Carta ao Sr. Director [sic]. *Diário de Notícias*. Lisboa, 27 fev. 1931, p. 1.

<sup>81</sup> ALONSO. Cláudia Pazos. *Imagem do eu na Poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1997.

as suas leitoras a doar dinheiro para o busto, enquanto o *Diário de Notícias* continuou a dedicar artigos de primeira página a Florbela, mantendo os seus leitores informados acerca das contribuições que iam chegando para o busto. Foi, então, que se divulgou a notícia da doação do mármore, extraído diretamente do mármore de Vila Viçosa, para Diego de Macedo, artista que se ofereceu para esculpir de gentil e livre espontaneidade o busto em homenagem à Florbela Espanca.

Uma vez completa a obra de arte, o busto (Figura II) foi enviado à Câmara Municipal de Évora em finais de 1934, designando o Jardim Público de Évora o local onde deveria permanecer o busto. No entanto, segundo Celestino David, o busto foi guardado numa “arrecadação que a Câmara tinha no rés-do-chão do Palácio D. Manuel, por ser ali o lugar mais próximo daquele em que o monumento seria erigido”.<sup>82</sup> Assim, o busto foi guardado no interior do Paço da Câmara e, como se sabe, passaram-se anos antes de o busto ser erigido, porque o argumento da moralidade sustentado por Herculano de Carvalho foi acatado pelas autoridades locais, impedindo que o busto fosse levantado durante quase duas décadas.

**Figura II** – Busto em homenagem à Florbela Espanca, executado por Diego de Macedo.



**Fonte:** OLIVEIRA, Flório de. Florbela Espanca. *Noticias d'Evora*: Évora, 16 mai. 1964, p. 1.

Essa situação levou à acusação de que o busto tinha sido abandonado, visto que

<sup>82</sup> DAVID, Celestino. **Op. cit.**, p. 369.

Évora não exibia o busto e, em consequência, pessoas de Vila Viçosa sugeriram que o monumento deveria ser transferido para Vila Viçosa, terra natal de Florbela Espanca. O crítico Costa Leão é mais específico acerca da identidade dessas pessoas: “Como se houvessem manifestado contra a pública homenagem algumas senhoras eborenses e dois sacerdotes, que fizeram chegar mais alto, aos domínios governamentais, os seus clamores, [o busto] foi mandado guardar nas cavas do paço camarário”.<sup>83</sup> Alguns padres estiveram contra o busto, visto que Florbela não só era filha ilegítima,<sup>84</sup> como divorciada duas vezes e, ainda, teria se suicidado. Assim, levando em consideração que o suicídio era um grave pecado contra Deus, a Igreja Católica certamente tinha suas ressalvas para com Florbela Espanca. Com tudo isto, o escritor Albino Lapa, também calipolense, defendeu a causa em dois artigos publicados no *Diário de Lisboa*, datados respectivamente em 24 de outubro de 1935 e 26 de outubro 1936, e sugeriu que o busto fosse entregue à comissão de estudantes não só da Universidade de Évora, mas também da Universidade de Lisboa, para ser erigido na terra em que nascera.

Não fazia sentido que Évora quisesse dar um dos seus largos, todos eles pejados de relíquias históricas a uma mulher, que só a Vila Viçosa pertence — e que a terra dos Braganças a <<cidade museu>>, como nenhuma outra, poderá dar o carinho que merece, desfolhando se necessário for, todos os dias, flores em volta da peanha do seu busto, que um dia ha-de erguer-se no seu solo!

Quem seria pois o verdadeiro e sincero calipolense, que não se mostrasse revoltado, por vêr [sic] a sua querida poetisa, que o mundo das letras tanto aclamou, em Evora [sic], encarnada num soberbo busto de fino mármore e modelado pelas sabias mãos do grande escultor e artista Diego de Macedo?

Quem? Nenhum.

Ninguém [sic] melhor que Vila Viçosa pode acariciar essa soberba obra tão querida vai ela ser para a eternidade.

Que nos perdôe [sic] Evora [sic], a cidade magnífica, este tão profundo bairrismo. Mas é a razão que nos assiste — é a razão da verdade — e sobretudo, porque temos amor pela terra onde também nascemos. Para que discutir — para que ir contra a vontade unanime [sic] de todos os caliponenses?

Bem fez Evora [sic] em arrecadar o seu busto, que se encontra encaixotado nos caves da Camara [sic] Municipal como coisa inútil.

Bem fez a comissão nesse tempo nomeada desinteressando-se do assunto, decido à barreira invencível da oposição que se desenhava.

Bem fizeram todos — e quanto eu lhes agradeço em nomes dos que se presam ser de Vila Viçosa.

<sup>83</sup> LEÃO, Costa. **Poetas do sul**: Bernardo de Passos e Florbela Espanca. Lisboa: Portugalíia, 1947, p. 61-67.

<sup>84</sup> Florbela foi registrada como filha natural de Antonia Conceição Lobo e de pai incógnito. Ela era fruto de um romance extraconjugal entre Antonia Lobo, que trabalhava na casa do seu amante, João Maria Espanca que, por sua vez, era casado com Mariana Inglesa. Florbela foi criada pela madrasta e a mãe biológica era sua babá. A perfilhação e a confirmação da paternidade oficiosa de João Espanca só aconteceriam muitos anos após a morte da poeta, como um ato de “justiça”, mesmo que tardia, à memória de Florbela. Sem dúvidas, a negação da paternidade por parte de João Espanca, devido às circunstâncias do relacionamento clandestino, foi mais um escândalo público na vida de Florbela.

Para que a nossa ideia vingasse recebemos já os aplausos e o oferecimento do busto pelo ilustre autor do mesmo, o grande artista Diego de Macedo, só faltando da Comissão que o <<Diário de Notícias>>, organizou, que estamos certos não se oporão. Embora suceda o que suceda, o busto de Florbela Espanca irá para Vila Viçosa

— exigi-o a dignidade e o próprio autor do busto que o moldou. Para que a ideia marche, constituiu-se em Lisboa de Vila Viçosa, que frequentam as universidades de Lisboa

A Camara [sic] Municipal de Vila Viçosa, a Comissão de Iniciativa e Turismo e as forças vivas da terra vão ser convidadas a escolher um representante para que a homenagem a prestar à grande poetisa, a maior das portuguesas deste século, se realiza em dezembro, com a inauguração no largo Serpa Pinto, sítio decerto que a ilustre Camara [sic] destinará.

A peanha para o busto será feita por artistas de Vila Viçosa, e, no fim disto tudo o que se pretende é que o caixote que o contém, seja enviado para a terra da sua naturalidade.

Dizemos que em Vila Viçosa é que o seu busto fica bem, porque ela era tão amada pelas pessoas cultas como pelo povo que trabalha, demonstrando -nos isso uma fotografia inédita que possuímos, em que se vê, a grande poetisa calipolense no tempo do <<ripar da azeitona>>, entre o povo que do campo vive.<sup>85</sup>

A sugestão de transferir o busto para Vila Viçosa incitou o Pró-Évora movimentar-se. Mas, em 1936, quando pediu à Câmara autorização para começar a construção do plinto para o busto, verificou-se que todos os membros da Comissão Administrativa estavam contra o busto. A autorização foi, porém, concedida dia 5 de junho de 1936. Logo em seguida, em 2 de julho de 1936, a decisão foi revogada por uma moção, estipulando que a Junta Nacional de Educação tinha de ser consultada sobre a “idoneidade” do busto antes de se avançar para a construção do plinto. O então presidente do Pró-Évora escreveu uma carta de protesto, deslocando-se para Lisboa para defender a ideia do busto, mas não teve sucesso.

[...] entidades locais entra[va]vamos de tal modo o seguimento e informa[va]m as superiores com tais factos deturpados, que o então ministro da Educação [Carneiro Pacheco], por um despacho ministerial, faz ir o busto para o Museu de Évora, como peça de arte de Diego de Macedo.<sup>86</sup>

O trabalho em mármore não foi posto no pedestal prontamente, pois, como já foi citado, houve manifestações contra a homenagem pública por parte de algumas senhoras eborenses e dois sacerdotes. Alegavam que, na cidade alentejana, Florbela viveu sua juventude travessa e agitada, além de muitas outras insinuações carregadas de intolerância e

<sup>85</sup> LAPA, Albino. Uma ideia em Marcha: o busto de Florbela Espanca vai ser erigida em Vila Viçosa. **Diário de Lisboa**. Lisboa, 24 out. 1935.

<sup>86</sup> NUNES, Maria Manuela Moreira. **Florbela Espanca**: Sarça Ardente de Fogos Fátuos. A cidade de Évora, p; 45-46 (1962-1963); 160-224 (p. 228) *apud* ALONSO, Claudia Pazos. **Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, p. 213.

hostilidade. Convém ressaltar, por outro lado, que Portugal estava sob domínio do Estado Novo, em 1936, cujo governo era regido por fortes princípios morais, o que muito possivelmente explica o porquê da opinião das autoridades e civis que estavam contra o busto tivesse prevalecido. Segundo Claudia Pazos Alonso, em um artigo a que, infelizmente, não tive acesso, o Padre Lobato escreveu um artigo contra a poeta, intitulado “Florbela Espanca e o Estado Novo”, no *Notícias do Alentejo*, datado de 13 de setembro de 1936<sup>87</sup>. Diante desse contexto, o Pró-Évora deixou cair o assunto e durante quase sete anos nada aconteceu.

Em 1944, a controvérsia acerca do busto voltou a ser notícia. Em vista dos jogos de força em torno da memória da poeta, o Padre Nuno Sanches, reverendo da Igreja de Matosinhos, juntamente com Alberto Serpa, teve a iniciativa de levar o renegado busto para o jardim da paróquia.

[...] ao que parece, Evora [sic], de posse do busto esculpido por Diego de Macedo, não mostrou grande alvoroço. Pesava ao Município, supõe-se, a glória desta mulher-artista, vagabunda do ideal.

E o busto foi arrumado, comodamente, numa das salas do Museu – vedado para sempre à luz doirada do sol.

Sabe do facto, comovido, capaz de sentir e de compreender a tragédia de Florbela. Tem uma ideia. Interroga o padre Nuno Sanches. <<Se pedíssemos a Evora [sic], para o colocar num dos jardins da nossa terra, o busto de Diego de Macedo? Seria melhor que a lápide.>> Padre Nuno Sanches concorda. Alberto de Serpa escreve a António Ferro. Êste [sic], compreendendo a sua pobre intenção apoia -a. Diego de Macedo, consultado por Alberto de Serpa, cede, em favor de Matosinhos, todos os seus direitos.

— Eu destinara o busto a um dos jardins de Evora [sic]. Visto que não é possível...

Matosinhos, que conheceu de perto Florbela, que lhe sentiu a alma, que decorou os seus versos tristes, corresponde com entusiasmo ao movimento iniciado pelo padre Nuno Sanches e pelo poeta Alberto de Serpa. A Comissão de Turismo, consultada, subscreveu com dez contos para o plinto onde será colocado o busto.

— Florbela, com o seu drama, é uma das nossas maiores glórias.

Levando alguns, receosos, o problema da moral e da arte. Falam de Wilde, de Whitman, de Gide. Esquecem-se que a arte, vencera e pura, não pode ferir a moral. As diligências prosseguem. Aguarda-se a decisão definitiva dos artistas a quem Diogo de Macedo entregou a sua obra!<sup>88</sup>

A iniciativa do padre Nunes Sanches ecoou na imprensa do Porto: o debate mais aceso foi travado entre José Régio e Celestino David no *Jornal de Notícias*, entre agosto e setembro de 1944. Por um lado, José Régio defendia que o busto fosse para Matosinhos, já que não poderia ser colocado em Évora; por outro lado, no mesmo periódico, Celestino David respondeu defendendo que o busto deveria ficar em Évora, visto que para esse fim havia sido esculpido o busto de mármore por Diego de Macedo, como constava nos termos de

<sup>87</sup> [s. n.]. A tragédia de Florbela Espanca. *Jornal de Notícias*. Porto, 9 ago. 1944, p. 1 e 5.

<sup>88</sup> ALONSO, Cláudia Pazos. *Op. cit.*, p. 213.

subscrição aberta no *Diário de Notícias*, datado do dia 17 de janeiro de 1931; e, portanto, nem para Vila Viçosa, nem para Matosinhos poderia ser dispensado o busto de Florbela Espanca, embora se soubesse que nas duas localidades, tanto naquela que a viu nascer, quanto aquele que a viu morrer, a transferência seria apreciada. Posteriormente, pela falta de respostas sobre o caso da transferência do busto de Florbela para Matosinhos, o próprio Padre Nunes Sanches concedeu uma entrevista para esclarecer algumas dúvidas dos leitores ao jornal *Democracia do Sul*, publicado em Évora, com data de 25 de novembro de 1944:

Fomos os primeiros a noticiar que se projectava [sic] erigir um monumento em Matosinhos, à memória da poetisa Florbela Espanca, que alí [sic] vivera amara e morrerá. Dissemos, então, de quem partira essa iniciativa: o Rer. Nuno Sanches. A ela se associou o poeta Alberto de Serpa, envidando esforços para que o busto, oferecido pelo escultor Diego de Macedo e destinado ao monumento que ele não chegou a erigir-se em Évora, fôsse [sic] para Matosinhos. Também dissemos que a Comissão de Turismo local contribuía com os fundos necessários para a erecção [sic] do monumento.

Rolaram os meses. Outros jornais se ocuparam do assunto. Vieram a lume justificação várias. O monumento, contudo, não surge, a despeito dos esforços de Alberto de Serpa e da boa vontade de Diego de Macedo, que nos disse só desejar que a homenagem à memória da poetisa, à qual se associou oferecendo um mármore da sua autoria, seja prestada em Évora, em Matosinhos, ou em qualquer outra parte.

Quisemos ouvir quem tivera a feliz iniciativa de pretear a memória da poetisa no local por ela escolhido para viver, e procurámos [sic] o sr. Padre Nuno Sanches, perguntando-lhe [sic] em que pé estava a questão.

— A minha iniciativa encontrou eco — disse — mas a sua realização está por enquanto suspensa. Lamento-o pois julgo que a maior poetisa portuguesa, émula, na poesia, de Antero de Quental, bem mereceu ter o seu nome recordado num monumento, ou ao menos numa placa numa rua. Seu irmão o malogrado aviador Apeles Espanca, assim como seu tio, o erudito cónego Espanca, têm no [sic]; porque não terá ela, que foi uma artista inigualável e deixou uma obra de rara beleza?

— Dizem que há certas razões...

— Oh! Apenas boatos: um diz se, um consta, um parece... Nada de concreto, porém; e não serei eu quem se tornará éco [sic] disso, por respeito pela memória da poetisa e por mim próprio.

— Quere [sic] V. Rev.<sup>a</sup> aludir ao que consta àcerca [sic] da morte de Florbela Espanca... a hipótese do suicídio...

Os olhos de sr. Padre Nuno Sanches brilharam intensamente, a máscara vincada imobilizou-se, cheia de gravidade. Meditou uns momentos e disse:

— Como sacerdote católico, sei o que a Igreja estabelece para os suicidas; como coadjutor da paróquia, no cemitério da qual foi inhumada [sic] a poetisa Florbela Espanca, sei que o seu enterro foifeito religiosamente, assim como o fora [sic] antes o seu casamento. Para o enterro religioso não foi pedida nenhuma dispensa ou autorização especial às autoridades eclesiásticas, o que exclue [sic], portanto, essa tal hipótese, que tenho por caluniosa e tanto mais reprovável quando se trata de alguém que não pode defender se.

— Já era coadjutor da paróquia quando a poetisa faleceu?

— Não; mas ao folhear os registros paroquiais, encontrei o nome de Florbela d'Alma Espanca, que identifiquei logo como sendo o da poetisa. Verifiquei que nenhuma dispensa fora pedida para que o seu enterro [sic] fosse [sic] segundo os preceitos da Igreja Católica. Depois, ao visitar o cemitério de Sendim, vi a sepultura onde dorme à sombra da cruz. Para mim, sacerdote católico, não são precisas mais provas. Conheço o que foi marido da poetisa, o sr. Dr. Mário Lage,

peessoa respeitabilíssima, e sei que o seu casamento se realizou segundo os preceitos da Igreja Católica, sem que aquele clínico fizesse para isso qualquer pressão. Tudo isso reforça a minha tese e tranquiliza a minha consciência: Florbela Espanca não se excluiu do grémio da Igreja.

— Há quem veja, em alguns dos seus poemas, uma exaltação amorosa considerada excessiva...

— Os poetas usam de liberdades que, vistas com olhos grosseiros, são às vezes mal interpretadas. Já tenho visto considerar também excessivos os arroubos de grandes místicos como St<sup>a</sup> Tereza de Avila e o nosso Frei Augustinho da Cruz. O amor que os poetas cantam é interpretado consoante o estado de pureza ou impureza de cada um. Não se trata, porém, de fazer o processo de canonização de Florbela Espanca, mas sim, apenas, de render preito à memória duma grande poetisa, que, repito, considero a maior das letras portuguesas. Pecou? Todos nós pecamos e justamente o disse Jesus, quando intimou os que queriam lapidar uma pecadora a que atirasse a primeira pedra o que estivesse isento de culpas. Não nos antecipemos ao juízo de Deus, nem duvidemos da sua infinita misericórdia. Não invoquemos, sobretudo, a religião moral, para encobrir rancores e despeitos. No caso presente, trata se apenas – não o esqueçamos – de render preito à memória duma poetisa excelsa, que honra as letras portuguesas e merece uma consagração pública.<sup>89</sup>

Notadamente, a tentativa do Rev. Nuno Sanches foi malsucedida, por motivos pouco claros. Ao contrário do que se podia esperar, Padre Nuno Sanches era pró-Florbela. Dessa forma, como se pôde ver no artigo acima, publicado no jornal *Democracia do Sul* de 25 de novembro de 1944, ele volta a defender Florbela Espanca, afirmando que ela não se suicidou, o que negava um dos argumentos que tinha sido usado contra a homenagem do busto à Florbela Espanca.<sup>90</sup> No entanto, segundo Mércia de Sena, o Padre Nuno Sanches tinha sido amigo de Florbela e do seu terceiro marido, tanto assim que “inclusivamente e tendo sido por isso admoestado, lhe fez um enterro católico [...] Naquela altura foi outro escândalo, uma vez que não havia a mínima dúvida de que ela se suicidara, o que interditava a realização de enterros católicos”.<sup>91</sup>

Embora o Padre Nuno Sanches tivesse provocado o debate entre José Régio e Celestino David, não demora muito tempo para que a ideia de colocar o busto em Matosinho caia em esquecimento. Aliás, apesar do debate entre Régio e David ter inicialmente se centrado sobre a possibilidade de ser erigido fora do Alentejo, tinha acabado por levantar a questão fundamental do motivo do veto que pesava sobre o busto. Isso suscitou vários artigos que defenderam a tese de que a vida privada da artista não deveria impedir o reconhecimento público do seu talento sob forma de homenagem.

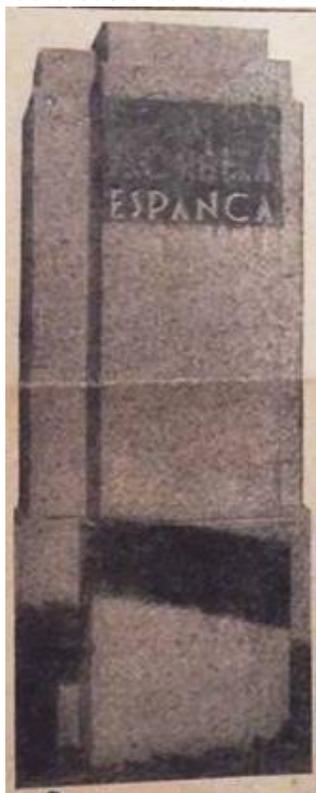
<sup>89</sup> SANCHES, Nuno. À Memória de Florbela Espanca: É piedosamente libada pelo Padre Nuno Sanches. *Democracia do Sul*. Évora, 25 nov. 1944, p. 1.

<sup>90</sup> “A Memória de Florbela Piedosamente Ilibada”, p. 3. A igreja depressa tomou posição oficial, lamentando as palavras de Padre Sanches, cf. Florbela Espanca, *A voz*, 20 de janeiro de 1945 *apud* ALONSO, Claudia Pazos. *Op. cit.*, p. 215.

<sup>91</sup> Citado em Zina Bellodi da Silva, Florbela Espanca, *Caderno de Teoria e Crítica Literária*, 15 (1988), 66-92 (p. 69) *apud* ALONSO, Claudia Pazos. *Op. cit.*, p. 214.

A controvérsia levou a esforços renovados por parte do Pró-Évora e, no dia 27 de julho de 1945, a câmara autoriza a colocação do busto no jardim, após receber um parecer favorável da Junta Nacional de Educação. A imprensa regional já cantava vitória, enquanto se começava a construir a base para o busto no Jardim Público de Évora. Mas, em setembro de 1945, o Governador Civil de Évora decreta que o busto é uma obra de arte e como tal não poderia sair do Museu.<sup>92</sup> Em consequência disso, o busto que já havia saído do museu para colocar-se no pedestal (figura III) de linhas neoclássicas, num recanto do Jardim Público de Évora, voltou aos aposentos do museu. O pedestal, onde estava gravado no mármore com a inscrição “À Florbela Espanca”, ficou vazio por cerca de quatro anos.

**Figura III** – Pedestal onde o busto de Florbela Espanca deveria ser erigido



**Fonte:** ORGANDO, Alice. Saudade. **Modas e Bordados: vida feminina**, Lisboa, 7 abr. 1948, p. 4.

Os anos se passavam e a aversão pela poeta continuava latente em Évora. Sucederam-se inúmeros artigos, ora denunciando o grupo mais tradicionalista, que estava bloqueando a inauguração do busto, ora exigindo justiça à imagem da poeta. Iniciou-se, então, uma contínua campanha em torno da imagem de Florbela, promovendo-a como

---

<sup>92</sup> Esta carta foireproduzida em vários jornais, por exemplo, no *Notícias de Évora*, 20 de setembro de 1945, p. 1.

legítima alentejana, filha daquela terra onde suas proles a desdenharam, ressaltando que seu nome, a sua obra, embora pertencente à Nação, não deixava de construir autêntico valor artístico ao patrimônio do Alentejo. Assim, começou todo um esforço de investidura de Florbela como monumento artístico do Alentejo que, devido ao seu último livro, passou a fazer a ligação Florbela com a charneca,<sup>93</sup> de modo a legitimar não só como patrimônio do Alentejo, mas nacional. Paulatinamente, a moça travessa e inquieta desapareceu para dar espaço à mulher que sofreu e se tornou a força de talento em plena posse da arte, supostamente merecedora da admiração de todos.

Nesse sentido, com a repercussão da controvérsia sobre o busto em 1944-1945, foi quando provavelmente o nome de Florbela chegou aos ouvidos dos críticos e de um público mais vasto. E, nos anos seguintes, alguns dos trabalhos mais elucidativos sobre a sua vida e obra ganhariam visibilidade. Talvez, o ponto de virada da situação que envolve o busto foi quando Jorge de Sena fez uma conferência de homenagem ao 50º aniversário de nascimento da poeta, no Clube dos Fenianos, em janeiro de 1946. Notadamente, houve um engano quanto à data, visto que Florbela tinha nascido 8 de dezembro de 1894, não 1895. Apesar disso, a conferência foi um sucesso, pois Jorge de Sena não só reafirmou Florbela como grande artista, mas, pela primeira vez entre as críticas literárias vigentes naquele período, ele ressaltou o gênero enquanto uma perspectiva única e excepcional na sua experiência artística. Por fim, Sena terminou sua palestra citando o problema acerca do busto em homenagem à Florbela, denunciando as autoridades locais de Évora e reafirmando que nada do que se falasse mudaria o fato de que Florbela havia sido uma grande artista.

A polêmica na imprensa e os estudos sobre Florbela Espanca exerceram um papel fundamental para a colocação do busto no Jardim Público de Évora, tornando demasiadamente visível o agravamento das críticas à política local e, por fim, o reconhecimento do verdadeiro talento de Florbela Espanca. No entanto, segundo Túlio Espanca, primo da poeta, que concedeu uma entrevista em julho de 1991, a pessoa responsável pela colocação do busto foi o novo presidente da Câmara, o engenheiro Henrique Chaves, irmão da poeta Laura Chaves — uma das três poetas que, em 1931, tinha escrito ao diretor do *Diário de Notícias* pedindo que abrisse uma subscrição a favor do busto. Na reunião da Câmara, 17 de junho de 1949, Henrique Chaves propõe um movimento apoiando a colocação do busto de Florbela Espanca no Jardim Público:

---

<sup>93</sup> Charneca é o nome comum português para denominar uma vegetação que se adapta a climas de semiárido a desértico. Cresce em terrenos áridos e pedregosos, cobertos de urze e ervas daninhas, muito comum nas extensas planícies do Alentejo.

Senhores Vereadores:

Venho hoje falar-vos de Florbela Espanca. Quando eu há cêrca [sic] de onze meses fui uma vez à Câmara Municipal de Lisboa estudar um assunto que aos nossos Serviços interessava, acabara a Municipalidade da Capital de prestar homenagem á [sic] obra insigne que a Poetisa nos deixou, dando, por edital de 19 de Julho de 1948 o nome de Florbela Espanca a uma das ruas de Lisboa. E alguém de alta cultura e alta posição na Câmara de Lisboa, ao tratar comigo perguntou-me:

<<Então Évora deu já também o nome de Florbela a alguma rua? Respondi que não, que os nomes antigos das velhas ruas de Évora, citados, ao referirem-se a factos históricos, por cronistas e escritores de outras eras, não são para mudar; que os próprios munícipes, afinal os verdadeiros donos da sua terra, não aceitam os novos nomes que se ponham às ruas, continuando a chamar-lhes como os seus pais e os seus avós sempre lhes chamaram. — E desviando assim a conversa para o tema, sempre tão fácil de abordar, das características especiais que Évora oferece nos seus tantos restos encantadores do passado, entre os quais os nomes típicos das suas ruas, eu fugi de um assunto que para mim era, na verdade, desagradável e ingrato de tratar em tais circunstâncias. Mas a circunstâncias hoje e aqui são bem diferentes.

Senhores Vereadores, a obra deixada por Florbela Espanca pertence já, por consagração espontânea [sic], ao património da Literatura Portuguesa. Não há escritor, não há conferente, não há professor, não há antologia, que a essa obra se não refira ao tratar da poesia lírica do nosso tempo.

Os declamadores fazem cantar aos nossos ouvidos deleitados, em todos os saraus, a música admirável desses versos. Os jornais, desde os simplesmente noticiosos até aos que defendem os diversos credos da opinião portuguêsã [sic], indistintamente se referem, ou transcrevem, a poesia embaladora de Florbela. No Brasil uma declamadora de grande arte corre o Império, chamada a todas as festas literárias, dizendo exclusivamente as suas rimas harmoniosas; e literatos estrangeiros traduzem para os seus idiomas os versos da poetisa, aquecidos pela ardente chamada que os anima.

Assim pois, num movimento espiritual unânime o consenso geral, e internacional até, consagrou já êsse [sic] gênio poético que despontou na nossa Évora para brilhar dentro e fóra [sic] das fronteiras. E Évora, até hoje alheada dessa consagração, numa indiferença oficial e aparente, não pode, creio eu, negar por mais tempo ao génio e à poesia de Florbela a homenagem devida pela Capital do Alentejo.

Uma poeta houve, de inspiração harmoniosa e profundamente alentejana, a cujo estro, até talvez por ter aparecido primeiro, primeiramente a Cidade de Évora devida prestar consagração pública. Refiro-me ao Conde de Monsaraz, António de Macêdo Papança. Tal propósito de há muito existe no seio do nosso Município. Mas, infelizmente, os bons propósitos da Câmara encontraram sempre diante de si as dificuldades materiais; e um monumento, muito simples, mesmo um pequeno busto, mas que sem perigo de desdouro de uma causa possa antes dignamente consagrá-la em público, sem também degradar Évora manchando-a de inferioridade, esse monumento raro estará ao alcance da Câmara. Como não é de esquecer o ensinamento popular de que <<uma dádiva ruim duas mãos sujas...>>, temos de esperar por melhores dias para pagar a nossa dívida à poesia incomparável do autor da <<Musa Alentejana>>. <sup>94</sup>

Notadamente, Henrique Chaves se utilizou do discurso político da boa vizinhança para conquistar o voto dos vereadores para colocação do busto, visto que todas as formas poéticas e literárias em defesa de Florbela já haviam sido exauridas nos jornais e

<sup>94</sup> HOMENAGEM a [sic] Florbela Espanca: o presidente do município eborense, propôs para que fosse [sic] colocado no Jardim Público o busto desta malograda poetisa. **Notícias de Évora**. Évora, 18. jun. 1949, p. 1-2.

críticas literárias acerca do busto em homenagem à poeta. Nesse sentido, presidente da Câmara sabiamente argumentou que a poeta era nacionalmente e internacionalmente conhecida, admirada. E uma vez que Évora retrocedesse com a decisão de homenageá-la, atrairia para si uma fama de cidade conservadora. Além do mais, Chaves se utilizou do artifício que o busto de Florbela Espanca levantaria não só a visibilidade turística, mas reconstituiria a dignidade e a nobreza da localidade. Com esses argumentos, por fim, o político conseguiria aprovar a disposição do busto no Jardim Público de Évora por votação unânime.

Como ontem tivemos ensejo de publicar, na sessão da Câmara Municipal desta cidade realizada na noite de 17, o sr. eng<sup>o</sup> Henrique da Fonseca Chaves, presidente do Município, apresentou uma notável proposta no sentido de se proceder á [sic] colocação do admiravel [sic] busto de Florbela Espanca no pedestal erguido, para êsse [sic] efeito, no Jardim Público.

Estiveram presentes nessa sessão todos os vereadores, srs. Dr. António de Jesus Silveira, Raul Calado de Almeida, José Homem Vieira Lopes, Alberto José Carvalheiro, dr. Antonio Santos Mata e dr. Luiz Piçarra Cabral.

Após a apresentação da proposta do sr. Presidente, o sr, José Homem Vieira Lopes felicitou-o pela forma como a mesma se encontrava elaborada declarando dar-lhe o seu voto e achar que se devia preceder imediatamente á [sic] colocação do busto.

O sr. Dr. António de Jesus Silveiro, como Florbela natural de Vila Viçosa, igualmente fez uso da palavra para como calipolense se associar á [sic] proposta, afirmando que tinha o propósito de tratar na Comissão Municipal de Turismo, a que preside, há homenagem justa á [sic] grande poetisa alentejana.

Posta á [sic] votação a proposta dosr. eng<sup>o</sup> Henrique da Fonseca Chaves foi a mesma aprovada por unanimidade.

Em cumprimento desse voto, ontem de manhã procedeu-se á colocação do busto.<sup>95</sup>

Perante o exposto da petição apresentada pelo presidente do município de Évora, Henrique da Fonseca Chaves, o qual redimiu as injustiças e submissão política, apoiado pelo arcebispo de Évora, dom Manuel Mendes da Conceição Santos, a homenagem foi finalmente reconhecida e/ou, pelo menos, forçosamente acordada por aqueles que interferiram durante muito tempo na consagração do busto de Florbela Espanca. É minimamente estranho, curioso que a votação para colocar o busto de Florbela na Praça Pública de Évora tenha sido “aprovado por unanimidade”, sem nenhuma obstrução, depois de tantos anos de rejeição a essa homenagem. Nenhuma instância pública aprovaria unanimemente a colocação do busto e, com isso, ir contra a Ditadura Militar. O que aconteceu? Qual foi o motivo para rápida mudança de opinião?

A essa altura, com a disseminação dos estudos e manifestações de apoio a Florbela, percebeu-se que não adiantava negar a existência da poeta, mas usar a estratégia de homenageá-la para moldá-la ao discurso da Ditadura. Afinal, a homenagem seria uma forma

<sup>95</sup> ESTÁ colocado o busto de Florbela Espanca. **Notícias de Évora**. Évora, 18 jun. 1949.

de silenciar e, ao mesmo tempo, enquadrar Florbela no discurso e interesses do Regime. A homenagem seria uma estratégia de controle externo, mas também uma interiorização dos valores que estariam empregados à homenagem. Como diria Foucault, a noção de disciplinarização se refere ao processo de criação de estratégias como forma de controle social e produção de subjetividades. Dessa forma, a homenagem também é uma forma de poder que é exercida de forma sutil e invisível, que molda como os indivíduos deve se comportar e pensar acerca do objeto homenageado.

Diante das circunstâncias oficiais, portanto, os setores mais conservadores da sociedade eborense tiveram que “engolir” a homenagem à poeta. Assim, na manhã seguinte à reunião da Câmara, no dia 18 de junho 1949, o busto foi colocado no Jardim Público de Évora sem qualquer intervenção e com a presença de autoridades (Figura IV).

**Figura IV** – A primeira fotografia do busto de Florbela Espanca após a sua inauguração



**Fonte:** DEZÓITO de junho de mil novecentos e quarenta e nove. **Notícias de Évora.** Évora, 18 jun. 1950, p. 1.

Além da presença dos vereadores, Túlio Espanca, primo de Florbela, compareceu à pequena cerimônia, representando a família que já não era grande. João Maria Espanca, o pai de Florbela, a essa altura com 83 anos, não compareceu ao cumprimento da homenagem, certamente devido ao seu estado de saúde. João Maria Espanca permaneceu na sua vila alentejana até a morte, em 1954, pintando nas suas muitas horas vagas, o filho e a filha ausentes. Em vida, cada um foi para seu lado, até que a morte os uniu na saudade de João Maria Espanca, ao acompanhar o destino dramático de Apeles, caído no mar com seu avião e,

posteriormente, Florbela, prematuramente prostrada e morta pela dor de viver.

Após alguns anos de resistência, conseguiu-se finalmente que no Jardim Público de Évora se colocasse o busto, pois se falava que a vida particular de Florbela não era exemplar para representar Évora, o Alentejo, muito menos a Nação. Fossem ou não confiáveis as informações dos perseguidores da vida íntima de Florbela, a verdade é que a homenagem que se pretendia prestar à memória da poeta nada tinha a ver com as adversidades da condição humana na sua breve passagem pela Terra. Antes envolvia as composições poéticas que, posteriormente, foram eleitas como letras pátrias.

Não houve discursos, não houve a mínima cerimonia [sic] Estava presente os srs. Alberto José Cavalheiro, vereador dos Jardins, dr. Antonio Bartolomeu Gromicho, dr. Celestino David, dr. Armando Nobre de Gusmão e Joaquim Augusto Câmara Manuel, dirigentes do Grupo Pró Évora, Túlio Espanca, primo e afilhado da poetisa, o nosso diretor, sr. Joaquim do Santos Reis e o delegado do <<Diário de Notícias>>, sr. Armando Alvaro Bolno de Azevedo.

O sr. engenheiro Henrique Chaves, presidente do município, também ali compareceu momentos depois da inauguração.

Durante o dia desfilaram numerosas pessoas admiradoras do talento de Florbela Espanca, tendo sido colocados diversos ramos de flores na laca sobre a qual se ergue o monumento.

Um frémito de emoção passou por todos os circunstantes quando o busto assentou sobre o pedestal, há perto de quatro anos erguidos, por iniciativa do Grupo Pró Évora, naquele recando do belo Jardim Público por onde Florbela deambulou <<menina e moça>>.

Tomámos [sic] parte activa [sic], desde a primeira hora, na campanha pró consagração da poetisa calipolense.

Cumprimos o que considerávamos um imperioso dever, não só pelo valor de sua obra, reconhecido pelos mais eminentes críticos literários que dela têm travado conhecimento, como por se tratar de uma alentejana, mas ainda por ter sido nas colunas do Notícias de Évora que, há trinta e dois anos, Florbela publicou seus primeiros versos.

Nesta hora em que, sem o estrela de foguetes, nem o estrondar de morteiros, o sol do Alentejo oscula o mármore em que o cinzel de Diego de Macedo perpetuou a maior poetisa portuguesa, orgulho do Alentejo, uma vez mais o Notícias d'Évora – diário regionalista — pode ter a satisfação do dever cumprido.<sup>96</sup>

O busto de mármore em homenagem à Florbela Espanca foi oferecido em 1931 à cidade de Évora; no entanto, só foi oficialmente inaugurado em 1949. O busto, portanto, ficou vetado por 18 anos. A justiça a sua imagem foi feita e seus sonetos estão representados/lembrados em seus muitos retratos de mulher sonhadora e expressivamente emotiva, ardente e voluptuosa até hoje no jardim de Évora. Os versos da poeta alentejana que exalava súplicas, desesperos e lamentos; cujas confissões mostravam-se martirizadas e magoadas, também era detentora de uma inspiração singular cerca do Alentejo,

<sup>96</sup> ESTÁ colocado o busto de Florbela Espanca. **Notícias de Évora**. Évora, 18 jun. 1949.

personificando-se nos elementos simples da natureza, chamando atenção para sua alma ressequida que aflora das raízes de sua terra.

O destino, trágico jogador, fez a vontade a Sardinha. Mas fê-la por um caminho que o estrénuo defensor da peculiaridade alentejana talvez não adivinhasse. De uma hora para a outra, pela doce pressão do amor, da poesia e da fama, o tempo fabricou na pessoa desta rapariga alentejana, — moça para lá de todas as restrições de estado, idade, ânimo, — uma poetisa e uma deidade: inspirada e inspiradora. E bastaram o esforço e a aura de alguns anos de sofrimento e de livros para que o perfil de Florbela se acusasse, e o seu galgo feminino ganhasse vulto e altura na morte.

[...]

Compreendo, compreendo bem as relutâncias e resistências que retardaram a imagem de mármore nos calmos jardins de Évora [sic]. A *Musa Alentejana*, imaginada pelo Conde de Monsaraz; a Contessina, fantasiada e desfigurada por Fialho; o génio da planície, filosofado por Sardinha, afinal eram ela. E as pessoas, as multidões, o censo demográfico dificultam naturalmente a consagração destas ninfas que foram de carne e osso, viveram no meio dos mortais, e enfim tão duramente conquistam o direito a estarem, de pedra, imóveis e serenas, no meio das folhagens e só um pouco abaixo da linha que os pássaros seguem assobiando.<sup>97</sup>

O poeta Vitoriano Nemésio<sup>98</sup> narra sobre a consagração de Florbela Espanca no ato simbólico da colocação do seu respectivo busto no Jardim de Évora. Por trás desse recuo, esconde-se um profundo ressentimento por aqueles que defendiam a tradicional paisagem e cultura alentejana aclamada pelo poeta conservador Antônio de Sardinha,<sup>99</sup> ganhando vida e renome sobre a imagem de “Musa do Alentejo”, representada por aquela que por muito tempo foi censurada não só pela sua vida privada, mas, principalmente, pelo fato de ser mulher — e, em hipótese alguma, deveria refletir aquele pedaço de chão que traduzia a herança e o sangue de um povo religioso por tantos séculos.

É importante ressaltar que as políticas restauradoras dos governos após o Golpe Militar em 1926 passaram a destacar com grande orgulho o Alentejo, onde fincam os símbolos regionalistas da Nação, a dignidade, a identidade cultural e regional que, por sua vez, foram compaginando à imagem do país. A região do Alentejo foi cristalizada pelos

<sup>97</sup> NEMÉSIO, Vitoriano. Florbela. **Diário Popular**, Lisboa, 29 jun. 1949. Caderno Leitura Semanal, p. 5.

<sup>98</sup> Vitoriano Nemésio (1901-1978) foi poeta, romancista, cronista e intelectual açoriano. Em 1919, iniciou o serviço militar como voluntário na arma de infantaria, o qual posteriormente foi Grande Oficial da Onda do Infante D. Henrique e Grande-Oficial da Onda Militar de Santiago da Espanca, até atingir limite legal de idade para exercício das funções públicas. Em 1921, inscreveu-se na Faculdade de Letras de Coimbra e, posteriormente, matriculou-se no curso de Filologia Romântica da mesma faculdade. Em 1958, lecionou no Brasil. E, por fim, ensinou por quase 4 décadas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<sup>99</sup> Antônio Sardinha (1887-1925) foi um político, historiador e poeta português, produzindo uma obra que se afirmou como principal referência doutrinária do Integralismo Lusitano. A sua defesa da instauração de uma monarquia tradicional antiparlamentar e antiliberal; serviu de inspiração a uma influente corrente do pensamento político portuguesa da primeira metade do século XX.

discursos e pelas práticas dos sujeitos que nela habitavam, ora engessada pelos elementos naturais da paisagem agrícola, cerealífera e pecuária, ora assegurada pelo artesanato, pela religião e pelo folclore que erigiam como forma de ressurreição de um mundo ruralista passadista, baseado num tradicionalismo memorialista. Para além da província portuguesa agrícola tradicional, o Alentejo também desempenhou um papel preponderante na história de Portugal, lugar onde se travaram combates não só nas conquistas aos mouros, como também nas guerras da Independência, as quais Antônio Sardinha narrou como passado heroico e glorioso ritmado pelos cantos, versos e epopeias, transmitidos de geração a geração.<sup>100</sup>

No entanto, a realidade dos alentejanos no início de século XX não era a mesma do passado das grandes batalhas e conquistas, muito menos correspondia ao futuro almejado e sonhado. Toda região era tomada por uma realidade estagnada num passado patriarcal tradicionalista, que não acompanhou as mudanças da República. Apesar da intensa produção agrícola e pecuária, a região alentejana foi marginalizada pela aguda pobreza, ignorância e atraso tecnológico.

Em meio à decadência das forças tradicionais, apesar de todos os esforços de Antônio Sardinha em salvar a tradicional história regional, o destino conclamou a planície alentejana por vias jamais imaginadas, através de uma mulher, Florbela Espanca, cuja fama foi paulatinamente construída após a morte pelas narrativas jornalísticas e cujo gênero feminino, ao mesmo tempo que ascendeu, ofuscou as epopeias heroicas de Évora ferreamente defendidas por Sardinha. De certa forma, a citação acima de Vitorino Nemésio nos dá uma chave de resposta ao motivo pelo qual Maria Lúcia Dal Farra, crítica literária, afirma que Florbela Espanca foi criticada pela ditadura de Salazar:

Sabe-se, portanto, o que foi Florbela para o Salazarismo: o anti- modelo do feminino, da concepção de mulher – e nisto reside, sem dúvida, a força mais primária da sua obra, cuja lucidez indomável questiona, insurrectamente [sic], a condição feminina e os históricos papéis sociais conferidos à mulher. Aliás, o sábio crítico Vitorino Nemésio teve extrema lucidez a respeito da grave ameaça que isso significava para o salazarismo, pois que ele se dava conta de que Florbela, além do mais, na sua obsidante [sic] identificação com a charneca e na auto-investitura [sic] das raízes regionais, continha suficiente carga mitológica capaz de fazer de si a própria alma da planície alentejana.<sup>101</sup>

Notadamente, o salazarismo não queria que a tradicional região do Alentejo tivesse como espelho, como musa, a imagem de Florbela, pois seria uma contraversão aos

<sup>100</sup> FARIAS, Priscilla F. de. Terra de Charneca Erma e da Saudade: a construção simbólica do Alentejo na obra de Florbela Espanca (1894-1930). **Dissertação**. Natal/RN: UFRN, 2015, p. 73.

<sup>101</sup> DAL FARRA, Maria Lúcia. **Op. cit.**, p. 17.

princípios morais do país. No entanto, ao longo dos anos em defesa do busto, a paisagem alentejana acabou sendo interiorizada em Florbela Espanca. Em seu último livro, *Charneca em Flor*, Florbela assume a própria alma alentejana, fazendo uma autoinvestidura da charneca e das raízes regionais tão valorizadas pela ditadura.

Florbela não descreve o Alentejo de modo prático, objetivo e corriqueiro, não retrata a região como uma foto fria, mas sim de forma livre, sentimental e subjetiva. Para a poeta, o ato de escrever está muito além do sentido descritivo paisagístico, pois a imagem é construída por fatores predominantemente subjetivos, relativos à sua vida, seus sonhos e suas aspirações. A imagem alentejana está para Florbela, assim como Florbela está para o Alentejo: ela própria faz parte do conjunto de elementos que compõem a imagem do Alentejo. Por isso, falar do Alentejo é falar de Florbela, como ela vê e interpreta sua terra.

**Figura V** – O busto de Florbela Espanca no Jardim de Évora



**Fonte:** SEABRA, Herculano de. Um busto e uma grande poetisa alentejana. *Gazeta do Sul*. Montijo, 29 mar. 1953

Sobre os blocos de pedra se assenta o busto da poeta alentejana, cuja luz branca

irradia diretamente do topo, talhado na alvura do mármore de Vila Viçosa. Por entre as árvores frondosas, permanece imóvel ao longo dos anos, flagrante de expressão serena e evocativa, em harmonia com a natureza num recanto do Jardim Público de Évora, que a poeta tanto frequentou quando menina/moça. Em volta do pedestal, cresceu uma linda madressilva, cuja folhagem verde-escura multiplica-se, subindo em discreto incenso de flores que em volta desabrocham. Quem passa pelo Passeio Público jamais imagina o drama que um simples busto representou para aquela cidade. Foram anos de campanha destinada à consagração do busto da poeta, pela glória das letras nacionais e, por fim, pela honra da província alentejana, porque o nome de Évora chegou a ser ignorado em virtude das delongas para a colocação do busto, uma história pouco edificante por razões de ordem política.

### **3.2 Florbela Espanca: de monumento de mármore à “monumento da barbárie”**

A partir dos recortes de jornal entre as décadas de 1930 e 1940, pudemos analisar o drama do busto em homenagem a Florbela Espanca, renegado não só pelas autoridades religiosas, mas, sobretudo, pelas autoridades políticas local (Câmara Municipal de Évora) e nacional (Junta Nacional da Educação), episódio que se arrastou ao longo de 18 anos, até finalmente ser erigido no Jardim Público de Évora, em 1949. Se, por um lado, o busto teve a aprovação e apoio da maior parte da imprensa, por outro angariou fortes rejeições das instituições política. Em um país-panteão como Portugal, que reforça a sacralização cívica dos “grandes homens” através dos monumentos como uma forma não só de vencer o esquecimento, mas também como para reescrever a história em pedra e bronze, seria impensável a homenagem a uma mulher, muito menos uma mulher com o “currículo de inconveniências” de Florbela Espanca.

Mas, uma vez que a sua homenagem foi “aprovada por unanimidade” na Câmara de Vila Viçosa, Florbela seria paulatinamente construída como uma mulher dentro dos limites da formalidade masculina, sob a perspectiva e conveniência do regime, que comprou o discurso de Florbela, notadamente sua faceta de poeta regionalista, que cantou lindos versos sobre o Alentejo. De fato, Florbela nunca foi censurada pela ditadura. Seus livros nunca foram perseguidos, muitos menos os estudos e os críticos literários, vetados. Mas ela foi silenciada ao longo dos anos, até que seu trabalho ganhou notoriedade e circulação inimaginável, tornando-se cada vez mais conhecida, até um ponto em que foi impossível

sustentar a negação à poeta. Dessa forma, ela foi estrategicamente incorporada, domesticada, de modo a não comprometer a honra e os valores masculinos.

Historicamente, o país-estátua Portugal carrega essa tradição de monumentalização desde longos anos. Apesar de o liberalismo ter inaugurado a ideia de divulgação histórica, foi a Monarquia que mais se utilizou dessa estratégia para justificar as suas teses absolutistas e nacionalistas. O poder político, portanto, procurou ritualizar a história desde os meados do século XIX, apoiando o desenvolvimento de uma religiosidade cívica que fez das estátuas e das comemorações um complemento das religiões tradicionais. Dessa forma, o primeiro grande momento de disseminação estatuária cívica em Portugal ocorreu em meados de 1860 até a República, momento em que a monarquia constitucional desejava se autoconsagrar para projetar a memória dos seus construtores para a posterioridade.<sup>102</sup>

Seguindo essa linha, o regime republicano também apostou na celebração dos grandes heróis da história portuguesa, com objetivo de articular o ideário republicano com a glorificação de um passado que se desejava recuperar. Por esse motivo, a mesma importância das comemorações centenárias criadas na Monarquia também foi abraçada na República como grande oportunidade de divulgação histórica.<sup>103</sup> No entanto, a República pouco homenageou a memória dos seus heróis, talvez por falta de dinheiro ou por falta de tempo, afinal o regime durou apenas 16 anos (1910-1926), esgotando toda sua energia na monumentalização dos mortos da Primeira Guerra Mundial.

O segundo grande momento de disseminação estatuária cívica foi fruto do Estado Novo, que vislumbrou na estatuária o melhor veículo para a monumentalização da sua propaganda. O investimento financeiro e simbólico foi tão grande que António Ferro, Secretário da Propaganda Nacional (SPN) de Salazar, caracterizou as décadas de 1930 a 1950 como a época áurea da escultura em Portugal. Em uma leitura concisa, tudo o que foi esculpido manifestou a marmorização de uma ideia heroica e mítica da história de Portugal. Como bem sintetizou Catroga, a política cultural do Estado Novo não só selecionou, mas destacou os heróis de cada período histórico de acordo com seus interesses:

Desde os Fundadores (Viriato, Gualdim Pais, D. Afonso Henriques), passando por D. Dinis e pelos garantes da independência (D. João I, D. Nuno Álvares Pereira), chega-se ao momento supremo dos Descobrimentos, profusamente representados por tábuas de Nuno Gonçalves, para encarnarem o gênio português, cuja máxima

<sup>102</sup> CATROGA, Fernando; MENDES, José Amado; TORRAL, Luís Reis. **Op. cit.**, p. 358-359.

<sup>103</sup> **Op. cit.**, p. 159.

expressão se encontra no Padrão dos Descobrimentos; também não foram esquecidos os que souberam defender o catolicismo das heresias (D. João III) bem como os que, após o <<desastre>>, souberam vencer hesitações, colocando -se a frente da Restauração (D. João IV). Se a todos estes juntarmos ainda os inúmeros santos e santos esculpidos e as várias alegorias cinzeladas, ficam-se desenhados os perfis majestáticos que enformaram o Olímpio salazarista e a sua escala de valores. E, ainda que discretamente, lá encontraremos também o dos novos redentores (Carmona, Salazar), primeiros sinais de uma gestão da memória que, na pedra, julgava, debalde, ter garantido a sua definitiva imortalidade.<sup>104</sup>

Apesar dessa enfadonha lista de heróis lusitanos, faz-se necessário ressaltar a importância que o Regime Salazarista deu à estátua, visto que, coincidência ou não, o desprezo pelo busto em homenagem a Florbela Espanca ocorreu justamente durante o Estado Novo. Naquele período, a propaganda de exaltação estatuária não só tinha o objetivo de moldar a dimensão monumentalista pensada para o público analfabeto, pois tinha um grande impacto e era de fácil acesso e compreensão; mas, sobretudo, delimitar o arquétipo de “heróis positivos” para servir de exemplo para a população.

Nesse sentido, a monumentalidade tinha a intenção de exposição memorial, incentivando a população à devoção patriótica. As estátuas foram criadas para produzir a ilusão de que a memória coletiva podia vencer o esquecimento, embora se saiba que esse trabalho simbólico de monumentalização é feito de muitos silêncios, seleções e injustiças, a exemplo do busto de Florbela Espanca. Dessa forma, não existe memória de alguns sem esquecimento de outros, como também não existe memória universal: as estratégias de construção ou até mesmo de apagamento de algo ou alguém tido como memória nacional é sempre atravessada pelos conflitos ideológicos e lutas de poder da própria sociedade.

No período da ditadura salazarista, iniciou-se uma campanha nacionalista, em que os periódicos — assim como hoje — tinham uma grande importância na divulgação da história, o que o historiador Luís Reis Torgal chamou de “população da memória histórica”.<sup>105</sup> Segundo o historiador, o jornal *Diário de Lisboa*, já citado no início desse capítulo, promoveu um concurso (1930) sobre sessenta episódios da história de Portugal para serem tratados pelos leitores. No mesmo ano, o jornal *O Século*, também citado no início deste capítulo, iniciou um concurso para escrever sobre as estátuas existentes no país. Inspirado por essa temática, um ano depois o escritor e coronel Miguel Garcia publicou o livro *Alma Nacional* (1931), no qual incluiu 60 textos relativos à igual número de

---

<sup>104</sup> **Op. cit.**, p. 359.

<sup>105</sup> **Op. cit.**, p. 161.

estátuas.<sup>106</sup>

Naturalmente, no início da campanha nacional da Ditadura Militar, a memória ainda estava muito atrelada aos “homens célebres” da República. No entanto, foi nesse momento que começou a se esboçar as figuras que a memória nacionalista do Estado Novo tiraria de foco ou colocaria no centro de suas políticas nacionalistas. Nesse sentido, a memória nacionalista de expressão liberal e republicana foi substituída pela memória que os integralistas, os católicos e, por fim, os salazaristas construíram.<sup>107</sup> É evidente que a história é entendida e utilizada de maneiras diferentes, sobretudo no âmbito político, ou seja, cada época ou até mesmo cada grupo social tem a sua interpretação da história. Dessa forma, os episódios da história que ressaltavam o grupo dos tradicionalistas e dos católicos foram eleitos para formação de uma nova memória institucionalizada nas obras de divulgação do Estado Novo.<sup>108</sup> A Guerra de Restauração,<sup>109</sup> por exemplo, considerado um dos momentos mais importantes da história portuguesa, também foi a mais aproveitada pelo nacionalismo salazarista. A Mocidade Portuguesa<sup>110</sup> fez desse momento histórico o seu exemplo de fé nacionalista e de patriotismo no presente. No entanto, a intenção da ideologia salazarista não era reabilitar esse período, mas, em tempos de crise, o discurso salazarista se colocava no lugar de “recuperação”, apropriando-se do discurso do período da restauração, apesar de o Marquês de Pombal ter sido atacado pelas suas condutas antijesuíticas pelos ideólogos do regime ligados ao integralismo.<sup>111</sup>

Outro destaque da estatuária do regime foi a intensificação da campanha de (re)catolicizar o país depois de décadas de anticlericalismo e de laicismo propagado pelo regime republicano. Dessa maneira, o nacionalismo salazarista em fusão com a fé cristã investe em um passado de caráter tradicional, começando desde a gloriosa formação da pátria por D. Afonso Henriques, seguindo com a defesa da independência por Nuno Álvares, atingindo o ponto máximo no período de expansão e da esperança com D. Sebastião e, por

---

<sup>106</sup> **Op. cit.**, p. 162.

<sup>107</sup> Caetano Beirão, João Ameal, Alfredo Pimenta e padre Miguel de Oliveira são escritores que, efetivamente, trabalharam para a divulgação e produção de uma memória baseada nos interesses do regime salazarista para a nação.

<sup>108</sup> CATROGA, Fernando; MENDES, José Amado; TORRAL, Luís Reis. **Op. cit.**, p. 160.

<sup>109</sup> A Guerra de Restauração foi um conjunto de confrontos entre o Reino de Portugal e a Coroa de Castela que se estendeu por 28 anos, entre 1640 e 1668. Os conflitos tiveram início no golpe de Estado e terminaram com o Tratado de Lisboa, de 1668, com a independência do reino de Portugal.

<sup>110</sup> Organização Nacional Mocidade Portuguesa, ou apenas Mocidade Portuguesa (MP), era conhecida como uma organização juvenil do Estado Novo criada em 1936, que pretendia estimular crianças e jovens, entre 7 e 25 anos, no desenvolvimento integral de suas capacidades físicas, formação do caráter e devoção à Pátria.

<sup>111</sup> CATROGA, Fernando; MENDES, José Amado; TORRAL, Luís Reis. **Op. cit.**, p. 180.

fim, a ressuscitação da Restauração em 1640.<sup>112</sup> Percebe-se, portanto, a construção de uma visão histórica tradicional, porém idílica e literária, para estabelecer a prática ideológica salazarista, em que as estátuas foram uma estratégia essencial para emergir a imagem da pátria cristã.

A importância da história na iniciativa de propagandar a Ditadura Militar e o Estado Novo foi fundamentada pelo projeto de publicação de um compêndio de história ressaltando o caráter patriótico, não só para distribuir gratuitamente pelas escolas, mas disseminar por toda sociedade lusitana, com o intuito de despertar o amor e o zelo nacional.<sup>113</sup> Se pensarmos bem, o salazarismo atingiu a sua fase de plenitude entre 1932 e 1941: certamente as comemorações do oitavo centenário da Fundação e do terceiro centenário da Restauração de Portugal foram pensadas para sublinhar o engrandecimento do regime inaugurado em 1926.

É sabido que a utilidade social da história surgiu, sobretudo, no âmbito da política para se legitimar a partir da evocação do passado desejado para o presente, criando representações simbólicas que pudessem funcionar como lições vivas de memorização. Na ditadura de Salazar não foi diferente; essa estratégia foi utilizada não só para automatizar e glorificar, mas também para fomentar a principal base ideológica de sua política, nomeadamente o patriotismo nacional, no qual o modelo dos “grandes mortos” representados em estátuas tinha como principal objetivo apontar a marcha do devir histórico.<sup>114</sup>

Dessa forma, o Estado Novo, como o próprio nome indica, propagandeou-se como movimento de ressurgimento e regeneração nacional. O Estado autoritário, antiparlamentar e corporativo aspirava à realização de um “novo modelo” de sociedade, embora sua inspiração viesse do republicanismo conservador, da doutrina social da Igreja, bem como de algumas experiências históricas de cunho totalitário, como, por exemplo, o fascismo italiano. À sua maneira, definiu-se como uma “restauração” ou, como diz a própria terminologia do regime, “uma revolução nacional”.

Como outros poderes ditatoriais, o salazarismo utilizou a arte para a sua propaganda e para o seu prestígio. Como a criação do Secretariado de Propaganda Nacional, em setembro de 1933, iniciou-se o plano de colocar em prática o projeto nacional. António Ferro, à frente dos serviços de propaganda do regime, foi o mentor da intercessão entre as

---

<sup>112</sup> **Op. cit.**, p. 186.

<sup>113</sup> **Op. cit.**, p. 254.

<sup>114</sup> **Op. cit.**, p. 222.

necessidades propagandistas do poder e o delineamento das linhas estéticas e artísticas. Assim, com a “Política do Espírito”, que incluiu iniciativas como a “Campanha do Bom Gosto”, António Ferro conseguiu utilizar o mundo das artes para a promoção da ideologia salazarista e, assim, conformar uma requintada e atraente “estética salazarista”.

O primeiro grande passo de António Ferro foi integrar as comemorações dos grandes escritores da literatura portuguesa na sua “Política do Espírito”, homenageando os “patronos” lusitanos nos nomes dos prêmios literários instituídos pelo Secretariado de Propaganda Nacional:

E o primeiro passo foi dado com a escolha, logo em 1934, dos nomes dos patronos dos prêmios literários instituídos pelo Secretariado de Propaganda Nacional: Prémio Camões (melhor obra sobre Portugal escrita por um autor estrangeiro); Prémio Pero Vaz de Caminha (melhor obra sobre o mundo luso-brasileiro); Prémio Gil Vicente (teatro); Prémio Alexandre Herculano (história); Prémio Afonso de Bragança (jornalismo-reportagem); Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho (literatura infantil); Prémio António Enes (doutrina e polémica); Prémio Anselmo de Andrade (ensaio de doutrina política e econômica); Prémio Ramalho Ortigão (ensaio); Prémio Eça de Queiros (romance); Prémio Antero de Quental (Poesia).<sup>115</sup>

Como se vê, a presença masculina era predominante, privilegiando escritores oitocentistas para divergir da ideologia republicana liberal. É importante observar também que, dentre aqueles que a esquerda exaltava, faltou homenagear apenas Oliveira Martins,<sup>116</sup> certamente devido a algumas críticas que os historiadores oficiais faziam ao seu pessimismo, e Teófilo Braga, cujo republicanismo e anticlericalismo eram politicamente irrecuperáveis. Dessa forma, a propaganda de António Ferro permitiu cruzar o “velho” e o “novo”, porém dando um caráter mais moderno ao pragmatismo político, induzindo que as ideologias velhas seriam o liberalismo e a democracia; já o novo seria representado pelo salazarismo.

Fosse através da pintura, da escultura, da arquitetura, da literatura, da ciência ou fosse através da música, da dança, do teatro, do cinema, do rádio, de espetáculos cívicos (cortejos, exposições, monumentos etc.), António Ferro não só legitimou o salazarismo a partir de “velhos” escritores, mas também soube seduzir um número significativo de intelectuais que acabou por colaborar na produção e reprodução da ideologia do regime.<sup>117</sup> Notadamente, Florbela Espanca não fez parte dessa extensiva lista de intelectuais utilizados pela propaganda salazarista.

<sup>115</sup> **Op. cit.**, p. 345.

<sup>116</sup> Oliveira de Martins foi um historiador português que participou do movimento da Geração 70 e atingiu relevância na historiografia portuguesa contemporânea, cuja obras de estética decadentista e saudosista finissecular marcaram sucessivas gerações, influenciando vários escritores do início do século XX.

<sup>117</sup> **Op. cit.**, p. 261.

Apesar da admiração de António Ferro por Florbela Espanca, como pudemos analisar no seu artigo citado no início deste capítulo, publicado no dia 5 de janeiro de 1931 no jornal *Diário de Lisboa* — em que ele ressalta a extraordinária qualidade da poesia de Florbela —, ela jamais seria convocada para as comemorações de autoafirmação da política do Estado Novo. Não só pela sua poesia, pela pretensa forma de sua morte, mas, sobretudo, por ser considerada o antimodelo feminino para aquela sociedade “Deus-Pátria-Família” que se almejava construir.

Justamente as características de Florbela Espanca mais ressaltadas por António Ferro, no artigo citado, foram tomadas pela ditadura de Salazar como um signo negativo da poeta. No artigo, António Ferro construiu uma imagem romântica de Florbela Espanca, enaltecendo a sua autenticidade, cuja morte era a prova mais conclusiva da sua sinceridade: “A sua morte dramática, angustiosa — selo da sua arrepiante sinceridade, soma dos seus versos [...] Apesar de eu e mais alguns, poucos, lemos a sua morte, recitámos a sua morte, como um dos mais belos sonetos, o soneto redoma de todos os seus versos [...]”.<sup>118</sup> Percebe-se, claramente, que Ferro privilegiou o lado emocional e dramático da poesia de Florbela Espanca, salientando que seu talento foi sistematicamente ignorado pela crítica, recusando-se a julgar e a condenar Florbela Espanca segundo a crítica da moral tradicional e das convenções sociais, sendo a favor da liberdade artística.

O que antes foi visto como um grito de justiça em honra da imagem da poeta portuguesa, na ditadura de Salazar, o argumento de António Ferro foi descontextualizado. E, como vimos, a poeta foi perseguida como antimodelo feminino. O artigo de António Ferro, no qual contra-argumenta as críticas sobre o último livro de Florbela Espanca, *Charneca em Flor*, foi escrito em 1931, ou seja, anos antes de ser convocado para o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) do Estado Novo. Apesar de António Ferro ter sido um dos críticos mais influentes da época — por isso o seu artigo contribuiu para retirar Florbela Espanca da sombra em que permaneceu por tantos anos —, o seu argumento reconhecendo Florbela como “poeta” genuína foi totalmente descartado na ditadura de Salazar.

### 3.2.1 A propaganda do ressurgimento Nacional do Estado Novo

Para entender não só por que a imagem de Florbela Espanca foi apagada, mas, sobretudo, vetada pela ditadura de Salazar nas décadas de 1930 e 1940, em que a

---

<sup>118</sup> FERRO, António. *Diário de Notícias*: Lisboa, 24 fev. 1931.

homenagem do seu busto foi literalmente rejeitado em Vila Viçosa, precisamos entender o objetivo da propaganda do ressurgimento nacional do Estado Novo. A propaganda das ideias da política de Salazar, também conhecida por “Política de Espírito” salazarista, foi a primeira tentativa de implantar uma estratégia cultural, não só para incorporar as contradições internas, mas, sobretudo, para consolidar o novo regime como autor de uma autêntica política nacional. Com efeito, a sensibilidade estética de Antônio Ferro, inspirada na corrente do modernismo, trouxe à propaganda do Estado Novo uma animação cultural, em que a forma de apresentar ao público também estava diretamente ligada com o conteúdo.

Nesse sentido, Antônio Ferro atuou religando a sequência histórica que estava dispersa e fragmentada para reelaborar o presente, priorizando as expressões estéticas de forte visualização — a escultura, a arquitetura, os cartazes etc. — para teatralizar a história nacional de modo que o povo colhesse as lições do passado e, conseqüentemente, superasse o decadentismo cultural e mental. A partir daí, a cultura de visualização ganhou formas impressionantes de espetacularidade e de monumentalidade, pois não só possibilitava que os portugueses, de modo geral, inclusive os deficientes e alfabetizados, (re)descobrissem Portugal, como permitia que os estrangeiros também pudessem aprender e admirar a cultura lusitana.<sup>119</sup>

Desse modo, a “Política de Espírito” de Ferro foi muito além da fronteira nacional, disseminando sucessivas exposições internacionais para fazer a apologia do princípio “Deus-Pátria-Família” salazarista como a única solução para a crise da civilização ocidental. De modo geral, Antônio Ferro tinha o objetivo de glorificar a vida simples e pura sob o baluarte do espírito cristão, do amor à Pátria, do trabalho e da família contra o decadentismo — por esse motivo a vida do campo, sobretudo do Alentejo, foi tão valorizada. Nesse cenário, essas exposições nacionais e internacionais eram um apelo para que os portugueses tomassem consciência da sua história, dos seus costumes e das suas tradições mediante a obra do Estado Novo.<sup>120</sup>

Embora não tenha sido o Estado Novo a inaugurar a participação de Portugal em exposições, não restam dúvidas de que este foi um meio de divulgação privilegiado pelo novo regime. Diante disso, a cultura estatuária em Portugal ganhou maior visibilidade com o projeto comemorativo das evocações históricas, exaltando a memória dos heróis na perspectiva dos interesses que o regime definia como sendo do presente. Para tanto, Salazar

---

<sup>119</sup> CATROGA, Fernando; MENDES, José Amado; TORRAL, Luís Reis. *Op. cit.*, p. 261-262.

<sup>120</sup> *Op. cit.*, p. 263-264.

legitimou a concepção continuísta da história, uma das características essenciais do historicismo, mantendo vivo o mesmo espírito e identidade nacional heroico que atravessou gerações e séculos.<sup>121</sup>

Nesse sentido, o comemoracionismo no Estado Novo funcionava como um dispositivo em que o próprio evocador da história consagrava a si mesmo, ou seja, em uma cerimônia política só enaltecia os heróis que legitimava a ideologia salazarista, silenciando e depreciando períodos e personalidades indesejados para si.<sup>122</sup> É sabido que, por muitos séculos, os mitos e os heróis foram os alicerces de uma nova memória da nação, que serviam como fundamento para as tarefas do presente. À vista disso, o discurso do Estado Novo mergulhou no tempo para anunciar que aquela etapa estava ultrapassada, e que a sua superação já havia começado — reforçando o consenso nacional através da ideologia salazarista.

Assim, para que esse objetivo fosse alcançado, as comemorações tinham que ser sinônimos de regeneração, por isso o regime investiu em ações culturais, envolvendo todos os aspectos da vida do país e, conseqüentemente, construindo símbolos que pudessem dar uma imagem moderna de Portugal.<sup>123</sup> No ponto de vista pragmático da “Política do Espírito” salazarista, o programa revelou o presentismo sobre a interpretação do passado, controlando e operando uma lição móvel da história, em que toda simbologia escolhida visava alcançar não só a espetacularidade, mas eternizar imagens que confirmassem o Estado Novo como o ápice da História de Portugal.

Em síntese, a estratégia das produções simbólicas do salazarismo, quer nos seus enquadramentos discursivos, quer nos seus enquadramentos imagéticos, tudo coincidia para fazer das comemorações a consagração do regime enquanto expressão máxima da História de Portugal. Nessa perspectiva, o salazarismo queria disseminar uma visão orgânica e evolutiva da Nação, onde os heróis aparecem para recordar o passado e anunciar o futuro próspero, no qual o destino era assegurado por uma força divina desde suas origens.<sup>124</sup> Melhor dizendo, o Estado Novo alimentou uma visão épica e otimista da História e, talvez, por esse mesmo motivo, que a historiografia oficial censurou a estética pessimista e romântica da historiografia de Oliveira Martins, que além de depreciar tudo o que pudesse pôr em causa, ainda teria se suicidado.

---

<sup>121</sup> **Op. cit.**, p. 265.

<sup>122</sup> **Op. cit.**, p. 265.

<sup>123</sup> **Op. cit.**, p. 267.

<sup>124</sup> **Op. cit.**, p. 273.

De modo geral, a historiografia oficial salazarista selecionou os períodos históricos de acordo com a releitura do passado compatível com os valores do regime, colocando em prática as tendências de personalização dos heróis para exemplificar a índole do povo português. Dessa forma, a partir de meados da década de 1930, começou a ser fomentado um projeto fundamentado não só no etnografismo, mas, sobretudo, no folclore politicamente enquadrado. Baseado nesse projeto de inovação nacional, organizaram-se concursos, como a “Aldeia mais Portuguesa” (1938), e empreendimentos simbólicos, como “O Portugal dos Pequenitos” (1940), que visavam mostrar a “redescoberta” do povo em entidade folclórica.<sup>125</sup> É à luz desse propósito que podem ser explicados cortejos cívicos e festas que decorreram no âmbito das comemorações, que ocuparam uma parte significativa da Exposição Histórica do Mundo Português.<sup>126</sup>

A estratégia ganhava popularidade dentro de um contexto em que o caos europeu era citado como prova de decadência, em que pretensamente o nacionalismo salazarista se autodenominava símbolo de salvação. Em grande medida, o sucesso das comemorações alimentava um dos temas centrais da propaganda nacionalista salazarista: convencer os portugueses de que eram o centro no mundo. Dessa forma, o centenário comprovava a “ressureição nacional”, o que daria ao Estado Novo o estatuto de um fundador.

Os centenários celebrados em 1940 foram responsáveis por uma vasta literatura histórica de Portugal, marco não só de uma memória heroica nacional, mas de uma ideologia salazarista. À sombra dos centenários invocavam-se as glórias da pátria nas mais diversas manifestações, desde exposições e cortejos históricos, livros e coleções.<sup>127</sup> O historiador português Luís Torgal nos chama atenção para que, mesmo fora desse contexto diretamente centenarista, emergiram obras de conteúdo histórico que procuravam divulgar Portugal e os seus heróis como, por exemplo, o “Breviário da Pátria para Portugueses Ausentes” (1946), onde se juntavam textos de salazaristas e intelectuais que aceitaram colaborar com a “patriótica intenção”. Também se organizaram coleções que tinham uma finalidade histórica e que se inseriam nessa visão nacionalista.

No âmbito propriamente estatal, nas décadas de 1930 e 1940, o Secretariado Nacional de Informação (SNI) organizava as coleções “Pátria”, “Grandes Portugueses”, “Grandes Portuguesas”. Coleção em que, notadamente, Florbela Espanca não teria nenhuma participação e/ou citação. Posteriormente, na década de 1950, o Plano de Educação Popular

---

<sup>125</sup> *Op. cit.*, p. 276.

<sup>126</sup> *Op. cit.*, p. 276-277.

<sup>127</sup> *Op. cit.*, p. 163.

da Campanha Nacional de Educação de Adultos promovia a “Coleção Educativa”, com citação de Salazar na capa ligada ao tema de cada livro. Várias edições saíram também com assinatura oficial do Serviço de Escolha de Livros para Biblioteca das Escolas Primárias, da Junta da Ação Social.<sup>128</sup>

Já adentrando o campo editorial, a Livraria Clássica Editora promovia publicações no domínio da literatura, da coleção “Clássicos Portugueses”; a Empresa Nacional de Publicidade criava a coleção “História de Portugal”; a editora João Romano Torres e C.<sup>a</sup> publicava a coleção “Portugal Histórico” e, por fim, a Livraria Bertrand lançou a coleção “Cenas das Vidas Heróicas”.<sup>129</sup> Chamo atenção para esta última editora citada, Livraria Bertrand,<sup>130</sup> a maior e mais antiga rede de livrarias de Portugal, fundada em 1732. Porque apesar de ter sido um importante meio de divulgação da ideologia do regime, após a derrocada da ditadura de Salazar, a editora publicou várias edições do livro *Sonetos* de Florbela Espanca até os dias de hoje. Por outro lado, as editoras Gamas e a Livraria Tavares Martins<sup>131</sup> especializavam-se em obras não só nacionalista, mas também integralista. Curiosamente, a partir da década de 1960, a Livraria Tavares Martins também publicou várias edições do livro *Sonetos* de Florbela Espanca.

Em suma, o regime comemorava a si mesmo, insinuando a ideia de que era o regime, e não os opositores, que estava a pôr em marcha a verdadeira revolução de “ressurgimento”, o que significava a não ruptura com o modo de ser português. E, como já foi falado anteriormente, a sua tática de convencimento voltava a revestir-se de uma expressão visual e monumentalista. Desse modo, pode-se dizer que a ênfase que colocava na propaganda das obras públicas tinha um aspecto monumentalista e memorialista das suas encenações evocativas do passado. Assim, devido às características ideológicas do Regime, as festas tinham de ser vividas como consagrações, sem fugir à modalidade tradicional.

Por fim, nesse subtítulo, foi importante e necessário ressaltar que a estratégia política e cultural da ditadura de Salazar se desdobrou de uma forma muito bem racionalizada, de maneira que tudo o que fosse genuinamente português — notadamente ligado ao tradicional e ao religioso — deveria ser recuperado, tática que silenciava o sentido geral da obra dos autores, nomeadamente Florbela Espanca. Nesse sentido, as críticas à sociedade daquele tempo eram retiradas do contexto, aparentando uma pretensa

---

<sup>128</sup> **Op. cit.**, p. 163-164.

<sup>129</sup> **Op. cit.**, p. 163-164.

<sup>130</sup> 1978 (17<sup>a</sup> ed.)/ (17<sup>a</sup>ed.)/1987/1989 (5<sup>a</sup> ed.)/ 1991 (6<sup>a</sup> ed.)/1995 (8<sup>a</sup> ed.)/ (8<sup>a</sup>ed.)/1997/1998 (5<sup>a</sup> ed.)/ 5<sup>a</sup>ed.)/1999/2000/2001/2002 (12<sup>a</sup> ed.) / 2003/2005/2010.

<sup>131</sup> 1960/1965/1968/1971/1974/1998 (10<sup>a</sup> ed.).

imparcialidade com o objetivo de insinuar que os radicais (de direita ou de esquerda) não enxergavam a essência e as necessidades do povo português, alienando e conformando a população com aquela dada realidade. E, assim, aconteceu com a consagração de Florbela Espanca, sorrateiramente apagada pelos defensores da ditadura, que dissimulavam ou disfarçavam neutralidade, rememorando apenas aqueles que eram úteis para a construção de uma memória heroica.

### **3.2.2 Sacralização cívica dos “grandes homens” da literatura portuguesa pela Ditadura de Salazar**

Na imensa “galeria” de portugueses ilustres, encontram-se os heróis desde a Fundação, como D. Afonso Henriques; os heróis da independência nacional, como D. João I, Nuno Álvares ou João das Regras; os heróis dos Descobrimentos, como o infante D. Henrique, Vasco da Gama ou Pedro Álvares Cabral; os heróis da Restauração, como João Pinto Ribeiro; os heróis do absolutismo e do iluminismo, como Pombal ou Luís António Verney; os heróis do liberalismo, como Freire de Andrade ou Manuel Fernandes Tomás; entre muitos outros.<sup>132</sup>

Como já foi dito, a convocação do passado e dos “grandes homens” se tornou um instrumento essencial na Ditadura de Salazar, tal como a historiografia propriamente dita, para a produção e reprodução de uma nova memória nacional. Assim, as comemorações visavam ressuscitar o passado, silenciando o fato de que as evocações se baseavam numa seleção através da qual o presente pagava aos defuntos “ilustres” a sua dívida de reconhecimento. As novas necessidades de legitimação do poder salazarista procuravam não só instituir o povo como cidadãos, mas exigiam o seu enraizamento num passado modelar, por isso a mobilização da memória dos mortos era decisiva para a solidificação dos elos sociais entre os vivos.<sup>133</sup>

É importante ressaltar que, embora as comemorações e solenidades citadas estejam contextualizadas em uma ditadura militar, os “heróis políticos” e os “heróis militares” não eram os mais eleitos nas homenagens cívicas, justamente devido ao aspecto polêmico dos seus méritos, uma vez que não estimulava a neutralidade. Por isso, em Portugal, assim como em outros países europeus, esse lugar supremo de sacralização foi atribuído aos escritores.

---

<sup>132</sup> *Op. cit.*, p. 321.

<sup>133</sup> *Op. cit.*, p. 222.

Vale a pena lembrar que, já em 1880, celebrou-se não só um homem (Camões), mas também uma obra (*Os Lusíadas*), numa trajetória de tornar sacra a própria literatura, ou melhor, os escritores. O que facilmente se explica, pois a objetivação da nova religião cívica carregava uma imagem em que o escritor secularizado, surgia revestido de uma aura de sacralidade decorrente da sua função de mediador de algo que o ultrapassava, mas que dizia respeito a valores essenciais. Por isso, o escritor, a quem se reconhecia o dom de penetrar a própria essência da alma do povo, era o mais aprovado dos “grandes homens”, que representava por excelência a própria nação. Dessa forma, Camões foi o modelo de consagração cívica, inspiração maior para todo português. No entanto, Camões era apenas o primeiro de uma extensa lista de escritores homenageados:

O primeiro eleito foi Alexandre Herculano (1888), seguido de João de Deus (1896) e de Almeida Garret (1903). E se levarmos em conta as homenagens que serão feitas, conquanto sem panteonização, a propósito da passagem dos centenários do padre Antonio Vieira (1897), de António Feliciano de Castilho (1900), de Gil Vicente (1902), preparar-se-á o grande relevo que, nesta conjuntura comemoracionista, será dado aos <<grandes homens>> nobilitados pela literatura.<sup>134</sup>

Com a consolidação do Estado Novo, o novo regime continuou com a memoração dos cânones da literatura, particularmente daqueles que veiculavam valores estéticos, sociais, políticos e religiosos que pareciam somar com o conservadorismo ideológico salazarista. A consagração de escritores como os melhores dos melhores filhos da Pátria traduziu-se em várias formas, sendo a mais significativa a escolha dos seus nomes para batizar não só concursos, como vimos anteriormente, mas estátuas, ruas, praças e avenidas. Aliás, desde as primeiras décadas do século passado, muitos dos maiores escritores oitocentistas já tinham sido homenageados na toponímia das principais cidades do país, notadamente Lisboa. Tudo isso demonstra que tanto a ideologia liberal-republicana quanto os pensamentos de extrema direita do salazarismo, ligado ao integralismo e ao fascismo, colocaram alguns escritores no limbo do esquecimento e/ou na peneira de suas críticas.<sup>135</sup>

O importante aqui é salientar que a ditadura de Salazar construiu diversas narrativas e (re)leituras acerca dos “heróis” eleitos, muitas vezes descontextualizando algumas opiniões dos “escritores” homenageados, ora acerca do valor da democracia, do

---

<sup>134</sup> **Op. cit.**, p. 340.

<sup>135</sup> **Op. cit.**, p. 343-344.

parlamentarismo, do liberalismo político e econômico, ora acerca da própria estética e política de alguns deles, procurando demonstrar que os principais escritores do século XIX, mesmo aqueles que a esquerda considerava seus precursores, eram “mestres da contra-revolução”. Entre os autores homenageados:

[...] registra-se algumas das comemorações de cunho oficial (governamental, acadêmico ou municipal) que nobilitaram escritores no decurso das décadas de 1930-1960: Tomas Ribeiro (1931), Ramalho Ortigão (1936), Guilherme de Azevedo (1939), Júlio de Castilho (1940), Antero de Quental (1942), Eça de Queiros (1945), Oliveira de Martins (1945), Anselmo Braamcamp Freire (1949), Guerra Junqueiro (1950). D. João da Câmara (1952) Almeida Garret (1954), João Lúcio de Azevedo (1955), Henrique Lopes de Mendonça (1956), Fialho de Almeida (1957), Luís Magalhães (1959), Bocage (1962), Gil Vicente (1965) etc. Naturalmente, a ênfase dessas celebrações não foi idêntica, algumas delas resumiram-se a exposições bibliográficas, campo em que deve ser sublinhado o papel dos serviços culturais da Câmara Municipal de Lisboa. Todavia, para aquilo que agora nos interessa, importa destacar as que tiveram por alvo algumas das figuras mais consagradas.<sup>136</sup>

As comemorações do centenário dos nascimentos de Ramalho Ortigão e Antero de Quental receberam recomendação oficial. Quanto a Ramalho Ortigão, tal homenagem não é de admirar, pois a sua longevidade permitiu uma posterior aproximação das teses nacionalistas. Já Antero de Quental, apesar de sua memória ter sido fortemente recuperada pela esquerda, não nos resta dúvida que o Estado Novo corroborou com sua sacralização cívica, devido ao seu espiritualismo arreigado ao cristianismo e a suas críticas ao liberalismo. Apesar do desfecho trágico da sua vida, o suicídio, a política salazarista não perdeu a oportunidade de demonstrar os efeitos negativos da cultura pessimista do século XIX, promovendo-se como regeneradora e salvadora de todo mal-estar do passado.

O irônico é que, apesar de Antero ter sofrido de depressão nos últimos anos de sua vida e, por fim, ter antecipado sua morte com dois tiros na cabeça, ou seja, ter essa marca inaudita do suicídio que a Igreja Católica tanto abomina e, conseqüentemente, o salazarismo — que fazia do catolicismo um dos seus principais guias —, a propaganda do Estado Novo o definiu como representante do modo de ser português. Não surpreende que, logo após a sua morte (1877), amigos e admiradores se empenhassem em consolidar a homenagem ao poeta português, de modo a não deixar apagar o seu exemplo na memória coletiva. Segundo as lentes do salazarismo, a personalidade e a obra do escritor possuíam os requisitos para uma ampla aprovação e acolhimento de sua memória. Por que não se podia dizer o mesmo de Florbela Espanca?

---

<sup>136</sup> *Op. cit.*, p. 345.

Por outro lado, a comemoração de centenário de Eça de Queiroz recebeu um apoio explícito do Secretário Nacional de Informação (SNI), sob comando de António Ferro. O historiador Fernando Catroga ressalta que a iniciativa contou com a hostilidade dos setores católicos mais tradicionalistas que mantinham a desconfiança sobre o autor do livro *O Crime do Padre Amaro*.<sup>137</sup> O historiador também destaca que esta atitude foi desvalorizada por Ferro para melhor evidenciar o que se pretendia transmitir ao público.

Segundo Fernando Catroga, as honrarias prestadas ao historiador Oliveira Martins foram mais discretas. Como já foi falado acima, os integralistas nunca perdoaram o seu radical antimonarquismo, muito menos o posicionamento filosófico-religioso dos últimos anos da sua vida. Apesar do suicídio de Oliveira de Martins ter sensibilizado figuras da Igreja e do regime, como Gonçalves Cerejeira e Moreira das Neves, isso não foi suficiente para servir convalências como as prestadas para Antero e, sobretudo, Eça de Queiroz.

O movimento de sacralização cívica que sobrevalorizava os “grandes homens” da literatura portuguesa não poderia ser indiferente aos muitos admiradores de outro escritor do primeiro romantismo, Almeida Garret. A figura de Garrett era mais uma das que o regime poderia homenagear, desde que fossem silenciados seus sonhos revolucionários de juventude e suas ligações com a ala esquerda de liberalismo monárquico. Esquecido o Garrett jovem, havia lugar para homenagear apenas o visconde, o diplomata, o regionalista, o sebastianista e o etnólogo.

Assim, os critérios que definiam a grandeza dos homenageados sofriam uma reparação ou até mesmo uma censura supervisionada pela SNI da ditadura de Salazar, nomeadamente devido ao fato de ser comandada por exigências ditadas pelos tempos biográficos, criando esquecimentos e injustiças. Vale sublinhar, portanto, que o Estado Novo seria capaz de prestar homenagens desideologizadas, pois as intenções do SNI não era a de consagrar a memória de um escritor conservador ou liberal, de um escritor moralista ou imoralista, mas, sobretudo, teria o propósito de induzir o povo a consentir com a ideologia salazarista.

Passando por todos esses escritores citados acima, eu pergunto: por que Camilo Castelo Branco não era merecedor de iguais honrarias, apesar do seu estatuto de suicida e do perfil ideológico controverso? Assim, ele e muitos outros artistas e escritores foram desmemoriados, sendo necessário, muitas vezes, esperar pela passagem do primeiro

---

<sup>137</sup> **Op. cit.**, p. 345-346.

centenário de nascimento para que se assistisse a uma homenagem nacional. Por que Florbela Espanca não foi homenageada mesmo com a imensa adesão de amigos, escritores e admiradores que defendiam e reivindicavam que sua obra fosse digna de consagração monumental? Por muitos anos, sua memória foi votada somente a algumas sessões culturais e pequenos gestos de recordação em pequenos ciclos sociais, especialmente aqueles que já a defendiam por meio de artigo em jornais, revistas e livros, fazendo trabalho de formiga, paulatinamente disseminando sua biografia e sua obra, ou até mesmo na própria Câmara Municipal de Évora, lutando para que a homenagem do seu busto fosse concretizada.

Naquele período, a profunda misoginia não se exauria de afirmar a inferioridade mental, moral e física do gênero feminino, o que refletia as poucas chances que até então eram dadas às mulheres, até mesmo nas homenagens. A exclusão cultural estava associada irremediavelmente à submissão e dependência socioeconômica da mulher em relação ao marido, típicas de uma sociedade profundamente patriarcal e tradicionalista. Dado que o talento criador não era exclusivo dos homens, os meios para desenvolvê-los com certeza eram.

Nas últimas décadas do século XIX, e mesmo nas primeiras do século XX, uma mulher que escrevia e/ou manifestasse o desejo de fazer um curso superior era motivo de chacota. Por esse motivo, a publicação de uma obra de autoria feminina geralmente era recebida com desconfiança, com descaso, com satirização ou, na melhor das hipóteses, com condescendência. Afinal, era só uma mulher escrevendo. Por isso, para realizar o desejo de publicar seus trabalhos, muitas usaram pseudônimos, anonimato ou se juntavam para criar jornais e revistas que, muitas vezes, atravessavam os limites das suas cidades, de seus estados e se convertiam em verdadeiras redes de informação e cultura. Outras, apesar de tudo e todos, ousavam escrever poemas, contos, romances, teatro e publicavam seus livros, que com o tempo se perdiam nas primeiras edições e na poeira de arquivos, como foi o caso de Florbela Espanca.

É tristíssimo o lugar de mulher enquanto autora no final do século XIX e início do século XX em qualquer lugar do mundo, no aspecto dos preconceitos que as silenciavam. Como pudemos comprovar ao longo deste capítulo, Florbela Espanca foi uma exceção, contudo sistematicamente ignorada e alijada da memória canônica do arquivo oficial. E foi tão sistemático esse trabalho de alijamento que, caso alguém se aventurasse a romper o silêncio, precisava enfrentar o vazio, pois buscar a memória cultural feminina, em um país que não cultua a história e a memória não só da mulher, mas dos marginalizados, dos esquecidos, dos camponeses, dos pobres etc., é uma tarefa difícil.

Pesquisas como esta realizam ainda o questionamento da cultura hegemônica. Ou, como diria Walter Benjamin, da “cultura da barbárie”,<sup>138</sup> pois estabelecem uma nova tradição literária, revelam a mulher como sujeito do discurso literário. Enfim, contribuem para a construção de uma história das mentalidades femininas e uma nova história das letras, não só em Portugal, mas para nosso país também. São inúmeras as escritoras que nunca foram sequer mencionadas nas histórias literárias. Até outras que, como Florbela Espanca, apesar da calorosa recepção de ilustres leitores de seu tempo, como foi o caso de Américo Durão, Raul Proença, Guido Battelli etc., também continuou excluída da crítica de perspectiva masculina, que sistematicamente eliminou as mulheres do cenário das letras. Através da obra de Florbela Espanca — poemas, contos, diários e cartas —, a escritora expressa suas emoções, sua visão de mundo, além de lúcidas reflexões sobre a condição da mulher na sociedade patriarcal, entre outros temas, mas não foram levadas em consideração só pelo fato de ser mulher e, conseqüentemente, não terem a legitimidade do meio acadêmico ou dos governos.

Na pesquisa que empreendi em torno de Florbela ao longo de aproximadamente 10 anos, cujo acervo estava espalhado por todo Portugal, sob o domínio de várias bibliotecas<sup>139</sup> que, aliás, abrigavam documentos praticamente desaparecidos até a década de 80 do século passado, quase 50 anos após a morte da poeta, foi preciso percorrer os caminhos da sua vida pelo país, buscando seus escritos e sua presença na história literária e social de norte ao sul, de leste ao oeste do país. Embora Florbela Espanca já fosse bastante conhecida quando iniciei esta pesquisa, não foi fácil juntar suas trajetórias, a maioria de suas marcas estavam apagadas pelo tempo, quiçá alguns de seus traços definitivamente perdidos, a não ser alguns louros que permaneceram na sua biografia. A aura do mistério mais o preconceito que a envolveu contribuíram para mantê-la mais distante e desconhecida para nós.

A censura e a repressão de um governo autoritário trabalharam juntas para destruir o arquivo e a memória da autora, antes mesmo de serem produzidos. Como diria a professora Constância Lima Duarte,<sup>140</sup> o “memoricídio” joga a biografia da autora na amnésia, na aniquilação da memória, na erradicação da verdade. Não foram poucos os

<sup>138</sup> LOWY, Michel. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

<sup>139</sup> Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca Municipal de Matosinhos, Biblioteca Municipal de Évora, Biblioteca da Universidade de Évora, Arquivo do Tombo da Universidade de Évora.

<sup>140</sup> DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada. **Revista de Gênero**, Niterói, v. 9, n. 2, p. 17, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9136/8143>. Acesso em: 14 jun. 2021 .

poemas de Florbela Espanca alterados por Raul Proença, seu primeiro editor, e posteriormente por Rui Guedes, que comprou todo seu espólio perdido com a sua cunhada do segundo casamento. Certamente, não devem ter sido poucas as obras destruídas pelo ciumento segundo marido, António Guimarães, que não permitiu a Florbela levar nada, nem mesmo seus escritos, quando saiu de casa para se casar com seu terceiro marido, Mário Lage. Por esse motivo, seus escritos foram encontrados com a irmã de António Guimarães, quase meio século depois de sua morte.

### **3.2.3 Heróis do passado e do presente moldados em mármore em Portugal**

Ao longo desse subtítulo, buscamos problematizar a tradição de monumentalização de heróis em Portugal, como uma forma de ritualizar a história, não só para a legitimação, mas para consagrar a própria propaganda do Estado Novo. Aqui chegamos ao cume das nossas discussões sobre as comemorações cívicas, em que as estátuas ganham destaque como complemento das religiões tradicionais. Melhor dizendo, o Estado Novo vislumbrou no culto da estatuária o melhor veículo para a monumentalização da sua propaganda. Como foi falado anteriormente, o investimento financeiro e simbólico direcionado para erguer estátuas ao longo de todo território português foi tão grande que as décadas de 1930 e 1950 foram consideradas momento áureo da marmorização de uma ideia heroica e mítica da história de Portugal.

As estátuas, os nomes das ruas e outros “objetos de memórias”, trouxeram a história para as praças públicas de todo Portugal. Quem conhece o país não me deixa mentir que suas cidades são verdadeiros museus a céu aberto. A começar por Lisboa; se experimentarmos caminhar pela Avenida da Liberdade até as margens do Rio Tejo, podemos vislumbrar uma coleção estatuária que vai desde a independência, através da glorificação dos restauradores e das suas batalhas, até os heróis e as façanhas republicanas aos dias atuais.

Se é verdade que não foi com o Estado Novo que inaugurou a participação de Portugal nas exposições internacionais, não resta dúvidas que este foi um dos territórios mais habitado pela Ditadura Militar e pelo Estado Novo. De fato, foram relevantes as presenças na Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929) e na Exposição Colonial de Paris (1931), bem como o aspecto das mensagens que se transmitia para o exterior. Nessas exposições internacionais, destacava-se a estatuária, com peças e temas de escultores ligados ao modernismo. Apesar do estilo relativamente inovador, os temas atestavam os grandes

mitos das memorações cívicas que o comemoracionismo das décadas anteriores já tinha desenhado.<sup>141</sup> De certo modo, essa presença significou o primeiro esforço de reconhecimento internacional do regime, numa época em que ainda era forte a sua contestação interna.<sup>142</sup>

Por sua vez, na Exposição Internacional e Colonial de Paris (1931), sublinhou o significado do Ato Colonial, pontuadas pela representação da chegada de Pedro Álvares Cabral no Brasil, da estátua de Afonso de Albuquerque (de Diego de Macedo, o mesmo autor do busto de Florbela Espanca), do Infante (estátua da autoria de Francisco Franco) e etc. A representação na nova Exposição Internacional de Paris (1937) foi a primeira diretamente modelada pela “Política de Espírito”, no qual António Ferro foi o comissário-geral. O pavilhão, da autoria de Keil do Amaral, tinha na fachada estátuas de Cabral, Camões e Gama (de autoria de Barata Feyo), em seguida de Fernão de Magalhães, Afonso de Albuquerque e o infante D. Henrique (da autoria de Canto de Maia) [...] O painel intitulado “Imagem do Estado Novo Português”; destacava-se duas únicas estátuas — a de Salazar e a de Carmona.<sup>143</sup>

Como se vê, a “Política do Espírito” não rompia com o modelo de herói que as ritualizações históricas monárquicas e republicanas já tinham consagrado. No entanto, essas estavam personalizadas pela mediação do presente, corporizado por Salazar e Carmona, símbolos “máximo” da arte de governar e do regenerar Portugal. Como bem explicou António Ferro, a presença portuguesa nas exposições não tinha intuídos comerciais, mas sua única vitrine era o Estado Novo, assim como o seu único objetivo era exteriorizar aos visitantes a imagem de um país a renascer.

Segundo o historiador Fernando Catroga, a semântica da decoração tinha o objetivo de transparecer para o exterior a imagem de magnificência de seus governadores ao lado dos “grandes homens” da história de Portugal, sob os quais se queria construir o futuro. À entrada, a estátua do sr. dr. Oliveira Salazar em traje de professor da Universidade de Coimbra e a do general Carmona, presidente da República: de um lado, o chefe do governo, um professor de Direito; de outro lado, o chefe do Estado, um militar ilustre. Essa associação entre militarismo e academia é um indício de um governo conservador que defende a manutenção das instituições sociais tradicionais, enfatizando a hierarquia social e

---

<sup>141</sup> Aí figuraram Bartolomeu Dias (busto de Rui Gameiro), Gonçalves Zarco (com busto de António da Costa e com a célebre estátua de Francisco Franco), Afonso de Albuquerque (de Costa Mota), Camões, e foram esculpidos, em baixo-relevo, danças do Minho, Ribatejo e Alentejo.

<sup>142</sup> CATROGA, Fernando; MENDES, José Amado; TORRAL, Luís Reis. **Op. cit.**, p. 262.

<sup>143</sup> **Op. cit.**, p. 262-263.

a continuidade.

O salazarismo, sendo uma das versões do tradicionalismo, tinha uma grande estima pelo culto do passado e pela sacralização cívica não só dos “lugares de memória”, mas, sobretudo, dos “grandes homens”. Nesse sentido, ao longo deste subtítulo veremos como a historiografia, o ensino e a divulgação da história foram postos a serviço da ideologia do Estado Novo. Ademais, essa atitude também se traduziu na defesa de certo conceito de património cultural que visava dar dignidade e atribuir uma “lição de história viva” aos monumentos — especialmente os templos e os castelos — que mais importavam ser recordados. Notadamente, essa estratégia deu certo, não só pelo fato de continuarem preservados, mas por serem espaços visitados pelos turistas do mundo inteiro até os dias atuais, perpetuando a herança de grandeza e glória da história de Portugal.

Nesse sentido, a monumentalidade era proposta como um “texto” de fácil assimilação, sobretudo através da estatuária, que forjava um dado sentido da história — uma vez que não interessava toda a história, apenas aquela que legitimava as marcas que se pretendia impor ao presente. Assim, o regime foi cativando a sua política com evocações que funcionavam como provas do seu devotamento à cultura, buscando o consenso nacional. Como foi falado acima, portanto, a predileção pela monumentalização das suas mensagens teve uma forte expressão estatuária no início da década de 1950, ou seja, transformando a estátua numa didática de fácil e rápida assimilação, em contraposição à leitura. Na verdade, de modo direto ou indireto, o Estado Novo cumpriu um notório plano de imortalização dos grandes escritores, opção em que, como já vimos, privilegiou os literatos oitocentistas:

Quental teve a sua estátua em 1948, esculpida por Barata Feyo e colocada no Jardim da Estrela; Garrett em 1950 (Lisboa) e em 1954 (Porto), ambas de Barata Feyo e implantadas, respectivamente, na Avenida da Liberdade e na Avenida dos Aliados; Alexandre Herculano em 1950 (Barata Feyo: Avenida da Liberdade); Camino Castelo Branco em 1950 (Barata Feyo: Avenida da Liberdade); Cesário Verde em 1951 (Maximiliano Alves: Lisboa); Oliveira Martins em 1952 (Leopoldo de Almeida: Avenida da Liberdade); Antonio Feliciano de Castilho em 1952 (Leopoldo de Almeida: Avenida da Liberdade); D. João da Câmara em 1952 (Maximiliano Alves: Parque do Campo Grande, Lisboa); Ramalho Ortigão em 1957 (Numídico Bessone: Joardim Nuno Alves, Santos-o-velho, Lisboa); Eça de Queiros, que já tinha sido honrado com a estátua de Teixeira Lopes (1903), erguida na Praça do Barão de Quintal, voltou a ser homenageado em 1963, com outra obra de Alvaro de Brée e integrada no exterior da Biblioteca Nacional de Lisboa; do célebre grupo Vencidos da Vida também não ficaram esquecidas figuras como António Cândido (com um busto instalado no pátrio do Parlamento, em 1951), ou como o conde de Sabugosa (com uma estátua inaugurada em 1962, no Alto de Santo Amaro, em Lisboa).<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> *Op. cit.*, p. 347.

Como já foi falado acima, a Avenida da Liberdade em Lisboa foi transformada numa espécie de corredor do romantismo português, forma simbólica de narrar a história da literatura que, simultaneamente, anulava os conflitos internos, cuja memória não deixava de suscitar deduções de caráter político-ideológico. Desse modo, as estátuas de Herculano e Garrett lá aparecem como os expoentes máximos da primeira geração romântica; as de Antônio Feliciano de Castilho e Manuel Pinheiro Chagas, que lá estavam desde 1908, representavam o ultrarromantismo. Assim como Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz e Oliveira Martins. A terceira geração romântica, a qual faltava Antero de Quental (colocado em outro lugar da cidade) e o republicano Teófilo Braga.

A veneração dos “grandes homens” funcionava como exemplares da índole dos lusitanos e, portanto, sinalizadores dos novos caminhos da Nação, fomentando a unidade nacional e, fundamentalmente, legitimando o Estado Novo por meio de um passado emblemático. Por isso a mobilização dos mortos era decisiva para a cristalização dos elos entre Salazar e o povo.

O próprio Salazar articulou pessoalmente para que a cidade de Lisboa lhe levantasse uma estátua, cultuando a imagem dele mesmo como herói que salvou o país da inércia e do esquecimento. É importante ressaltar que a ideia de levantar a estátua de Salazar, proposta por Alfredo Pimenta, estendeu-se não só a Lisboa, mas a todas as principais cidades do país.<sup>145</sup> Apesar de Lisboa ter sido nomeadamente a primeira cidade que deveria erigir uma estátua de Salazar, somente em 1947 foi levantada a imagem.

A escultura original de Salazar, esculpida em pedra por Francisco Franco,<sup>146</sup> que pertenceu à Exposição Internacional de Paris (1937) e, depois, à Exposição do Mundo Português (1940), foi instalada em frente à fachada principal do atual Liceu Josina Marchel em Moçambique, que inicialmente teve como nome Liceu Nacional Salazar, em homenagem ao ditador, até meados de 1974. No entanto, em 1963, a estátua foi destruída por explosivos e, ao que parece, decapitada, sendo a autoria atribuída a um grupo antissalazarista contra a situação social de desigualdade racial e de repressão das liberdades. A versão danificada da estátua em pedra foi substituída, em 1964, por uma réplica em bronze e recolocada no mesmo lugar, em frente ao Liceu Salazar, onde permaneceu até 1975, quando a

---

<sup>145</sup> *Op. cit.*, p. 273.

<sup>146</sup> Franco de Sousa (1885-1955) pertenceu à primeira geração de artistas modernistas portugueses, destacando-se como um dos maiores escultores portugueses da década de 1920. A sua obra desse período é um marco na renovação da escultura nacional. Ele foi um dos autores mais solicitados para a realização de estátuas oficiais do Estado Novo.

independência de Moçambique retirou toda referência estatutária colonial do espaço público.

Em Portugal, o primeiro atentado contra a imagem de Salazar aconteceu em 1975, quando desconhecidos decapitaram com uma serra elétrica a cabeça da estátua de bronze de Salazar erigida no largo do Palácio da Justiça de Santa Comba Dão, levando a cabeça do ditador que, aliás, nunca foi encontrada.<sup>147</sup> Anos depois, em 1978, a tentativa de recolocar uma nova cabeça na estátua provocou manifestações. Enquanto a Câmara Municipal advogava a remoção da estátua, a Assembleia Municipal defendia a sua manutenção. A situação foi resolvida por um anônimo, ao estilhaçar o que restava da estátua com uma bomba.

Atualmente, as duas esculturas de Salazar, ambas executadas pelo escultor Francisco Franco nos anos 1930, estão armazenadas na Câmara Municipal de Santa Comba Dão, município onde o ditador nasceu. As duas obras foram cedidas pela Direção-Geral do Patrimônio Cultural (DGPC) à Câmara Municipal de Santa Comba Dão, sob um protocolo que não referia o destino que ambas teriam, mas que reportava para a “Rota de Figuras do Estado Novo”, um projeto que incluía a intenção da autarquia de transformar a “Escola-Cantina Salazar num Museu”. No entanto, houve contestação ao que foi interpretado como uma homenagem a Salazar, o que levou a transformação do projeto na “Rede de Centros de Interpretação de História e Memória Política da Primeira República e do Estado Novo”.<sup>148</sup> O presidente do município reitera que nunca teve a intenção de construir um “Museu Salazar”, mas um Centro Interpretativo do Estado Novo (CIEN), no qual não seria incluído o espólio pessoal do ditador, mas um espaço de conhecimento, de cultura, de educação e de história, com o objetivo de contextualizar e problematizar uma época.

Ainda em 2019, quando se discutia na Câmara Municipal de Santa Comba Dão a possibilidade de exhibir a estátua de Salazar na cidade, em local ainda não definido, o Bloco de Esquerda se manifestou contra essa possibilidade, considerando uma ofensa e um insulto aos valores da democracia e da liberdade.<sup>149</sup> Há de se concordar que algo estaria muito errado se as autoridades de um país protegessem estátuas que insultassem e/ou ameaçassem

---

<sup>147</sup> “De Salazar a Vieira, o combate aos racistas não poupa ninguém”. **Revista Em Luta**, Lisboa, jun. 2021. Disponível em: (<https://emluta.net/2020/07/06/de-salazar-a-vieira-o-combate-aos-racistas-nao-poupa-ninguem/>). Acesso em: 5 de jul. 2021.

<sup>148</sup> “Ninguém sabe o que fazer com duas estátuas de Salazar”. Disponível em: <https://zap.aeiou.pt/estatuas-salazar-297102>. Acesso em: 14 jul. 2021.

<sup>149</sup> Estátua de Salazar ficará guardada, mas Câmara de Santa Comba lembra: “Vivemos com muitos fantasmas”. Disponível em: <https://rr.sapo.pt/noticia/pais/2019/12/20/estatua-de-salazar-ficara-guardada-mas-camara-de-santa-comba-lembra-vivemos-com-muitos-fantasmas/176017/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

os cidadãos. Pessoas que se indignariam com homenagens a quem, no passado, se dedicou a oprimir e destruir. Aprendemos que os sujeitos da história devem ser deslocados ou ressignificados no presente, e jamais descontextualizados e enaltecidos cegamente pelo governo.

Muito recentemente, no auge da crise sanitária provocada pela pandemia do Covid-19, após os protestos contra o assassinato de George Floyd, nos Estados Unidos, vimos a emergência de vários protestos contra estátuas de caráter reacionário ao redor do mundo. Os movimentos chamaram atenção pelas fortes cenas em que manifestantes pichavam, arrastavam e destruíam estátuas de autoridades colonialistas e/ou políticos racistas. Em Portugal não foi diferente. Além das manifestações contra as estátuas de Salazar que vinham desde 2019, as manifestações de julho de 2020 colocaram algumas estátuas em questionamento por representar a colonização — como, por exemplo, a estátua do Padre Antônio Vieira, no Largo Trindade Coelho.

Justamente pela robusta cultura estatuária em Portugal, de que falamos ao longo de todo esse subtítulo, essas manifestações não só foram classificadas pela imprensa como movimentos de “vandalismo”, assim como foram classificadas por alguns historiadores ligados às correntes tradicionais como uma ação anacrônica com o objetivo de apagar o passado. Para mim, fica demasiadamente clara a insatisfação e o direito do povo em protestar contra o “monumento da barbárie”, como bem conceituou Walter Benjamin, no sentido de que o historicismo cultural está diretamente ligado a classes dominantes ou dirigentes, que lhes confere o estatuto de “herdeiras” da cultura passada e, portanto, celebra as culturas dos senhores do passado. Por esse motivo, na grande maioria das vezes, as estátuas não representam o povo em geral.

Walter Benjamin nos ensinou a necessidade de romper com o fio conformista da continuidade histórica e cultural, ou seja, desconfiar e desconstruir os pretensos “tesouros culturais”, aqueles que materializam heróis em estátuas ou, até mesmo, em literatura, em pintura e em monumentos arquitetônicos, pois esses são monumentos que celebram, de uma forma ou de outra, as vitórias imperiais, cuja função é meramente ideológica e política. Nesse sentido, segundo Benjamin, os “monumentos da barbárie” fazem referência à “alta cultura” produzida pelos privilégios advindos da labuta da massa, ou seja, os bens culturais são “produtos de luxo” que representam uma dada classe dominante e, portanto, fora do alcance dos pobres.

Assim, Benjamin propõe examinar os “tesouros culturais” com um olhar distanciado, situando-se ao lado dos vencidos, dos escravos, dos camponeses, das mulheres,

dos proletários. Obras que se concretizam a partir da exploração, da marginalização e do silêncio do outro. Nesse sentido, o “monumento da barbárie”, de que falamos até agora, em especial a estátua, tem em sua origem a injustiça de classe, da desigualdade, da repressão, dos massacres, da opressão social e política.

Ao longo de toda discussão que fizemos neste subtítulo acerca da sacralização cívica e da consagração estatutária no Estado Novo, torna-se bastante claro que a “Política de Espírito” remonta, nessa abordagem, a um elemento fundante da própria lembrança do passado e da esperança de um futuro de renascença, (re)significando a fonte da raça, da herança étnica e da tradição portuguesa — dando um caráter tradicional e, predominantemente, patriarcal aos portugueses. O que, de certa forma, explica a recusa permanente da homenagem representada pelo busto de Florbela Espanca pelos setores mais conservadores da ditadura de Salazar, pois a poeta não representava a grandeza da terra e do sangue lusitano.

Para além dos escândalos da sua vida pessoal, assim como outros autores aqui citados que também vivenciaram escândalos em igual ou maior escala, Florbela Espanca, enquanto mulher escritora, não poderia traduzir o pedaço de terra onde seus antepassados lutaram a ferro e a fogo pelos campos sangrentos de batalha, levando consigo a bandeira da herança e da tradição dos filhos guerreiros e patriotas. Florbela Espanca não poderia espelhar a força, a destreza e a masculinidade que a propaganda do SNI propôs disseminar. Florbela não representava a herança, as lendas, os costumes, a religião, a família e o passado heroico. Naquela sociedade patriarcal e conservadora, não se poderia aceitar que uma mulher, sobretudo uma mulher como Florbela Espanca, fosse colocada no pedestal.

Como pudemos perceber, o modo de fazer a “Política de Espírito” presente no espaço público não era somente um ato de cultura, mas uma resposta ideológica que tendia a se maquiagem no campo da cultura. No entanto, as mudanças provocadas pelo pós-guerra e a emergência de novos problemas no âmago da sociedade portuguesa subsidiaram a secundarização desse tipo de comemoração. Como pudemos ver, paulatinamente, com o processo de descolonização, com a crise dos nacionalismos e com as revisões historiográficas das narrativas tradicionais do Descobrimento, alguns dos mitos de vocação nacionalista e imperialista passaram a sofrer um desgaste com o tempo.

Por sua vez, sem perder a determinação ideológica das comemorações, gradualmente foram sendo solenizadas através da realização de congressos, exposições bibliográficas e iconográficas, publicações de números especiais de revistas ou de jornais de maior circulação, edição e reedição de obras de e sobre os homenageados. Assim, a

comemoração passa a incidir, não tanto sobre o autor, mas sobre suas obras, como pretexto para debate de ideias. E foi justamente nesse processo de crise do nacionalismo que as lutas pela justiça à memória de Florbela Espanca despontaram não só em revistas e jornais, mas também em estudos acadêmicos sobre a obra da poeta, o que agregou para a legitimação da homenagem do seu busto em Évora.

Assim, no âmbito mais acadêmico e universitário, acompanhou uma dessacralização dos “grandes homens” e suas obras em objeto de análise crítica, atentando para o modo como os políticos procuravam o apoio dos intelectuais para retratar os valores históricos de herança e de tradição desde o século XIX ao período do Estado Novo. Os ensaios historiográficos que se opuseram ao salazarismo só vieram à tona a partir da década de 1960, no entanto, as obras que criticavam o regime foram censuradas. Somente depois da Revolução de 25 de Abril de 1974,<sup>150</sup> que começou a disseminar publicações de estudos críticos sobre o Estado Novo e a Ditadura Militar.<sup>151</sup>

A vertente nacionalista, que alimentou o comemoracionismo desde as últimas décadas de século XIX — prática simbólica que se inscrevia na construção de uma nova memória nacional —, também entrou em crise. Os exageros do nacionalismo salazarista colocaram o nacionalismo em questionamento. A crescente mundialização das relações econômicas, políticas, culturais entre os estados possibilitou a entrada de Portugal para a União Europeia. Essa escolha gerou efeitos transformadores em todos os níveis da sociedade portuguesa e, no que respeita aos valores nacionais, suscitou essa contradição: a tendência integradora exige que, por um lado, se reforce a identidade nacional, ao mesmo tempo que, pondo em causa o conceito tradicional de Estado-Nação, desqualifica as ideias e valores nacionalistas tradicionais.<sup>152</sup> Mas o que interessa agora sublinhar é que a continentalização das relações políticas e econômicas trouxe uma nova utilidade à celebração dos Descobrimentos, assim como novas perspectivas em relação a heróis, estatuária e história cíclica e continuísta, por assim dizer. Isso possibilitou, notadamente, dar visibilidade a novos sujeitos que não os “grandes homens”.

---

<sup>150</sup> A Revolução de 25 de Abril, também conhecida como Revolução dos Cravos ou ainda Revolução de Abril, foi o movimento político e social que depôs o regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933.

<sup>151</sup> CATROGA, Fernando; MENDES, José Amado; TORGAL, Luís Reis. **Op. cit.**, p. 166.

<sup>152</sup> **Op. cit.**, p. 302.

### 3.3 Antimodelo feminino: o lugar de mulher e de autora na sociedade portuguesa

Aproveitando o gancho da análise do culto dos monumentos heroicos e dos princípios da moralidade do Estado Novo, proponho trabalhar nesse subtítulo sobre o que era ser mulher no início do século passado em Portugal, ou melhor, o que era ser escritora mulher para a Ditadura Militar, atravessando desde os direitos básicos das mulheres com a implantação da República, até a educação, a cultura e a sociabilidade que cercaram Florbela ao longo de sua vida e após a sua morte.

Nas últimas décadas do século XIX, apesar do lugar de inferioridade da mulher em relação ao homem, quer fosse legal, religioso ou social, as vozes femininas vinham crescendo paulatinamente; não só foram criados novos ideais de afirmação social, mas também novos espaços de participação na sociedade portuguesa. Com o advento da República, o discurso de valorização da mulher ganhou ainda mais evidência na sociedade através da disseminação de associações como, por exemplo, o Grupo Português de Estudos Feministas, liderado por Ana de Castro Osório,<sup>153</sup> a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas e a Associação de Propaganda Feminista, todas com o objetivo de orientar e instruir as mulheres portuguesas aos novos princípios democráticos da República, conscientizando-as de seu direito de acesso à educação e a necessidade da sua valorização cultural e intelectual.<sup>154</sup>

Nessa nova sociedade Republicana, a mudança era um elemento chave, típico daquele período de virada de século; não só a mudança no âmbito coletivo, como individual. O sentimento de desconfiança, de euforia e de desnorteamento causado pelas transformações sociais e subjetivas, em que os valores tradicionais se confrontavam com as novas ideologias, era uma realidade sem retorno. No quadro dessa nova ordem, portanto, identificava-se uma notável mudança de comportamento e mentalidade da mulher, construindo um novo lugar para si nessa sociedade. Assim, como requisitos para essa nova

<sup>153</sup> Ana de Castro Osório (1872-1935) foi escritora, sobretudo na categoria de literatura infantil, jornalista, pedagoga, feminista e ativista republicana portuguesa. Ela foi envolvida na luta pelo republicanismo e pelos direitos da mulher nos primeiros anos do século XX, colaborando com vários periódicos como *A sociedade Futura*, *Jornal dos Pequeninos*, revista mensal da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (LRMP), da qual ela foi presidente, entre outras publicações, divulgando o movimento feminista no país.

<sup>154</sup> SILVA, Maria Regina Tavares da. Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX. *Análise social*, Coimbra: vol. XIX, 1983. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465449P2eYY6he7Ah47BN7.pdf>. Acesso 29 maio 2012 e CATROGA, Fernando. O sufrágio feminino. In: **O Republicanismo em Portugal**: da formação ao 5 de outubro de 1910. 3 ed. Coimbra: Casa das Letras, 2010, p. 179-183.

ordem, foram criados conceitos de conteúdo feminista de elevação, libertação e dignificação da mulher, que protestavam contra uma situação ignóbil que se mantinha, contra a inferioridade e a subalternidade em relação ao homem. Nesse sentido, Florbela Espanca, mesmo não sendo adepta do feminismo propagado nesse período, participou e ajudou a transformar o estatuto social e cultural da mulher portuguesa, com suas ações em vida.

Foi no mesmo ano da Proclamação da República que as mulheres conquistaram as primeiras vitórias no âmbito da lei do divórcio e das leis da família. Foi revogada a obrigatoriedade de obedecer ao marido, reconhecendo o direito de a mulher publicar sem autorização do cônjuge. Além disso, o adultério masculino e o feminino passaram a ser equiparados para efeitos de separação legal. A República introduziu algumas rupturas em relação aos preconceitos que vinham do Antigo Regime, não só dando maior independência e individualidade às esposas em relação aos maridos, como dando-lhes maior autonomia no seio familiar. É importante ressaltar que, a partir do momento em que foi estabelecida a Lei do Divórcio, a família deixou de ser uma instituição indissolúvel e sagrada, adquirindo o estatuto de união e celebração entre dois sujeitos livres e iguais perante a lei.

Porém, apesar dessa condição de liberdade perante a lei, o divórcio ainda era timidamente praticado, uma vez que as mulheres divorciadas eram mal-vistas na sociedade. Nesse sentido, Florbela foi uma mulher que se entregou aos seus sentimentos e aos seus desejos, buscando incessantemente por outra alma irmã da sua que a compreendesse, porém, não encontrou e, talvez, de certo, nunca existiu. Florbela casou-se três vezes e divorciou-se duas vezes. E por isso foi demasiadamente oprimida, sob o julgamento de uma sociedade tradicional. Nesse contexto, um divórcio já era suficientemente alarmante, dois divórcios, então, era o bastante para justificar a má fama que acompanhou a poeta ao longo da sua trajetória, desmerecendo sua produção e sua carreira literária. Aliás, sua família já tinha uma história no mínimo atribulada para os padrões da época. Primeiro, tanto Florbela como seu irmão Apeles Espanca foram concebidos num relacionamento clandestino. Eram filhos do patrão, João Maria Espanca, com a empregada, Antónia da Conceição Lobo. Os dois foram criados em casa, porém Florbela só viria a ser perfilhada pelo pai 19 anos após a sua morte. O próprio João Espanca se divorciaria da sua primeira esposa, Mariana Inglesa, para casar-se com Henriqueta das Dores.<sup>155</sup>

A preparação cultural da mulher, assim como a independência econômica, eram os requisitos mais importantes para a garantia da libertação social feminina. Nesse sentido,

---

<sup>155</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. **Op. cit.**

em um contexto que na maioria dos casos a mulher desempenhava um papel voltado para a família e só secundariamente para a atividade exterior, Florbela rejeitou os aspectos de aprisionamento do passado tradicional, adotando novos princípios, conformando uma nova imagem para a mulher portuguesa: a intelectual. Tudo mudou com o passar do tempo — mentalidades, comportamentos, maneiras de ver e sentir. A missão da mulher também mudou, de simples espectadora indiferente, passou a ser uma personagem atuando nas lutas históricas das mulheres intelectuais portuguesas.

Com a Proclamação da República, em 1910, ao mesmo tempo em que se consagraram os principais símbolos do Novo Regime — a bandeira do país, o hino nacional etc. —, disseminaram-se e popularizaram-se os liceus. Afinal, segundo o discurso republicano, a renovação da consciência coletiva só podia realizar-se por intermédio da prática educativa, no sentido de que a razão era vista como libertadora de preconceitos. Dessa forma, com o compromisso de libertar o povo do obscurantismo, da ignorância e, assim, diminuir as elevadas taxas de analfabetismo na sociedade portuguesa do final do século XIX e início de século XX, o republicanismo assumiu o papel de reformar e de complementar as cadeias do sistema de ensinos com os liceus.<sup>156</sup>

Essas instituições de ensino fundadas ainda na monarquia, criadas pela reforma de 1836, passaram a ter maior visibilidade e utilidade pública com o advento da República. É importante ressaltar, sobretudo, que a educação dos liceus na República estava diretamente ligada ao engajamento daqueles que defendiam a adoção do evolucionismo progressista no ensino, ligado a um projeto cultural enraizado no humanismo. De modo geral, os liceus na República mantiveram a legislação sobre o ensino secundário liceal em vigor desde a última reforma antes da Proclamação da República, em 1905. Entretanto, recuperaram-se os Cursos Complementares de Letras e de Ciências dos Liceus.<sup>157</sup>

Nesse sentido, a instrução liceal feminina ainda estava sujeita a um plano de inferioridade não só cultural e social, mas escolar, pelo fato de as mulheres serem consideradas inferiores, necessitando estar sob a tutela do pai ou do marido segundo a lei da Monarquia. Entretanto, com o advento da República e, conseqüentemente, com a mudança das leis matrimoniais, que concediam maior autonomia e individualidade às mulheres, houve, simultaneamente, transformações no ensino secundário liceal feminino, permitindo às

---

<sup>156</sup> CATROGA, Fernando. *Op. cit.*, p. 179-183.

<sup>157</sup> MANSO, Artur. A República e a demanda pelo ensino: as universidades populares da renascença portuguesa. *O Professor*, Portugal: n. 100. II Série, maio de 2011. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/13969/1/Univ.Populares.renas.AManso.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2019.

alunas frequentarem os liceus masculinos caso não houvesse secções femininas independentes no local.<sup>158</sup>

Mas, apesar dessas mudanças significativas, nem sempre as mulheres tinham acesso à educação, pois em um contexto de graves dificuldades econômicas, as famílias, eram predominantemente patriarcais, poupavam dinheiro sacrificando a educação das filhas, destinando-as às atividades domésticas. Não foi o caso de Florbela, pois aprendeu a ler, a escrever e, ainda pequena já se empenhava em ensinar seu irmão. Desde a criação dos primeiros liceus femininos, ela foi incentivada e estimulada pelo pai a estudar e a se apropriar do conhecimento. Envolvido com as artes, João Espanca aspirava o desenvolvimento intelectual da sua filha, desejo que foi abraçado por Florbela.

Suas convicções eram tão reais que, ao terminar o ensino secundário no liceu, período este que, quase simultaneamente, foi instaurada a reforma no ensino liceal feminino, permitindo a inserção das mulheres no ensino superior liceal, Florbela matriculou-se na Faculdade de Letras e Ciências do Liceu de Évora. João Espanca apoiou sua escolha de estudar Letras, assim como ajudou financeiramente o início de sua carreira de poeta. Nesse período de formação superior, Florbela começou efetivamente sua produção poética, não só produzindo seu primeiro manuscrito de poesias, mas publicando em revistas. Paulatinamente, Florbela foi construindo a sua personalidade de autora, desenvolvendo seu próprio estilo, moldando seu perfil, entalhando sua obra e, aos poucos conquistando seu espaço de autora no meio intelectual, publicando livros, conseguindo sua autonomia e traçando seu próprio destino.

Em um período em que poucas mulheres estudavam, as senhoras que liam eram ridicularizadas, chamadas de literatas. Ou ignoradas caso se atrevessem a entrar em uma conversa que passasse dos limites literários dos folhetins dos jornais ou da secção das modas.<sup>159</sup> Florbela já era autora e logo passou a cursar a Faculdade de Direito em Lisboa, tinha o firme propósito de se doutorar em um curso majoritariamente masculino, envolvendo-se nas reuniões literárias e estabelecendo laços de amizade com os autores mais destacados na prosa e na poesia de Portugal.

Apesar da pouca visibilidade enquanto poeta, o seu engajamento num ciclo predominantemente masculino repercutiu na sociedade, dando-lhe uma má fama,

---

<sup>158</sup> ALONSO, Cláudia Pazos. A educação das mulheres no século XIX. In: **Imagem do eu na Poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, p. 20-23.

<sup>159</sup> OSÓRIO, Ana de Castro. *Às mulheres portuguesas*. Lisboa: Editora Viúva Tavares Cardoso, 1905, p. 107. Disponível em: <http://purl.pt/13902/2/>. Acesso em: 25 de jul. 2019.

contribuindo para que Florbela caísse nas redes da reprovação, passando a ser vista como uma mulher vulgar, sem o mínimo de pudor. Não aprofundamos o tema neste trabalho por entender que o objeto da pesquisa é analisar os discursos sobre Florbela após sua morte, ou seja, após 1930. No entanto, aqui me parece importante contextualizar essa má fama que a perseguiu mesmo após a morte.

A começar pela publicação dos seus dois primeiros livros, *Livro de Mágoas* (1919) e *Livro de Soror Saudade* (1923) e, conseqüentemente, as várias recensões crítica que a poeta recebeu, sobretudo este último.<sup>160</sup> Segundo críticas literárias, as poesias de Florbela são extraordinárias quanto à forma, seus sonetos têm perfeita simetria, seus versos são fortes e ricos. Porém, quanto ao conteúdo, a poeta foi bastante criticada ao longo da sua carreira e até após a morte. Sua poesia foi julgada pela liberdade com que Florbela expressava seus sentimentos, principalmente seu erotismo. O fato de apenas proferir o erótico já era um escândalo, mas Florbela declarava em versos sua falta de fé. No ano que Florbela publicou o *Livro de Soror Saudade*, em 1923, ela foi duramente ofendida, recebendo fortes censuras de cunho religioso num artigo do *Jornal de Lisboa*. Escrito por J. Fernando de Souza, sob o pseudônimo de Nemo, recomendou a Florbela que “purificasse os lábios com carvão ardente”, em virtude das “infâmias” proferidas pelos seus poemas.<sup>161</sup>

Apenas dois meses após a morte da autora, esse mesmo tipo de crítica, de cunho moralista, foi direcionado ao livro *Charneca em Flor*, publicado no jornal *Correio de Coimbra*, de 7 de fevereiro 1931, na sessão de “Livros Novos”, coordenado por Herculano de Carvalho. Segundo o articulista, os sonetos do livro em questão carregavam consigo a pouca fé da autora, o que explicava o suicídio. Ele aponta que, ao invés de trabalhar com o amor dignificante, aquele que “salva e eleva”, Florbela trabalhava com o “amor destrutivo”, aquele que “perturba, que envenena e mata”. Ao comentário infeliz do articulista, há que se considerar que Florbela não só sentiu esse amor infausto, como o viveu. Num período em que a mulher não podia nem pensar, que dirá poetizar e divagar pelos caminhos desconhecidos do amor, entregar-se a tal sentimento e, ainda por cima, expor publicamente em tinta e papel convertia-se em condenação, ter sua imagem eternamente marcada pela sua ousadia.<sup>162</sup>

<sup>160</sup> Florbela teve um dossiê com recortes de jornal sobre os seus dois primeiros livros que, embora incompleto, constitui um documento valioso. Esse dossiê pertence à Biblioteca Municipal de Matosinhos, que hoje recebe o nome de Biblioteca Florbela Espanca, em homenagem à poeta, documentos a que tive acesso pessoalmente.

<sup>161</sup> DAL FARRA, Maria Lúcia. **Afinado Desconcerto**: contos, cartas, diário. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 13.

<sup>162</sup> DAL FARRA, Maria Lúcia. **Op. cit.**, p. 14.

Com o processo de democratização política e o surgimento de alguns grupos feministas em paralelo, houve uma sensível mudança de hábitos e valores na sociedade portuguesa, o que resultou numa notável decadência das estruturas senhoriais e da ordem social patriarcalista. Em resposta, emergiram vários movimentos políticos de tonalidade autoritária, como foi o caso do integralismo português, com o intuito de reestabelecer uma ordem social tradicionalista provinda de um passado idealizado.<sup>163</sup> Havia uma insatisfação generalizada com o governo republicano. As contestações eram desdobramento não só da instabilidade política, mas da crise econômica e financeira, que se agravou com a participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial. Os constantes desentendimentos entre os partidos com assento parlamentar geravam impasses irresolúveis que faziam cair governos e presidentes, até que começou a correr a ideia de que o exército seria a única força capaz de pôr ordem no país.

O golpe de 28 de maio de 1926, também conhecido por Revolução Nacional, foi um pronunciamento militar e antiparlamentar que pôs término à Primeira República Portuguesa, levando a implantação da Ditadura Militar, chefiada pelo Comandante Mendes Cabeçadas. O movimento dissolveu imediatamente o parlamento, considerado um dos principais fatores da instabilidade política, suspendeu a Constituição de 1911 e, conseqüentemente, as liberdades políticas e individuais. No entanto, a nova ditadura continuou instável, uma vez que o movimento militar não tinha nenhum projeto político consensual. Assim, não conseguiu resolver os problemas econômico-financeiros do país. Em 1928, o Novo Regime convidou o professor António de Oliveira Salazar para Ministro das Finanças e fez eleger, baseada na legitimidade da eleição direta para presidente da República, Óscar Camona, dando início ao que se chamou de Ditadura Nacional.<sup>164</sup>

António de Oliveira Salazar conseguiu equilibrar as finanças públicas e estabilizar o país à custa de uma política baseada na diminuição de despesas do Estado. O resultado dessa política foi a recuperação do crédito no exterior, alavancando Salazar na Ditadura Nacional, vindo a ser nomeado Presidente do Conselho de Ministros, equivalente ao primeiro-ministro, em 1932. Salazar começou uma grande reforma política, criando a União Nacional, baseado na legitimação de um único partido legal do regime, assim como intimou o processo de aprovação da Constituição de 1933. Após vários golpes militares de curta

---

<sup>163</sup> ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4 ed. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 2009.

<sup>164</sup> CATROGA, Fernando. **Salazar e a ditadura como regime**. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/39122720.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2019.

duração, terminaram por preparar o ambiente para a instalação da ditadura salazarista, instaurada com a aprovação da Constituição de 1933, criando um regime pessoal, autocrático e repressivo, no qual a Ditadura Nacional foi transformada em República Corporativista, mais conhecida por Estado Novo. Dessa forma, mais do que Presidente da República, pois continuou a ser eleito por sufrágio direto e universal, Salazar tornou-se “Chefe” da Nação.

Nesse sentido, o salazarismo adotou posições autoritárias perante a mulher, visto que a participação feminina aumentava progressivamente não só na sociedade, como no mercado de trabalho. Assim, no período da Ditadura de Salazar, foram adotadas políticas paternalistas que apoiavam o regresso da mulher ao lar, com intuito de limitá-la ao papel de dona de casa, esposa e mãe.<sup>165</sup> A insistência da família legítima na política salazarista está diretamente ligada não só à queda da taxa de natalidade ao longo do Estado Novo, mas à elevada taxa de nascimentos ilegítimos, como foi o caso da mãe de Florbela Espanca, abandonada pelos pais, e da própria Florbela, fruto de um romance extramatrimonial, cuja certidão de nascimento a declarava filha de pai incógnito. A perfilhação, a confirmação da paternidade oficiosa de João Maria Espanca, só aconteceria após a morte da poeta, por um ato de justiça, mesmo que tardia, à memória de Florbela. Sem dúvida, a negação da paternidade por parte de João Espanca devido às circunstâncias do relacionamento clandestino que ele mantinha com Antônia Lobo foi mais um escândalo público na vida de Florbela e, provavelmente, uma das muitas marcas que conformaram sua subjetividade, já que desde sua infância o pai foi-lhe de grande estima.

Nesse sentido, devido a total condição de submissão e dedicação da mulher à família na sociedade portuguesa do início do século XX, poucas mulheres trabalhavam fora de casa e as que trabalhavam não eram casadas. No final da década de 1920, a maioria das mulheres portuguesas ainda vivia no campo, trabalhavam diretamente com a agricultura e não tinham acesso à educação, muito menos à cultura. No período em que se iniciava a Ditadura Militar, Portugal era marcado por uma alta taxa de analfabetismo, em que as mulheres eram as mais vitimadas. As poucas mulheres que tinham acesso à educação ou que eram ativas dentro do movimento republicano, através do engajamento em associações feministas, pertenciam, na sua grande maioria, às classes médias e à alta burguesia. Florbela, por sua vez, apesar de ter crescido no interior, viveu em um dos maiores centros da região alentejana, onde recebeu uma educação de qualidade, tendo a possibilidade de optar por

---

<sup>165</sup> PINTO, Filipe Pinto; ARAÚJO, David; TOMÁS, Sérgio. **O ideal feminino do Estado Novo**. RPT Ensina, 2014. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/o-ideal-feminino-do-estado-novo/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

seguir uma carreira profissional ligada às letras. Florbela era uma mulher culta e frequentava as altas rodas intelectuais.

No período inicial da Ditadura Nacional, houve uma significativa reforma no sistema escolar, pois o ensino passou a seguir rigorosamente os princípios da doutrina moral cristã e tradicional do país, propagando a resignação perante Deus e a obediência ao Estado. Primeiro, efetivou-se a separação dos sexos no ensino liceal. O ensino feminino passou a ser voltado para a educação doméstica. Havia um rígido controle ideológico dos professores, como também a padronização dos livros escolares que transmitiam a principal ideologia do Salazarismo: Deus, Pátria, Família.<sup>166</sup>

No cenário dessa reforma do sistema educativo, foram criadas organizações femininas oficiais do regime, com o objetivo de formar e educar jovens mulheres cristãs para prestarem serviço ao Estado Novo através da colaboração dentro do lar, administrando a casa e cuidando da família. Essa ação educativa imposta pelo Estado Novo ensinava às mães portuguesas noções básicas de higiene e puericultura, a fim de que criassem seus filhos da melhor maneira possível. Quer dizer, os movimentos femininos que emergiram durante a Ditadura Nacional tinham como principal objetivo apoiar os militares portugueses no sentido do reforço e propagação da moral cristã, ensinando o que chamavam de promoção da paz através do amor da família.

A catolicização das instituições era um elemento fundamental na Ditadura Nacional, pois o regime ofereceu à Igreja o engajamento simbólico e ideológico de diversos setores da comunidade com o objetivo de recristianizar a sociedade portuguesa. A disseminação do associativismo católico feminino ganhou grande destaque no sul do país, particularmente onde Florbela cresceu, o Alentejo latifundiário, onde há uma forte tradição religiosa. Apesar de ter crescido numa cidade cuja população era majoritariamente religiosa, sua família, sobretudo seu pai, não era católico fervoroso. Dessa forma, Florbela cresceu sem muitas referências religiosas, mas ao mesmo tempo, ela usa em sua obra muitas expressões de cunho cristão.

Enfim, o Salazarismo, assim como outras ditaduras que emergiram em outras partes do mundo nesse contexto histórico, juntamente com o apoio inquestionável da Igreja Católica, teve como núcleo fundamental o regresso da mulher ao lar. Nesse sentido, as mulheres seguiam regras e hábitos impostos pelo Estado, tinham que manter uma imagem e

---

<sup>166</sup> TORGAL, Luís Reis. **Estados Novos, Estado Novo**: ensaios de história política e cultural. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 426.

administrar sua casa de acordo com os princípios da moral cristã. A religião, a família e o casamento, portanto, eram os maiores alicerces da moralidade de Portugal. A mulher que não seguia esse padrão e/ou modelo determinado pela ação de propaganda nacional em defesa da família era malvista e marginalizada na sociedade. Não é por acaso que, até após sua morte, Florbela fosse acusada de subversão aos bons costumes da família. Ela continuou a ser desqualificada não só pela instituição católica devido às crenças cristãs contra o suicídio, como por autores ligados à extrema direita, que não cessavam de trazer ao público conclusões maldosas em relação a sua vida privada, fazendo-lhe críticas morais, difamando a sua imagem devido a seus impulsos e comportamentos libertadores.

#### **4 FLOR QUE RESSUSCITA DAS CINZAS: (RE)CONSTRUÇÃO DA IMAGEM AUTORAL**

Como foi analisado até aqui, o busto em homenagem à Florbela Espanca teve negada a sua instalação no Jardim Público de Évora, sofrendo contestações dos setores mais conservadores da cidade. Após 18 anos de reivindicações por partes de alguns intelectuais, o busto foi inaugurado em 1949, reivindicada por vários grupos de Évora. As justificativas contra a exposição do busto eram claras: a poeta representava o antimodelo do feminino, pois simbolizava tudo o que a ditadura julgava como inadequado e inaceitável para a Nação. Não só sua produção poética, mas suas próprias atitudes em vida e memória rompiam com os papéis históricos e sociais conferidos à mulher naquele período, marcado pelo conservadorismo da ditadura de Salazar, ou seja, mulher submissa, que se voltava para o cuidado doméstico e a procriação.

Nesse sentido, o salazarismo não queria que a tradicional região do Alentejo tivesse como espelho a imagem de Florbela, porque seria uma contraversão aos princípios morais que se pretendia reverberar ao país, pois Alentejo como sinônimo de ruralismo se revestia de uma visão em que era afirmada uma pretensa harmonia social que Portugal precisava transparecer para legitimar suas verdadeiras virtudes antigas caracterizadas pelo cristianismo e as tradições culturais, minimizando a imagem de uma sociedade moderna conflitiva, dirigida por sujeitos decadentes.

No capítulo passado, também vimos como a historiografia oficial salazarista selecionou os períodos históricos de acordo com a releitura de um passado compatível com os valores do Estado Novo, colocando em prática as tendências de personalização dos heróis que representavam o projeto nacional do regime para exemplificar a índole do povo português. Vimos que a ditadura salazarista comemorava a si mesma, insinuando a ideia de que era ela, e não os opositores, que estava a pôr em marcha a verdadeira revolução de “ressurgimento”, o que significava a não ruptura com o modo de ser português. E, como já foi falado anteriormente, a sua tática de convencimento se revestia de uma expressão visual e monumentalista, enfatizando o aspecto memorialista das suas encenações evocativas do passado na propaganda das obras públicas. Nesse sentido, tudo era posto a serviço da “Política do Espírito”, cujo principal objetivo era convencer que se vivia um período de

“verdadeira” renegação nacional.<sup>167</sup>

Vimos que a monumentalização estatuária no Estado Novo funcionava como um dispositivo que consagrava a si mesmo, ou seja, só enaltecia os heróis que legitimavam a ideologia salazarista, silenciando os períodos e personalidades indesejados como foi o caso de Florbela Espanca. Os mitos, os recortes históricos, os heróis, as estátuas, os escritores foram os alicerces para a construção da uma nova memória da Nação, que serviam não só como fundamento para dar visibilidade a um dado grupo, como também o esquecimento de outros. Dessa forma, pode-se dizer que na ditadura salazarista também havia um esquema de controle e repressão do conhecimento que circulava na sociedade portuguesa, de modo que não só os jornais, mas as revistas se tornassem “porta-voz” da ideologia do regime.

Assim, durante a campanha nacionalista da ditadura, os jornais e periódicos — assim como hoje — tinham uma grande importância na divulgação da história: não só tornar compreensivo a função e o papel da escrita da história, mas, sobretudo, como deveria encarar o seu testemunho, nomeadamente quanto à história do tempo presente. Aliás, o jornalismo é fértil nesse tipo de análise, sobretudo a partir do momento em que se tornou menos um simples jornalismo noticiário e de opinião e mais um jornalismo de reportagem e de investigação.

Nesse sentido, tendo consciência da importância e influência desses meios de divulgação no contexto do Estado Novo, neste capítulo escolhemos trabalhar com a análise de artigos de revista, mais especificamente com *A Cidade de Évora*,<sup>168</sup> uma revista local de Évora que contava com a colaboração de vários escritores renomados de Portugal. O objetivo é analisar a mudança da imagem de Florbela Espanca enquanto autora ao longo das décadas de 1940 a 1980.

#### **4.1 Florbela Espanca: objeto de pesquisa e estudos no boletim “A Cidade de Évora”**

*A Cidade de Évora – Boletim da Comissão Municipal de Turismo* foi publicada pela primeira vez em dezembro de 1942, cujo diretor era António Bartolomeu Gromicho e editor, Túlio Espanca, primo e afilhado de Florbela Espanca. O boletim *A Cidade de Évora* tinha como principal objetivo estudos de divulgação do patrimônio histórico e cultural de Évora, contribuindo para o conhecimento e a preservação da identidade e da memória da

<sup>167</sup> CATROGA, Fernando; MENDES, José Amado; TORRAL, Luís Reis. **História da história em Portugal: século XIX-XX**. Vol. II. Lisboa: Temas e Debates, 1998, p. 321.

<sup>168</sup> Todos os exemplares a que tivemos acesso está disponível na Biblioteca Municipal de Évora.

cidade e da região do Alentejo.<sup>169</sup>

Desde a sua fundação, as temáticas publicadas em *A Cidade de Évora* incidem, particularmente, no âmbito das ciências sociais e sua relação com o estudo patrimonial. Os trabalhos incluídos no boletim são, essencialmente, estudos de história, história da arte e investigação nas áreas da antropologia, sociologia e literatura, publicando, também, numa perspectiva interdisciplinar, estudos em áreas científicas distintas de investigadores nacionais e internacionais, contextualizando da realidade local articulada com dinâmicas globais.

Nesse sentido, é importante ressaltar que foi o primeiro periódico da cidade de Évora não só a reivindicar justiça ao busto em homenagem a Florbela Espanca, mas divulgar o trabalho da autora como patrimônio da mesma cidade que a desmereceu e a rejeitou. Sendo assim, parece-me importante analisar os artigos do boletim *A Cidade de Évora*, pois evidenciam Florbela Espanca não mais como “curiosidade” ou “fofoca”, mas como objeto de pesquisa, elevando-a à categoria de patrimônio não só de Évora, mas do Alentejo.

Outro fato que me motiva a analisar os artigos acerca de Florbela Espanca publicados n’ *A Cidade de Évora* entre 1948-1987 foi justamente o apoio e colaboração direta do Grupo Pro-Évora. Fundado em 1919, é considerado o grupo sem fins lucrativos português mais antigo em atividade de defesa do patrimônio da cidade de Évora. Em 1920, o Grupo Pro-Évora foi nomeado representante da Comissão dos Monumentos do Conselho de Arte e Arqueologia. A partir desses anos, por iniciativa própria, foram classificados cerca de 30 prédios históricos como Monumento Nacional.<sup>170</sup>

Ainda nos primeiros anos da fundação do Grupo, conquistou a conservação e a classificação das muralhas da cidade. Quem conhece Évora não me deixa mentir sobre tamanha beleza e grandiosidade, impedindo a sua venda e conseqüente destruição. Também promoveu a limpeza do claustro da Sé de Évora. A obra, financiada por subscrição pública, foi promovida pelo grupo com o objetivo de incentivar ações didáticas e pedagógicas junto a professores e estudantes, promovendo campanhas pela preservação da estética cidadina e a publicação de roteiros turísticos, livros, postais e artigos na imprensa sobre o valor patrimonial eborense. Estas ações vieram a contribuir decisivamente para a posterior classificação do Centro Histórico de Évora como Patrimônio da Humanidade pela

---

<sup>169</sup> BOLETIM “A CIDADE DE ÉVORA”. Disponível em: <https://www.cm-evora.pt/municipe/areas-de-acao/cultura/boletim-cidade-de-evora-convite-a-submissao-de-artigos/>. Acesso em: 26 dez. 2022

<sup>170</sup> GRUPO PRÓ-ÉVORA. Disponível em: <https://www.pro-evora.org/pt/index.php/o-grupo/historia-do-grupo>. Acesso em: 23 jan. 2023.

UNESCO, em 1986.

Ao mesmo tempo, membros do Grupo desenvolveram assídua atividade publicitária em títulos da imprensa nacional e regional, em prol dos valores patrimoniais eborenses e alentejanos, intervenção que se tem mantido até a atualidade. Menciona-se a divulgação de grandes figuras de artistas alentejanos ignorados ou esquecidos, como foram os casos de Pousão e Florbela Espanca. O Grupo Pró-Évora teve participação ativa no longo processo das polémicas em torno de Florbela Espanca que, por iniciativa do Grupo, culminou na colocação do busto em sua homenagem no Jardim Público da cidade em 1949. O grupo também realizou a comemoração do Primeiro Centenário de Nascimento de Florbela Espanca, em 1994, com uma Exposição de Artes Plásticas, uma Exposição Biográfica e Iconográfica e a realização de um Ciclo de Conferências.

A conservação e o reconhecimento do património eborense foram assumidos pelo grupo que, através de publicações de divulgação turística e da necessidade de dotar a cidade de equipamentos hoteleiros, organizou cursos visando à qualificação do acompanhamento dos visitantes que iam a Évora, dignificando o turismo e a própria memória da cidade. Inclusive, o melhor aluno classificado do primeiro curso viria a afirmar-se na historiografia eborense e alentejana: Túlio Espanca, que não só colaborou nas atividades do grupo, mas, como falado acima, foi editor do boletim *A Cidade de Évora*.

Até hoje, o Grupo Pro-Évora continua com sua atividade como associação independente, defendendo as mesmas finalidades desde a sua fundação, realizando ações culturais, exposições e conferências, tudo em favor do património histórico e artístico de Évora. O que eu quero ressaltar é que o Grupo Pro-Évora tem uma trajetória robusta e ação intensa no campo patrimonial — o que, de certa forma, deu legitimidade às lutas e reivindicações pró-Florbela. Assim, o boletim *A Cidade de Évora*, juntamente com colaboradores do Grupo Pro-Évora, foram marcantes e determinantes ao reivindicarem a memória da autora ao longo de todo processo de legitimação do seu busto, assim como posteriormente no processo de reconhecimento autoral.

Dessa forma, neste subtítulo analisarei sete artigos publicados entre 1948 e 1987, de autores renomados na literatura nacional e internacional, apontando algumas mudanças sensíveis acerca da imagem da autora desde a década 1930 até meados dos anos 1940. No primeiro momento, analisarei dois artigos de autoria de Celestino David, intitulados *O Romance de Florbela*<sup>171</sup> e *O Romance de Florbela (Conclusão do número anterior)*;<sup>172</sup> *O*

<sup>171</sup> DAVID, Celestino. **O Romance de Florbela Espanca**. *A Cidade de Évora* – Boletim da Comissão

*Alentejo na poesia de Florbela Espanca*,<sup>173</sup> de autoria de Guido Battelli; *Florbela Espanca: Sarça Ardente de Fogos Fátuos*,<sup>174</sup> autoria de Maria Manuela Moreira Nunes; *Biografia de Florbela Espanca*,<sup>175</sup> do Dr. Carlos Alberto Iannone; *Dupla Homenagem a Poetas do Alentejo*,<sup>176</sup> de Túlio Espanca e, por fim, *A condição feminina na obra de Florbela Espanca*,<sup>177</sup> por Maria Lúcia Dal Farra.

#### 4.2 “O Romance de Florbela” por Celestino David

O primeiro artigo do boletim *A Cidade de Évora* não poderia deixar de ser de autoria de Celestino David que, ao lado de Guido Battelli, esteve entre os primeiros autores a escrever e publicar acerca de Florbela Espanca, disseminando-a enquanto autora. Além disso, o autor também foi o responsável por idealizar a homenagem do busto de Florbela Espanca, como já foi citado no capítulo 2, no artigo do jornal *Diário de Notícias*,<sup>178</sup> sugerindo que fosse erguido um busto em memória de Florbela Espanca num jardim em Évora ou em Vila Viçosa. Este foi o exato momento em que se começa o conflito do busto vetado, tornando-se um projeto coletivo até finalmente se realizar 18 anos depois, em 1949.

O escritor Celestino David nasceu em Covilhã, porém residiu parte significativa da sua vida em Évora, onde morreu. Ocupou o lugar de Secretário-Geral do Governo Civil de Évora, no qual se manteve até a sua aposentadoria em 1950, salvo um curto período entre 1935 e 1936, quando residiu em Santarém. É importante ressaltar que, em 1919, juntamente com alguns amigos, fundou o Grupo Pro-Évora, foi vice-presidente da direção durante 13 anos e presidente da Assembleia-Geral depois do seu regresso de Santarém. Sua trajetória acadêmica explica, em grande medida, o interesse pelos assuntos do Alentejo, publicando várias obras acerca de Évora e da região do Alentejo, inclusive sobre Florbela Espanca.

---

Municipal de Turismo. Évora, ANO VI, p.41-99, mar.-jul. 1948.

<sup>172</sup> DAVID, Celestino. O Romance de Florbela Espanca (conclusão do número anterior). **A Cidade de Évora** – Boletim da Comissão Municipal de Turismo. Évora, ANO VI, p.353-435 mar./jul. 1949.

<sup>173</sup> BATTELLI, Guido. O Alentejo na poesia de Florbela Espanca. **A Cidade de Évora** – Boletim da Comissão Municipal de Turismo. Évora, VOL. VIII, ANO VIII, 1951, p. 289-298.

<sup>174</sup> NUNES, Maria Manuela Moreira. Florbela Espanca: sarça ardente de fogos fátuos. **A Cidade de Évora** – Boletim da Comissão Municipal de Turismo. Évora, N° 45-46, ANOS XIX - XX, jan. /dez. 1962-63, p. 160-242.

<sup>175</sup> IANNONE, Carlos Alberto. Biografia de Florbela Espanca. **A Cidade de Évora** – Boletim da Comissão Municipal de Turismo. Évora, n° 48-50, ANOS XXII- XXIV, jan./dez. 1965-67, p. 51-64.

<sup>176</sup> ESPANCA, Túlio. Dupla Homenagem a Poetas do Alentejo. **A Cidade de Évora** – Boletim da Comissão Municipal de Turismo. Évora, n° 63-64, ANOS XXXVII- XXXVIII, 1980-1981, p. 303-337.

<sup>177</sup> DAL FARRA, Maria Lúcia. A condição feminina na obra de Florbela Espanca. **A Cidade de Évora** – Boletim da Comissão Municipal de Turismo. Évora, n° 69-70, ANOS XLIII- XLIV, 1986-1987, p. 51- 61.

<sup>178</sup> DAVID, Celestino. Charneca em Flor. **Diário de Notícias**. Lisboa, 5 de janeiro de 1931, p. 13.

É importante ressaltar que Celestino David era um homem oficial, que ocupava um cargo público em plena Ditadura de Salazar, e foi um dos precursores não só da ideia da homenagem do busco, como também figura entre os principais críticos literários de Florbela, o que reforça a ideia de que ela não foi perseguida, antes foi enquadrada nos limites da formalidade e aceitação masculinas, já que seu trabalho como escritora e poetisa foi pensado e analisado por critérios que refletem a perspectiva masculina dominante na época. Naquele contexto histórico, a literatura e a poesia eram vistas como uma esfera reservada aos homens. Havia uma forte normatividade em torno dos padrões de linguagem, de expressão e de comportamento considerados “adequados” para as mulheres.

Dessa forma, acredito que a obra de Florbela tenha sido avaliada de acordo com critérios estabelecidos pela perspectiva masculina dominante na época, o que certamente influenciou a forma como a sua obra foi circulada, recebida, interpretada e, até, negada em alguns meios sociais. Inclusive, os obstáculos e os preconceitos que Florbela enfrentou como escritora em vida, e mesmo depois da morte, foram pelo fato de ser mulher e expressar sentimentos e temas considerados inadequados para as mulheres na época. Embora a obra de Florbela Espanca tenha sido interpretada de acordo com os critérios masculinos dominantes entre as décadas de 1930 e 1950, sua produção literária também vai ser interpretada como uma subversão e uma ruptura com as normas e expectativas impostas às mulheres na época, sendo então apropriada pelos críticos literários e movimentos feministas a partir da década de 1960, como veremos no final deste capítulo.

*O Romance de Florbela Espanca*, portanto, foi fruto da longa pesquisa de Celestino David acerca não só do patrimônio cultural, artístico e monumental de Évora, mas do Alentejo, que veio a reforçar a imagem que o regime adotou para Florbela. Desse modo, o texto foi publicado em separata em duas edições de *A Cidade de Évora*, nº 15-18, 1948-1949. A primeira parte do texto foi publicada um ano antes de ser erigido o busto de Florbela Espanca no Jardim Público de Évora, sendo a segunda parte do texto — a conclusão — publicada apenas no ano que o busto foi colocado no devido lugar de sua homenagem. Posteriormente, o texto completo foi publicado em livro pela Editora Nazareth, em 1949, com 143 páginas, sendo considerada pela crítica uma das mais bem elaboradas biografias sobre Florbela Espanca. De certa forma, o livro *O Romance de Florbela* foi uma concretização e celebração ao busto de homenagem à poeta, que recentemente tinha sido erigido em praça pública, como deixa claro o autor ao iniciar o texto:

Não se destina, como talvez se julgue, a simples deleite, mas sim a reconstituir a

verdade acerca da alentejana notável, desmentindo e apagando a ideia que alguém possa ter ainda, de que estão certas as informações desprimorosas a respeito da sua conduta e, sobretudo, a mostrar o que Florbela foi em bondade, na ternura com os seus, e como conseguiu enfrentar a luta com as asperezas do destino, desde que assisto: ao desabrochar da sua vida em Vila Viçosa, ao crescer das suas esperanças em Évora, ao envolver-se-lhe a existência de tantas amarguras em Lisboa, e ao terminar gloriosa e infortunada em Matosinhos, onde encontra fim a última página do inarrável martírio: o calvário da sua passagem de mortal, continuando, após a morte, com os murmúrios e as insinuações sem conto.<sup>179</sup>

*O Romance de Florbela Espanca* de Celestino David marca o início de um novo ciclo na construção autoral da poeta, assistida pela concretização da homenagem a Florbela e, aparentemente, o fim da controvérsia do busto; a disseminação de estudos, mas também o alargamento do mito acerca de Florbela Espanca ao longo da década de 1950. Quero chamar atenção para o fato de que, ao mesmo tempo em que se propõe desmentir todas as insinuações sem fundamento a respeito da poeta, ele repete a mesma imagem autoral que foi construída por ele e Battelli logo após sua morte na década de 1930: a de mulher débil que viveu os últimos anos da sua vida atormentada por angústia — a mesma imagem que deu abertura para interpretação deturbada a poeta. De certa forma, ele não só repete as interpretações sobre Florbela Espanca, mas naturaliza a dor existencial, justificando a morte pelos seus desgostos e aborrecimentos em vida. Dessa forma, o autor propõe uma pretensa reabilitação da mulher excepcional e autora prodigiosa:

E até depois de morta, quando o prestígio do seu nome lhe cria uma auréola, a fama dos seus poemas a correr pelo mundo, tudo o que ela escreveu é lido e admirado, os seus livros se esgotam em edições sucessivas, há quem apareça a acusar-lhe das faltas e a conseguir que os outros lhe queiram impedir a consagração, que a tanto tempo a espera e não deixará de ter alguma vez. [...] Na alvorada da fama, se as tubas se elevam em vivo clamor, logo se lhe seguem, ateados pela ignorância: o despeito, a inveja e não sei que dizer mais a espreitarem os deslizes da sua vida, então assoalhados e coscuvilhados, em alto se escuta, como se isso não bradasse aos céus a condenação sem julgamento em forma, da sua obra que precipitadamente se passa a considerar amoral, julgar merecedora de repúdio, lúbrica, excessivamente sensual e tudo quanto puder diminuí-la e condená-la, esquecido quanto há de elevação e pureza em tantos dos seus sonetos de estranha religiosidade. A morte de Florbela Espanca fora o pretexto para que dela se falasse e alto se proclamasse o seu valor, manifestasse o pesar que nos causava o desconhecimento que tantos tinham da sua personalidade singular: honra do Alentejo, glória do país.<sup>180</sup>

Como bem pontua David no trecho, Florbela Espanca só ganhou visibilidade após a morte, mas ao mesmo tempo em que sua história foi desenterrada, começaram a

<sup>179</sup> DAVID, Celestino. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>180</sup> *Op. cit.*, p. 43-44.

julgá-la. Para o autor, a morte de Florbela Espanca foi o pretexto para que se falasse dela e se proclamasse o seu valor: honra do Alentejo, glória do país. E é nesse momento que está a virada de chave da imagem autoral de Florbela. Levando em consideração o interesse de Celestino David pelo património artístico e monumental de Évora e do Alentejo, nesse novo ciclo de construção da imagem autoral de Florbela, o autor foi o primeiro escritor a revestir a imagem de Florbela Espanca com o património artístico não só de Évora e do Alentejo, mas nacional. Foi justamente com esse discurso que ele conseguiu legitimar o busto em homenagem a Florbela, bem como legitimar a autoridade poética da autora, construindo um discurso memorável a partir da pátria-mãe que a teria acolhido e em que Florbela teria se inspirado para construir sonetos em sua homenagem. A partir desse propósito, o autor constrói a narrativa biográfica de Florbela Espanca a partir das suas memórias de infância e juventude, sempre relacionando a autora com lugares, ruas, prédios e natureza do Alentejo, de modo a legitimá-la como filha do Alentejo, que só escreveu seus belíssimos sonetos porque teve como principal inspiração o próprio Alentejo.

Em um segundo momento do seu texto, ele faz um rápido levantamento de artigos e críticas literárias sobre Florbela, desde a publicação do *Livros de Mágoas* (1919), *Livro de Soror Saudade* (1923) até após a sua morte, insistindo o quanto foi mal interpretada:

Enfim, tantos a julgá-la tão mal e ela, como se viu, a ser tão diferente, de tal modo diferente da mulher que pintavam: louca, desordenada, voluntariosa, má, causadora de desgraças, irreligiosa, sem direito de sepulta sagrada em que repousasse, quando a verdade é que a sua vida de martírio, a sua bondade e ternura, as dores que sofreu lhe dão direito a um eterno repouso. Estou a escrever estas palavras, e o Rádio, vem até mim o choro doloroso de marcha fúnebre de Chopin, quando o meu desejo seria ouvir, na expressão de uma tristeza igual, a música embalante dos versos de Florbela: os versos que estão a exigir o levantamento do busto que se projecta [sic], Évora pensa erigir-lhe [sic] e até agora espera, está esperando, no Museu Regional, a hora da justiça.<sup>181</sup>

Celestino David nunca imaginaria que os versos de Florbela Espanca, em especial a poesia intitulada *Fanatismo* (do *Livro de Soror Saudade*), atravessaria o Atlântico para ser musicado por um artista da música popular brasileira. O álbum de Raimundo Fagner, em 1981, ficou entre os mais procurados nas lojas (250 mil cópias vendidas). Já o poema-música tornou-se um dos temas mais pedidos nas emissoras de rádio, cantado pelas cinco regiões do Brasil. Voltando à análise do discurso, é importante ressaltar que esse

---

<sup>181</sup> *Op. cit.*, p. 91.

artigo foi publicado em 1948, um ano antes do alteamento do busto de Florbela. David clama por justiça pela memória de Florbela, sempre evocando o Alentejo e Évora em seu contorno, almejando que a comunidade alentejana jamais esqueça aquela que, na sua arte de escrever, foi um dos maiores valores culturais de que Évora pode se orgulhar:

É uma obra pequenina a sua. António Nobre, Cesário Verde e José Duro engrandeceram-se com um livro só. Mas a obra de Florbela (o <<Livro de Mágoas>> e <<Soror Saudade>>), que decerto foram escritos na cidade de Évora), como o desses grandes poetas, é rara e delicadíssima. Tão delicada que o seu renome seria considerável em qualquer parte do mundo, se soubermo s ver o quilate do espírito que a anima. Mas vejam como são as coisas. Enquanto o nome dessa mulher, entre nós, não sai de umas escassas dezenas de leitores, a justiça não deixa de o acompanhar nas palavras de apreço que esses leitores lhes dedicam, e na admiração que lá fora alguns críticos e metres lhe consagram.<sup>182</sup>

Para legitimar o que disse acima, o autor fez referência a Guido Battelli, professor especialista em Literatura Italiana, que se debruçou e dedicou ao estudo de Florbela, acreditando ser uma das “mais vibrantes e sinceras vozes femininas que conhece na literatura portuguesa”, e Évora “donde supõe que Florbela é natural, uma pequena, silenciosa e sugestiva cidade do Alentejo”,<sup>183</sup> acrescenta Celestino David. Como se pode notar, o autor sempre reforça a naturalidade de Florbela, com o objetivo não só declarar a literatura dela como patrimônio cultural imaterial não só do Alentejo (nacional), mas também internacional, com a validação do professor Battelli. Por fim, conclui essa primeira parte do artigo:

Ao dar-lhes conta do aparecimento de um tal [sic] livro, na hora em que ainda sinto a morte da sua autora, penso que esse livro, superior sob todos os aspectos, radicará na memória dos contemporâneos um nome que viveu ignorado e sempre sob a luz dum signo, que foi de cinzas e infortúnio.

O país todos vai ler, nas páginas adoráveis que anuncio, a alegria de uma alma, toda a paixão dum espírito requintado. E depois de as ler, e depois de as apreciar, o nome desconhecido da poetisa aparecerá inscrito, estou convencido, no sol inapagável das adorações prestadas a todos aqueles que, amando a beleza, foram senhores na arte de bem escrever.

Mas isso — que sucederá — é o que a justiça impõe.

O esquecimento incompreensível que envolveu este nome — notado apenas por um grupo — vai ser arredado pela certeza que todos hão-de [sic] ter em frente a sua obra — procurada agora com interesse — de que Florbela Espanca, nos seus trabalhos pequeninos, conseguiu marcar entre as mulheres escritoras do seu tempo um lugar dos mais distintos.

Os críticos hão-de [sic] afiançar os méritos consideráveis da sua obra formosíssima. E a hora dos aplausos unânimes deve chegar.

Não tardará que passe de boca a boca, a voz do nome glorioso que subscreveu os sonetos que anuncio. A justiça, tardará, virá. Mas, embora tarde, será justiça.

<sup>182</sup> DAVID, Celestino. **Op. cit.**, p. 46.

<sup>183</sup> **Op. cit.**, p. 46.

O amor da província vive neste missal de paixão. O amor da terra alentejana passa no carinho dos seus versos maravilhosos.<sup>184</sup>

Nesse trecho, o autor faz referência ao último livro de Florbela Espanca, intitulado *Charneca em Flor* (1931-póstumo), o livro que não só despertou a atenção do público, mas, sobretudo, que deu visibilidade a poeta, por ela ter feito uma autoinvestidura no Alentejo. Florbela ressalta suas raízes, refletindo a alma alentejana cercada por seus prados, charnecas silvestres, seus campos de olivais, seus trigais reluzentes sob o crepúsculo do Alentejo. Florbela é a própria extensão da charneca erma do Alentejo, ela é o próprio rosto austero, bárbaro, desértico e triste da charneca, que também desperta em amor e sensualismo.<sup>185</sup> Não é mera coincidência que Florbela Espanca seja considerada até hoje a Musa do Alentejo. Ela não só fez essa autoinvestidura, assim como escritores como Celestino David e Guido Battelli legitimaram a autoridade poética de Florbela em cima do Alentejo.

Notadamente, nessa primeira parte d'*O Romance de Florbela Espanca*, Celestino David tinha como principal objetivo cristalizar a poeta como filha do Alentejo, região que inspirou toda sua obra. O Alentejo foi, portanto, o berço de Florbela Espanca, região que servirá de lugar de memória da poeta, onde viveu mais da metade da sua vida, até seus 24 anos aproximadamente e, portanto, onde passou os anos de criação e formação que, em grande medida, constituíram o conjunto de valores e qualidades morais da poeta.

Nesse sentido, ele produz uma narrativa incessante, afirmando que ela nasceu na província que serviu de berço e inspiração para diversos autores; autores que não só cantaram o trabalho camponês da terra, o lugar de onde se tira o alimento necessário para o abastecimento de grande parte da nação; mas, também, cantaram a tristeza, a seca e a pobreza; cantaram suas charnecas, seus pastos e seus campos; cantaram a mulher simples, o homem rude e trabalhador, cantaram o Alentejo, região “Celeiro de Portugal”, como definiu Victor Santos, no seu livro intitulado *A Paisagem Alentejana em Florbela Espanca, Mário Beirão e Mansaraz*.<sup>186</sup> Inclusive, nesse livro, Victor Santos interpreta a paisagem alentejana em diferentes significados e funções, refletindo as diferentes perspectivas e estilos literários dos autores. Em Florbela Espanca, a paisagem alentejana é frequentemente utilizada como uma metáfora para expressar sentimentos de solidão, tristeza e melancolia. Em seus poemas,

<sup>184</sup> *Op. cit.*, p. 98.

<sup>185</sup> FARIAS, Priscilla Freitas de. *Terra de Charneca Erma e da Saudade: a construção simbólica do Alentejo na obra de Florbela Espanca (1894-1930)*. Dissertação. Natal/RN: UFRN, 2015, p. 96.

<sup>186</sup> SANTOS, Victor. *A Paisagem Alentejana em Florbela Espanca, Mário Beirão e Mansaraz*. [s. l.]: Edições Gleba, 1936.

a autora evoca imagens de vastos campos dourados, montes e vales, que refletem a vastidão da alma humana e a sua busca por um sentido para a existência. A paisagem alentejana na obra de Florbela é descrita como desolada e melancólica, refletindo os estados de espírito da autora e a sua sensibilidade poética. Vale salientar que o livro foi publicado em 1936, quando se iniciaram os primeiros estudos que destacavam a forte conexão entre o Alentejo e a poesia de Florbela; não só evocando as paisagens, mas as tradições, pelo fato de muitas de suas poesias apresentarem os cenários alentejanos, descrevendo campos de trigos e olivais, urges e charnecas, entre outras características naturais da região. Esse foi o início do processo de domesticação de Florbela na perspectiva masculina.

Então, essa terra que Florbela teve à sua volta ao longo dos seus verdes anos, cercada pela natureza seca, iluminada pelos fortes raios solares de manhãs claras, do odor embriagador das flores do campo quando em época de chuva, do passeio ao ar livre que enchia o peio de puro alento, vida, mansidão, inspiração, mas também de tradição, raízes, costumes e memórias.

Na continuação do texto *O Romance de Florbela Espanca*, publicado no ano seguinte no boletim *A Cidade de Évora*, pouco antes da consagração busto de Florbela, Celestino David continua com sua missão em busca da legitimação da poeta através do Alentejo:

Após a sua morte, devida a essa grande publicidade que se deu aos seus livros, principalmente a <<Charneca em Flor>>, no país ninguém ignora hoje o nome de Florbela Espanca. Poucos são, se existem, os que lhe contestam o valor que a melhor crítica lhe atribuiu, a ponto de a considerar a primeira poetisa portuguesa de todos os tempos. Mas a verdade é que existe ainda válido se mantém, o veto que se pôs à execução do seu monumento. E

verdade é também que um ou outro espírito persiste em não perdoar à poetisa os pecados que em vida tenha cometido, como se ela houvesse de ser punida, depois morta, por não ter possuído aquela soma de virtudes que os seus acusadores lhe exigem.<sup>187</sup>

Como se pode ler, nessa segunda parte, Celestino ataca ainda mais a confusão que se fazia entre a mulher e a artista que, notadamente, sustentava a negação da consagração do busto de mármore em homenagem à poeta. A partir daqui o autor começa a narrativa de sua trajetória juntamente com o Grupo Pró-Évora em prol da consagração da poeta. Segundo o autor, a campanha que se levantou inicialmente na imprensa, mais especificamente pelo jornal *Diário de Notícias* no início da década de 1930, foi abraçada

<sup>187</sup> DAVID, Celestino. *Op. cit.* p. 367-368.

pelo Grupo Pró-Évora, que não só animou, mas contribuiu, fazendo com que a população se sensibilizasse pela causa. Dessa forma, o que se escreveu acerca do assunto e da história do monumento desde então foi que o Grupo Pró-Évora passou a operar no sentido da sua realização. Assim, o Grupo Pró-Évora, representado pelo próprio Celestino David, presidente da direção, e a Câmara Municipal de Évora trataram da homenagem à poeta, cuja obra se esgotou em poucos dias depois do apelo de consagração.

Em 14 de janeiro de 1933, o Grupo Pró-Évora pressionou o escritor António Ferro para providenciar a construção do plinto para o busto, visto que o seu interesse pela consagração de Florbela Espanca era explícito, como já vimos no capítulo anterior. Porém, não tiveram nenhum retorno. Nesse período, António Ferro se dedicava ao aprofundamento do conhecimento sobre o fascismo e os regimes autoritários. Assim, sob o Estado Novo, António Ferro abraçou a carreira política, tendo dirigido o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN). Inclusive foi ele quem sugeriu a Salazar, em 1932, a criação de um organismo que fizesse propaganda aos feitos do regime, assim como também fez toda a formulação doutrinária da chamada “Política de Espírito”, que representava a política de fomento cultural subordinada aos fins políticos do regime. Ferro foi chamado para assumir a direção do SPN, criado em outubro de 1933, tornando-se não só chefe da Propaganda, mas também responsável pela política cultural do Estado Novo.

Posteriormente, o Dr. António B. Gromicho, sucessor de Celestino David na direção do Grupo Pró-Évora, continuou a enfrentar as dificuldades postas ao levantamento do busto. Foi pessoalmente a Lisboa no dia 1º de agosto de 1936; no entanto, depara-se com a notícia de “que a homenagem não é vista com bons olhos”.<sup>188</sup> Dessa forma, o monumento não se concretizou prontamente, devido a uma interrupção inesperada que impediu o grupo de agir. Este teve de aceitar a única solução que se apresentava naquele momento, recolher o busto ao Museu Regional de Évora. Dessa história, consta a intervenção do Grupo Pró-Évora desde 1933 a 1936 e, perante as dificuldades com que se depararam, a impossibilidade de seguir outro caminho que não fosse esperar.

[...] eu, autor, que não aceitou qualquer pagamento por tal obra, passo ao cabo tantos anos e desfeitas a ser a única pessoa com direitos morais de dispor dela, desde que não seja em proveito próprio, mas sim em defesa da malograda Poetisa e dos sonhos de António Ferro que me pediu para executar (*grifos meus*), assim como do <<Diário de Notícias>> que patrocinou a empresa e por subscrição pública algumas despesas com ela teve, e, muito especialmente, lucra o Património [sic] da Nação com mais um monumento em logradouro [sic] público, seja em que

---

<sup>188</sup> Op. cit., p. 371.

terra for de Portugal, porque Florbela Espanca merece-o em qualquer parte onde se leia e se sinta os seus versos, o qual, no final de contas, não será um monumento de valor artístico ofensivo a quantos possuímos, nem aos nossos bríos de cultura, caso este em que paralelamente tenho obrigação de meditar e no qual penso muitas vezes quando procuro descobrir as causas de alta cultura, de alta moral e de alta ansiedade estética, que levaram mãos grosseiras a demolir e a danificar o único busto de Antero de Quental que tínhamos levantado no continente português.

A essa altura, com o poder que Antonio Ferro tinha no âmbito da política cultural do Estado Novo, talvez tivesse poderes de intervir na instalação definitiva do busto de Florbela, visto que o caso, inclusive, foi levado à Junta Nacional de Educação, que mandou recolher o busto ao museu. Como bem citou o autor, Antero de Quental também sofreu retaliações mesmo depois o monumento ter sido instalado no mesmo local onde supostamente teria se suicidado. Dessa forma, Celestino anexa ao seu texto fotos da infância e da juventude da poeta, inclusive do busto e de sua inauguração, o que presume que essa segunda parte do texto foi publicada depois da consagração do busto, assim como anexa cartas de Florbela Espanca para entes querido, para sensibilizar a comunidade não só de Évora, como de Portugal, fazendo um apelo para a legitimação da poeta. Por fim, escreve o Epílogo finalizando o texto:

Depois de terem lido esta correspondência, deixem-me dizer, para sossego dos que, porventura, o pensaram, que a poetisa, ao contrário dos que muitos podem ter julgado, não se suicidou, morreu cristãmente, como no-lo [sic] disse, ainda há pouco, numa entrevista notável, em 22 de Novembro de 1944, no Jornal do Porto <<O Primeiro de Janeiro>>, o P.<sup>a</sup> Nuno Sanches, de Matosinhos, que assim veio contestar o maior dos erros atribuídos a Florbela.

[...] A todo o tempo se ouvirá que o fado de Florbela Espanca fez da sua existência um martírio, homens lhe negaram por muito tempo as doçuras da glória, discutindo-lhe a obra e escondendo-lhe o nome e o busto – este durante anos à espera, no Museu Regional, que outros homens, num gesto de justiça, ali o fosse buscar para erguerem à luz do sol.

[...] Porque muito tempo vai passando, novas opiniões se criam, outras entidades se apresentam no palco em que os acontecimentos se desenrolam. Espera -se que desta vez, cesse a oposição feita à consagração que se projectou [sic] e toda a parte se reclama.<sup>189</sup>

Ao longo do texto, Celestino David construiu toda uma narrativa legitimando Florbela Espanca e seus versos como representantes da cultura e da paisagem alentejana, posicionando-a entre os principais nomes da história da Literatura Portuguesa. Por fim, Celestino David finaliza seu longo texto ressaltando que Florbela Espanca não teria se suicidado, com o principal objetivo de reabilitar a imagem e a história da poeta aos olhos da

---

<sup>189</sup> Op. cit., p. 423.

Igreja e do povo, cujo país era predominantemente católico. Como se pode ler no trecho acima, o autor legitima seu discurso a partir do discurso religioso, especificamente da fala do padre Nuno Sanches, no artigo que já citamos no primeiro capítulo. Nesse texto, portanto, o autor introduz uma nova interpretação da poeta na História da Literatura Portuguesa: aquela que inspira a beleza e as raízes de Évora e da região, conhecida por “Musa do Alentejo”. Por fim, ressalta o triunfo tão almejado de Florbela para a posteridade:

Ao chegar ao fim deste romance doloroso, fica -me a impressão segura e viva de que uma doce imagem de mulher sacrificada passou por ela e, clara e ilumina, a substituí-la, ficou a viver nela uma outra imagem que há -de ser a que o mármore e o tempo hão conservar.

[...] nem um só discurso tinha havido, mas que do acto [sic] realizado, ficaria a certeza iniludível dos direitos sagrados do gênio: o triunfo retumbante daquela que, na arte de fazer versos, conquistou nome e fama sem igual. e acrescentaria ainda que as flores, espalhadas em profusão à volta do monumento, além da alegria e emoção o que se disse antes a respeito da mulher inquieta que tu foste, para se lembrar apenas, em frente do mármore que te simboliza, o que se deve proclamar da que foi a autora gloriosa de <<Charneca em Flor>>

[...] A luta que teve de ser sustentada no sentido no sentido de erigido o teu monumento, terminou de vez.

[...] As a ercção [sic] do busto agora levada a efeito, remata admiravelmente esse triunfo, que foi teu, mas o é também de todos aqueles que o conseguiram, e dos quais avulta, neste momento, a câmara de Évora e a figura prestigiosa do seu presidente, Henrique da Fonseca Chaves.

[...] O respeito da tua obra e a memória do teu nome, vão renascer do mármore branco em que se fixou a sua imagem e onde transparece a ternura da tua alma de poetisa, que tanta beleza derramou na terra, nas rimas e nos ritmos dos seus versos magníficos e inolvidáveis.<sup>190</sup>

Depois de tantos anos se dedicando à homenagem do busto e consagração de Florbela Espanca, finalmente o autor presenciou o estabelecimento do monumento na Praça Pública de Évora. No entanto, sabia que ainda havia muito a ser feito para desmistificar as muitas especulações de seu passado. Celestino David conclui seu texto destacando seu lugar periférico em Portugal, os limites do alcance da literatura portuguesa e, por fim, a luta de seus apoiadores para sua consagração. Mesmo sem a aprovação de muitos setores por tantos anos, tornou-se uma celebridade mundial, colocada a par de igualdade com outros grandes escritores daquele momento. A controversa personalidade de Florbela Espanca, que causou incômodos por vários motivos socioculturais e um empecilho durante sua vida; que a princípio era um fardo para sua memória e sua consequente avaliação negativa, logo impulsionou notável atenção a sua figura. Segundo o autor, a escritora tornou-se bastante singular no campo literário do seu próprio legado.

---

<sup>190</sup> Op. cit., p. 429-431.

A imprensa foi o palco para especulação da biografia da poeta, a ponto de suas histórias tornarem-se cada vez mais inverossímeis, principalmente no tocante a sua vida pessoal, seus relacionamentos e, por fim, seu suicídio. Os fatos fictícios e reais ocuparam notícias, reportagens e polêmicas sobre sua pessoa, sem maiores oposições acerca de sua memória, mesmo em comentários cada vez mais tendenciosos. Se, ainda hoje, apesar do maior conhecimento a respeito de sua personalidade e de seus versos, ainda se confundem seus versos como autobiográficos, certamente era muito difícil deixar de acreditar nos dados que circulavam amplamente na imprensa.

Dentro desse contexto de difamação da imagem de Florbela na imprensa, Celestino David encabeçou um amplo movimento de reivindicação de sua memória e de sua participação na construção da identidade nacional. Nesse sentido, a estratégia de Celestino David foi transformar Florbela Espanca e sua poesia num “lugar de memória” do Alentejo: transformá-la numa extensão do próprio Alentejo e, portanto, num patrimônio cultural, compartilhando a sua história e sua luta enquanto memória coletiva, tirando Florbela do esquecimento e revestindo sua história de afetos, beleza e emoções.

Lugar de memória não se refere necessariamente a um espaço público, mas também monumentos. Em vista disso, a partir do momento em que Celestino David revestiu o busto de Florbela Espanca em sinônimo de pertencimento e Patrimônio Cultural Alentejano, ele deixa de ser um simples objeto ou uma peça arqueológica para se tornar um arcabouço de significados e memórias, representando não só a cultura, mas a própria paisagem alentejana. Nesse sentido, Celestino David, juntamente com intelectuais de todo Portugal, reivindicaram a preservação da memória de Florbela, revestindo-a com os aspectos culturais do Alentejo e, conseqüentemente, construindo a ideia de identificação coletiva que representa os membros da comunidade regional e nacional.

Aqui abrangemos no âmbito nacional, porque apesar de o Patrimônio Cultural do Alentejo possuir características próprias, também compartilha várias manifestações e crenças, criando uma identidade nacional. Para Celestino David, cuidar do patrimônio dá a identidade e noção de pertencimento às pessoas, (res)significado a vida cotidiana e, por fim, atribuindo mais união e força à cidade. Dessa forma, através do discurso do Patrimônio Cultural do Alentejo, o ex-presidente do Grupo Pró-Évora, Celestino David, encontrou um meio de legitimar a poesia de Florbela a partir da justificativa da salvaguarda do Alentejo como Paisagem Cultural de Portugal, defendendo que sua poesia preservava os valores regionais que lhe foram atribuídos historicamente como uma forma de ser aceita pela ditadura, visto que os conhecimentos tradicionais eram importantes para a manutenção da

normatividade.

### 4.3 “O Alentejo na poesia de Florbela Espanca” por Guido Battelli

Pouco tempo depois da publicação dos artigos de Celestino David, que analisei no subtítulo acima, Guido Battelli publicou um artigo intitulado *O Alentejo na poesia de Florbela Espanca*, em 1951. É interessante perceber que os primeiros artigos publicados no boletim acerca de Florbela têm autoria das duas grandes referências no âmbito da crítica literária sobre Florbela Espanca. Lembrando que, quando Florbela morreu, antes de publicar o volume *Charneca em Flor*, Battelli entregou o livro ao escritor alentejano Celestino David, que logo escreveu uma resenha sobre o livro para o jornal *Diário de Notícias*, mesmo artigo que idealizou o busto de Florbela. Dessa forma, ao lado de Guido Battelli, Celestino David esteve entre os primeiros a escrever e publicar sobre a poeta, disseminando-a enquanto autora. Anos depois, os dois não só retomam a escrita sobre Florbela, como também ressaltam a relação de Florbela com o Alentejo, de modo que os artigos parecem complementares, um estudo em conjunto ou até mesmo uma continuidade:

Na carta que Florbela Espanca escrevia de Matozinhos ao seu patrício José Emílio Amaro, em Vila Viçosa, enviando-lhe para a sua revista o soneto Pobre de Cristo, dizia que neste envio ele devia ver a prova que <<mesmo entre os jardins do Norte ela não esquecia do seu querido Alentejo>>.

Este soneto faz hoje parte da *Charneca em Flor*, o livro maravilhoso, que Celestino David chama <<um missal de paixão, onde passa o mais enternecido amor da terra alentejana>>.

Porém, não é só neste livro que se encontra este amor pela terra brava; ele vibra também no *Livro de Mágoas*, em *Soror Saudade* e nas *Relíquias*.

Reunir todos estes sonetos pareceu-nos uma homenagem devida à gloriosa memória da grande Poetisa Alentejana (*grifos meus*). Toda a sua terra querida vive e palpita nestes versos...<sup>191</sup>

Battelli cita Celestino David para introduzir a temática abordada no artigo: a relação entre Florbela Espanca e o Alentejo. Já entre os primeiros parágrafos do artigo, percebe-se uma clara mudança no discurso de Battelli entre a Florbela da década de 1930 — uma imagem dramática, marcada pelo desfecho trágico, sendo Battelli responsável pela divulgação e popularização de Florbela enquanto uma autora romântica e angustiada — e a Florbela da década de 1950, que deu lugar à “gloriosa memória da grande Poetisa Alentejana”.

<sup>191</sup> BATTELLI, Guido. O Alentejo na poesia de Florbela Espanca. **A Cidade de Évora** – Boletim da Comissão Municipal de Turismo. Évora, VOL. VIII, ANO VIII, 1951, p. 289.

Apesar de a paisagem do Alentejo ser algo visível e constante nos sonetos dos dois primeiros livros publicados por Florbela Espanca — algo, aliás, evidente desde o primeiro projeto literário da autora — a ênfase na natureza alentejana não chamou tanta atenção da crítica literária quanto o sentimento desgarrado que oscilava entre o amor e o ódio da poeta, justamente porque Battelli se encarregou de construir esse mito para a poeta desde a sua morte. De certa forma, os comentaristas literários foram induzidos a se debruçar sobre sua ousadia, sua voluptuosidade e seu ímpeto para a morte, ao invés de se voltar para a paisagem do Alentejo na sua obra propriamente dita. Apesar da extensa apropriação biográfica feita pelo professor Battelli, que divulgou e publicou sua obra literária, obtendo lucro à custa da mitificação de Florbela, foi a partir da rejeição do busto e da reivindicação de sua legitimação enquanto Patrimônio Cultural do Alentejo, encabeçada por Celestino David, que se disseminaram os estudos sobre Florbela e o Alentejo.

Em grande medida, a questão do busto em homenagem a Florbela Espanca acarretou uma comoção não só regional, mas nacional e até internacional, rememorando o público a origem da poeta, ressaltando suas poesias acerca da paisagem alentejana. Por um lado, Celestino David legitimava o busto em homenagem a Florbela, dotando a poeta enquanto Patrimônio Cultural do Alentejo. Por um lado, Battelli construía a imagem dolorida de Florbela Espanca a partir da natureza do Alentejo, correlacionando elementos subjetivos de Florbela com a natureza do Alentejo e de Évora:

Florbela dá-nos aqui o seu Alentejo, o Alentejo que ela recreou [sic] no seu estado de espírito da poeta. É seu o encanto das tardes de açucena, é sua a melancolia pungente do rouxinol que de noite derrama o seu pranto, a tristeza das chuvas invernais, o frio medonho das ventanias bravas, a sede das árvores torturadas pelo calor ofegante do estio, a saudade das vielas de Évora onde passou menina e moça. São estes elementos subjetivos, estas comoções espirituais que dão valor à obra do poeta. É, em suma, o Alentejo visto e interpretado pela alma de Florbela. É esse poder mágico de interpretação e de reconstrução que faz da poesia dela qualquer coisa de único, de original, de inconfundível na literatura portuguesa moderna.<sup>192</sup>

Em grande medida, Battelli defende que a região alentejana na poesia florbeliana não representa fato, causa e consequência, mas expressões das sensibilidades que ela confere ao espaço. A região está diretamente relacionada a um conjunto de elementos que compreende os sentidos, os sentimentos, os gestos e os modos que estão contidos na imagem do Alentejo construída por Florbela. Nesse sentido, a descrição do Alentejo é o cruzamento entre a paisagem e o contexto em que foi produzida, combinando um jogo de forças presente

---

<sup>192</sup> *Op. cit.*, p. 290.

na sensibilidade da poeta quando captou a imagem, marcos que mostram rupturas ou mudanças na apreensão do Alentejo. Afinal, as imagens, as cosmovisões e símbolos são produzidos em determinados contextos históricos, seja pela política pensada, seja pelas necessidades sociais e locais, seja pelo artifício da poesia ou da literatura.<sup>193</sup>

Battelli ressalta que a visão alentejana na maior parte da obra de Florbela Espanca é simbólica, no sentido de estar atrelada às vivências, experiências e, até mesmo, ao próprio estado de ânimo do eu lírico, o que a torna tão única e singular. Outra imagem que aparece na obra de Florbela Espanca é, sobretudo, a de uma paisagem agredida, caracterizada pela rudeza e aridez, que se identifica com seu estado de espírito de sequeidão, de não saber o que procurava, o que sentia e o que viveria.

Nesse sentido, Battelli evidencia que em suas poesias, Florbela expressa toda sua amargura e abandono através da vivência com a paisagem alentejana, de como ela sente e se expressa através da paisagem. Esse pedaço de terra, o Alentejo, onde a poeta nasceu e foi feliz, que serviu de moldura à infância e juventude, representa a própria extensão da alma da poeta. Guido Battelli afirma que o Alentejo é a paisagem triste e severa que conformou o espírito profundo e abissal de Florbela, produzindo versos extraordinários, incomparáveis a qualquer outra obra produzida sobre o Alentejo. Por esse motivo, segundo Battelli, Florbela Espanca fez da poesia portuguesa um bem universal, elevando-a entre os grandes nomes da literatura internacional:

A sua interpretação da natureza, a sua dor, a sua insaciável melancolia, o seu anelo por qualquer coisa de mais alto, que a vida não sabe oferecer, tem um valor universal (*grifos meus*), transcendem o carácter [sic] dum [sic] sentimento individual para assumir um valor eterno. Aqui está a grandeza de Florbela, que a põe a par de Fóscolo e de Leopardi, de Lamartine e de Musset, de Holderlin e de Heine. de Keats e de Shelley. Em seu nome a lírica portuguesa entra no grande coro da poesia universal.<sup>194</sup>

Guido Battelli acreditava que a interpretação da natureza por Florbela conformou uma nova imagem para o Alentejo, carregada de dor, paixão e saudade, vindo da mais profunda relação da sua essência com a natureza. Para Battelli, os versos tristes de Florbela Espanca fizeram do Alentejo um lugar raro, singular e único, pois ela conferiu-lhe sentidos, moldando o seu Alentejo a suas percepções enternecidas. Florbela Espanca despertou a percepção afetiva do Alentejo em sua obra, evocando a natureza, o sentimento de identidade

<sup>193</sup> FARIAS, Priscilla Freitas de. **Op. cit.**, p. 89.

<sup>194</sup> BATTELLI, Guido. **Op. cit.**, p. 290-291.

e o pertencimento coletivo. Consequentemente, representou uma riqueza cultural da região não só para a comunidade, mas para a humanidade, o que torna sua obra tão especial.

Por fim, Battelli eleva o nome de Florbela Espanca ao lado de grandes intelectuais da literatura internacional. Na sua lista de autores homenageados, todos pertencem ao movimento artístico e cultural ultrarromântico, que surgiu na Europa entre os séculos XVIII e XIX, no contexto da Revolução Industrial e do Iluminismo, caracterizado pelo excesso das emoções, da subjetividade e do individualismo. Nesse sentido, ao lado de Ugo Foscole,<sup>195</sup> Giacomo Leopardi,<sup>196</sup> Alphonse de Lamartine,<sup>197</sup> Alfred de Musset,<sup>198</sup> Friedrich Holderlin,<sup>199</sup> Heinrich Heine,<sup>200</sup> John Keats<sup>201</sup> e, por fim, da única mulher citada por Battelli ao lado de Florbela, Mary Shelley,<sup>202</sup> todos os autores caracterizam-se pelo estilo romântico, que retrataram o drama humano, amores trágicos, ideias utópicas e desejos de escapismo. Todos têm a tendência idealista baseada na inspiração fugaz dos momentos da vida subjetiva na fé, nos sonhos, na paixão, na saudade, no sentimento da natureza e na intuição, voltando-se cada vez mais para si. E, por assim dizer, na concepção do escritor italiano, Florbela torna o seu sentimento individual pelo Alentej, um valor eterno para humanidade.

Com isso, Battelli deixa muito claro que a interpretação do Alentejo de Florbela é predominantemente romântica, persistindo na mesma visão trágica e melancólica que tinha em relação à imagem da autora desde a sua morte, porém agora dotando-a de autoridade poética, ao cantar e tornar o Alentejo um patrimônio cultural universal através dos seus versos. Por fim, o escritor italiano finaliza seu curto artigo de apenas três páginas incluindo fotos da poeta e dos campos alentejanos, além de 14 poesias com a temática do Alentejo, seguidas da sua tradução para o italiano.

<sup>195</sup> Ugo Foscolo foi um escritor italiano que dedicou sua vida à política e à poesia na virada dos séculos do século XVIII e XIX. Um jovem melancólico apossado pelo sofrimento mental, o que o levou ao suicídio.

<sup>196</sup> Giacomo Leopardi (1798-1837), escritor e poeta italiano, mergulhou na subjetividade humana, conhecido pelo seu pessimismo cósmico, pela melancolia e insatisfação humana.

<sup>197</sup> Alphonse de Lamartine (1790-1869) foi poeta e político francês, um dos introdutores da estética romântica na França, cujo lirismo se caracterizava pelo sentimentalismo e pela melancolia, evidenciando temáticas ligadas ao sentimento pela natureza, o amor, o exílio, a condição do poeta como ser excepcional.

<sup>198</sup> Alfred de Musset (1810-1857) foi um poeta francês, cuja obra dramática pode ser considerada uma grande contribuição ao teatro romântico.

<sup>199</sup> Friedrich Holderlin (1770-1843) foi filósofo, poeta e romancista alemão, cuja obra foi influenciada do ponto de vista romântico sobre a natureza e a forma não ortodoxa do cristianismo.

<sup>200</sup> Heinrich Heine (1797-1856) foi um poeta alemão, conhecido como “o último poeta romântico”.

<sup>201</sup> John Keats (1795-1821) foi considerado um dos maiores nomes da Segunda Geração Romântica na Inglaterra. Publicou poemas marcados por uma concepção ultrarromântica.

<sup>202</sup> Mary Shelley Shelly foi uma escritora inglesa, autora do romance *Frankenstein*, considerada a primeira ficção científica da literatura mundial. O romance foi considerado um clássico do estilo gótico romântico, que influenciou os escritores no século XX.

#### 4.4 “Florbela Espanca: Sarça Ardente de Fogos Fátuos” por Maria Manuela Moreira Nunes

O terceiro artigo sobre Florbela foi publicado no Boletim *A Cidade de Évora*, nº 45 – 46, ano 1962-1963. O artigo, intitulado *Florbela Espanca: sarça ardente de fogos fátuos*, escrito por Manuela Moreira Nunes, foi fruto da dissertação para Licenciatura em Filosofia Romântica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 1959. É importante destacar que a obra de Florbela Espanca começa a ser paulatinamente introduzida no mundo acadêmico, sobretudo nos departamentos de literatura das universidades de Portugal. A primeira dissertação sobre a obra de Florbela foi escrita por Maria de Lourdes Barreiros Lopes, em 1945, na Universidade de Lisboa. O segundo trabalho acadêmico acerca de Florbela Espanca surgiu 14 anos depois, resultado do mestrado de Manuela Moreira Nunes, sobre o qual me debruçarei mais adiante. Apesar de não ter sido publicado em livro, a dissertação ganhou as páginas do boletim *A Cidade de Évora*, publicada dois anos depois de sua defesa. Nele, a autora propõe fazer um relato biográfico com o intuito de reconstruir a imagem de Florbela Espanca em relação à imagem que circulava até então:

Sonhando, desde que, há largos anos, os nossos olhos mergulharam extasiados, na <<CHARNECA EM FLOR>>, fazermos uma tese sobre FLORBELA, surgiu a oportunidade no fim do curso.

Falámos com o Ex<sup>mo</sup> Senhor Doutor Costa Pimpã o que não só não repudiou a ideia como nos animou a começar apesar da escassa biografia existente, expurgando, tanto quanto possível, das tradicionais fantasias que por aí circulam; em segundo lugar, uma tentativa de reconstituição psicológica (*grifos meus*) da alma da poetisa através de vários aspectos da sua poesia.<sup>203</sup>

Já no prefácio da dissertação, Maria Manuela deixa claro o seu objetivo: realizar uma reconstituição psicológica de Florbela. Aqui marca o início de uma série de estudos que se pretende a psicologização da vida de Florbela, tentando a todo custo explicar a vida e obra da poeta em nível psicológico, atribuindo todos os problemas a uma condição do psiquismo, por vezes procurando compreender as transformações no campo social e sua incidência nas áreas da saúde mental — psiquiatria, psicologia e psicanálise —, embora muitas vezes, o escritor não é do campo de estudo, como é o caso da autora em questão.

Todos estes conflitos que se chocavam fizeram-na a poetisa da Dor, da Ansiedade, da Insatisfação, do Amor, da Morte, da Natureza e de tudo o mais que cada verso exala porque eles são gotas perfumadas da essência da alma florbeliana. [...]  
<<A Princesa do conto: Era uma vez>> foi protagonista dum cujo desfecho é

<sup>203</sup> NUNES, Maria Manuela Moreira. **Op. cit.**, p. 163.

infeliz. A sua história é quase toda triste, viveu numa torre solitária cujas portas para o mundo se encontravam fechadas com a chave da incompreensão e onde ela não soube abrir as que davam para Deus. A sua história é a duma prisioneira do Deserto que, fadada com talentos superiores, sentiu fome, sede e frio na <<torre esquia>> onde morou.<sup>204</sup>

Na década de 1950, houve o alargamento da mitificação de Florbela Espanca enquanto poeta triste e malfadada. A ideia da tragédia de Florbela tinha se espalhado desde o princípio, fazendo parte da imagem romântica de Florbela Espanca que Battelli, Ferro e outros críticos tinham projetado. Mas, com os problemas acerca da colocação do busto, essa imagem trágica tinha ganhado uma nova dimensão. A tragédia de Florbela continuava para além da morte.

Como se pode ver, a dissertação foi escrita em 1959 e, mesmo após a colocação do busto de Florbela, a autora persiste na lenda da tragédia de Florbela. No entanto, ela não foi a única.<sup>205</sup> Dessa forma, a dissertação de Maria Mariana é fruto dessa sequência de estudos que psicologizaram e dramatizaram a obra de Florbela. O que diferencia o seu estudo é, de fato, ser um dos primeiros estudos acadêmicos. Assim, a escritora inicia seu estudo contextualizando Florbela, no cenário trágico da sua vida, onde a dor é o personagem central do seu romance infausto, cujo sentimento de saudade e pessimismo ganha terreno em seus contornos de loucura.

Indubitavelmente, o mundo dramático de Florbela é muito sedutor aos olhos de um leigo. Eu mesma, quando comecei a pesquisar Florbela Espanca, ainda como bolsista de iniciação científica na graduação, apaixonei-me perdidamente pelo seu mundo intempestivo e fulminante. Confesso que caí nas mesmas armadilhas de seu mundo fascinante, repetindo e reproduzindo os mesmos discursos em torno da autora, reafirmando um mito que atravessa décadas. Com o tempo e o amadurecimento acadêmico, passou a me interessar na pesquisa como se construiu esse mito de Florbela Espanca.

Voltando a Maria Mariana, ao longo da análise das poesias, ela ressalta o temperamento quixotesco da poeta, popularizada por construir versos a partir de um mundo de quimeras, um mundo utópico, fruto de sua imaginação. Maria Mariana abre seu texto como um romance trágico da vida de Florbela: a insatisfeita, a incompreendida. Aquela que desde sempre enfrenta seu drama íntimo e sua mágoa excepcional. Aquela que encontrou na poesia uma forma de expressar seu sofrimento profundo:

---

<sup>204</sup> *Op. cit.*, p. 167-168.

<sup>205</sup> A imagem está particularmente em evidência no livro de José Emílio Amaro, *O Drama de Florbela Espanca*, e de Maria Alexandrina, *A Vida Ignorada de Florbela Espanca*.

A expressão literária dum escritor pode ser convencional ou subjectivamente [sic] artística.

As obras dos primeiros são concepções de vivências estranhas ao se *eu* profundo e menos susceptíveis de produzir a emoção estética das dos segundos.

No grupo dos subjectivos [sic], com cunho acentuadamente pessoal, coloca -se FLORBELA ESPANCA. Com efeito, deixou aos que lêem [sic] em prosa ou em verso o legado de todo o seu mundo interior, sem procurar camuflar os sentimentos mais íntimos. Assentes na monótona melodia da Dor, as cascatas rumorejantes dos seus versos e o fluido palpita nte dos seus contos contem toda uma odisseia. Falam -se do reino desconhecido dos poetas onde o sonho, as Quimeras, a Fantasia são os pilares e a Sensibilidade Artística, a inspiração, a escadaria de acesso; cantam -nos o embate tremendo da artista com o vulgo pela incompatibilidade de ligação dos dois mundos; ciciam-nos a tragédia duma alma que, na impossibilidade de ser como os outros, chorou e renunciou viver só no seu plano à parte, preferindo o dos homens posto que pressentisse sofrimento.

E como a obra da poetisa alentejana é o seu drama e o seu drama está na sua obra, analisando os seus temas mais frequentes teremos o esquema psicológico da sua alma; poremos o seu <<Coeur mis à nu>> como fez Baudelaire.<sup>206</sup>

É aqui onde vida e obra de Florbela se confundem, causando todo o furor das críticas negativas em relação à poeta. Notadamente, não se pode separar a vida da obra de um autor, até porque a visão de mundo, os traumas e as experiências afetivas estão diretamente ligados ao imaginário social e, por fim, ligados à escrita ou qualquer área de interesse. Mas não se pode pressupor que a poesia seja um reflexo totalmente real e cristalizado da realidade da vida de Florbela. Em vista disso, despontou a confusão entre Florbela e seus vários personagens criados ao longo de sua obra, *Soror Saudade*, *Morte* ou até mesmo a *Natureza Sensual* que se desdobrou na *Musa do Alentejo*.

A escritora espanhola Concepción Corral Delgado, que escreveu *Florbela Espanca: asa no ar, erva no chão*, também sugere que Florbela Espanca seguia a linha poética subjetiva, cujo âmago de produção se encontra nos seus mais profundos sentimentos, pensamentos, incômodos e transtornos, quase sempre personificados na natureza, sobretudo, na região alentejana.<sup>207</sup>

O que foi a natureza para Florbela? Uma mera fonte de imagens e metáforas? Uma roupagem de que se revestiu como afirmam alguns?

Não: nada disto ou quase nada disto a na natureza foi para Soror Saudade.

Considerava-a antes um ser vivo cujos elementos era animados e dos quais a sua sensibilidade extraordinária compreendia a voz. Isso levava -a [sic] a um desejo de identificação. Muitos afirmaram então que na sua poesia não existia a natureza mas era sempre Ela.

Não se lembraram todavia que há dois modos de interpretar o subjectivo [sic] e o objectivo[sic] — e que com raras excepções [sic], os versos de Florbela onde a natureza ocupa o fundo são dum subjectivismo [sic] patente. Mas, nem todos os

<sup>206</sup> **Op. cit.**, p. 192.

<sup>207</sup> CORAL, Concepción Delgado. **Florbela Espanca: asa no ar, erva no chão**. Porto: Tartaruga, 2005, p. 270.

aspectos da paisagem, a impressionam igualmente.<sup>208</sup>

Para além de uma narrativa regionalista tradicionalista pragmática, emergente no início de século XX, Florbela construiu o Alentejo inspirado nos seus mais profundos sentimentos e afetividades experimentados na região que acolheu os melhores anos de sua vida. Na sua poesia, Florbela destaca o sensualismo e a voluptuosidade na imagem da terra alentejana, assim como ressalta uma imagem mística panteísta. Não é mera coincidência que Florbela Espanca seja considerada até hoje a “Musa do Alentejo”. Florbela diviniza o campo como “terra da verdade”, poetizando a vida tranquila, pacata e ingênua, uma vida sossegada e segura entre as paisagens bucólicas do campo, longe das mazelas, das doenças e das aflições da cidade.

Nesse sentido, Florbela descreve a terra alentejana como um lugar onírico, simples e paradisíaco, onde o sol abraça o campo. Ela não só desenha coloridas pinceladas da imagem alentejana com suas palavras, como conforma imagens evocativas da saudade. Florbela é uma grande conhecedora da sua terra agredida e, por muito tempo, marginalizada pelos holofotes cosmopolitas; ela é uma grande apreciadora de todos os seus pormenores, dos mais simples aos mais majestosos. Partindo desses elementos, ela escolhe o que convém para interpretar/expressar seus mais profundos sentimentos, elementos esses que, ao mesmo tempo, marcam e revelam o caráter da imagem do Alentejo na obra de Florbela Espanca.

Por isso, a imagem alentejana na obra florbeliana é simbólica, pois uma construção do imaginário da poeta. A paisagem é conformada por uma interpretação pessoal, impregnada de imagens impressionistas e expressionistas acerca da natureza, nas quais o eu lírico está sempre presente e/ou personificado. A visão poética de Florbela Espanca carrega consigo uma sensibilidade aguçada dos aspectos mais ocultos da natureza, modificando a imagem alentejana, utilizando a natureza não por si só, mas para exprimir a si mesma. Por isso, o Alentejo é uma referência tão significativa na sua obra, sendo interpretada como a própria extensão da alma de Florbela Espanca.

A imagem alentejana está para Florbela, assim como Florbela está para o Alentejo. Ela própria faz parte do conjunto de elementos que compõe a imagem do Alentejo. Por isso, falar do Alentejo é falar de Florbela: como ela vê e interpreta sua terra amada. Para Florbela, sua terra alentejana está cheia de conotações sensuais e de vida. Florbela fez uma autoinvestidura à imagem do Alentejo e, por isso, ainda hoje é considerada a musa da

---

<sup>208</sup> NUNES, Maria Manuela Moreira. *Op. cit.*, p. 203.

planície. No entanto, como foi visto até aqui, por muito tempo seu livro não foi aceito, sofrendo graves repressões.

Com a saída póstuma da <<Charneca em Flor>> em Janeiro de 1931 Florbela torna-se o fulcro de uma querela entre duas fracções do mesmo país. Dum lado colocar-se-iam os artistas, os grandes, como Battelli, Celestino David, António Ferro, Laura Chaves, Fernanda de Castro; do outro lado, os chamados moralistas tradicionalistas que não passavam de mal intencionados, invejosos, da arte, da poetisa. Estes eram o vulgo cego, incapaz de perceber numa expressão banal ou até ousada, a essência que a encerrava, de fazer transposição de ideias ou sentimentos. Havia também os ignorantes da verdadeira personalidade da artista cuja opinião, sem fundamento era decalcada em crítica desfavorável.<sup>209</sup>

De fato, O livro *Charneca em Flor* causou essa ruptura de críticas; por um lado foi aclamado e, por outro, foi criticado. Não só por ter sido elaborada toda uma publicidade do livro em torno do suicídio da autora, mas, sobretudo pelos seus versos viscerais, cheios de dor, sensualidade e poder. Em grande medida, o livro dá voz à revolta e Florbela, que supostamente naquele tempo era uma atitude subversiva, visto que as mulheres eram criadas para serem pacientes e resignadas. Talvez seja significativo, nesse contexto, que Florbela desejasse personificar os elementos da natureza para expressar seus sentimentos e transmitir suas frustrações, o que por si só constitui um grito de libertação.

Mas espantei-me, indignei-me... Pois quê? Pois foi possível que esta admirável rapariga que não escreveu um verso sem talento e sem alma, tivesse nascido, vivido e morrido numa terra de poetas, sem que ninguém a tivesse visto, sem que ninguém q tivesse gritado?

Florbela nunca foi uma poeta de sociedade e foi esse o mal e foram esses que não a conheceram, que não a descobriram ou não quiseram descobri-la! Calem-se os que tiverem coragem! Eu revolto-me contra essa injustiça, contra esse silêncio criminoso, contra essa morte depois da morte, e afirmo, por ordem da minha consciência e da minha sensibilidade: Florbela é uma das maiores poetisas portuguesas do nosso tempo, e vejo, apenas, três ou quatro figuras da nossa poesia feminina que tenham chegado ou possa chegar aos seus ombros e ao seu vôo!... Tratando-se de gente contemporânea nunca com mais segura consciência empreguei o epíteto <<genial>> de que ao falar dessa poetisa, que entre nós passou mal percebida, numa ânsia ofegante de Beleza e de Morte...<sup>210</sup>

Apesar de Florbela estar livre para ser expressar em seus versos, a liberdade traz o sofrimento consigo, o preço a pagar é a marginalização. Significativamente, seu sofrimento e marginalização estão explicitamente associados ao fato de ela ser poeta. Mas, simultaneamente, ser poeta também significa o sofrimento e as tentativas da sociedade de reprimirem a sua liberdade. No livro *Charneca em Flor*, vários sonetos revelam como

<sup>209</sup> Op. cit., p. 226-227.

<sup>210</sup> Op. cit., p. 227.

Florbela anseia por superar as limitações que a sociedade lhe impunha. De certa forma, ela mostra a dor como meio privilegiado para libertar seu poder. A identidade feminina é claramente marcada, o que certamente incomodou os leitores e críticos literários daquela época.

Morte natural? Suicídio? Porque admitir o segundo acto[sic]? Há quem se baseie, ao fazer essa afirmação, no facto de ela, em vida, ter defendido a morte não natural. Vejamos minuciosamente a asserção. Folheando as suas cartas onde há referências ao suicídio não se conclue[sic] que ela seja adepta, sim inimiga. [...] Porque afirmar que uma das suas prosas <<A paixão de Manuel Garcia>> é o elogio do suicídio? Só por maldadde. Aí a autora nem elogia nem condena. Diz só que o suicída não é um <<ser covarde>>. É sim um corajoso porque, deliberadamente, corta as amarras de vida na incerteza do além túmulo. Passando à poesia de Florbela não se descortina o menor vislumbre de tal assunto. Canta o seu desejo de <<adormecer serenamente>>, confessa estar disposta a ser levada nos dedos aveludados da morte. Nunca, porém, mostra desejo de se entregar a essa mesma morte prematuramente. Caindo por esse lado, toda a construção movediça dum pretenso suicídio iremos tactear [sic] os fundamentos de outras. Se se suicidou com o desgosto do desaparecimento de Peles porque o não fez logo a seguir e esperou dois anos nos maiores tormentos físicos? Se se manteve esses dois anos porque não prolongou a existência até à saída da <<Charneca em Flor>> que tanto desejava ver impressa e com tatos cuidados prepa rara? Se o fim da vida tivesse nas suas mãos não odiaria? Confessaria então Battelli o receio de morrer sem ver a obra? Só causas exteriores a poderia ter apressado e elas não foram senão as múltiplas enfermidades dolorosas que a vinham minando há muito.<sup>211</sup>

Para finalizar, Maria Mariana retoma as discussões sobre o suicídio na biografia de Florbela que foi, em grande medida, um dos principais motivos de rejeição de poeta na sociedade. Lembrando que a dissertação foi escrita no final da década de 1950, o busto de Florbela já tinha sido erigido e, de certa forma, também marca o fim do período mais “militante” em prol de sua consagração, que se estendeu ao longo de mais de 30 anos, decisivos para o reconhecimento de Florbela. Mas, por que, ainda assim, os críticos literários sempre retomavam a temática do suicídio?

Parece-me uma resposta a outros estudos que surgiram da década de 1950, que continuaram negando não só a homenagem, mas a autoria da poeta, como o livro *A poeta Florbela Espanca: o processo de uma causa*, escrito por José Augusto Alegria, que será analisado posteriormente. Além disso, é importante ressaltar que as interpretações de Florbela como artista romântica e insatisfeita continuaram a existir paralelamente à ideia de Florbela como poeta alentejana. De certa forma, a lenda da sua tragédia ajuda a promovê-la. As duas imagens, de poeta trágica e poeta alentejana, começam a perder espaço quando

---

<sup>211</sup> Op. cit., p.231.

surgiu uma terceira imagem de Florbela, aquela que vários artistas já vinham divulgado: a Florbela precursora da emancipação feminina, cuja poesia de amor sensual marca um momento-chave na história das mulheres.

#### 4.5 “Biografia de Florbela Espanca” por Dr. Carlos Alberto Iannone

Dr. Carlos Alberto Iannone foi pesquisador do Departamento de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp), campus de Araraquara. Não teve expressividade na produção acadêmica, muito menos foi um crítico literário assíduo sobre Florbela Espanca. No entanto, o que me chamou atenção foi o fato de seu nome ter sido citado por críticos literários de Florbela, entre os primeiros pesquisadores brasileiros a fazer um minucioso levantamento bibliográfico sobre a poeta. Não é mera coincidência que o artigo em análise se intitule *Biografia de Florbela Espanca*, publicado no Boletim *Cidade de Évora*, em 1967.

Para começar a análise deste artigo, parece-me justo começar pelas referências que citam Dr. Carlos Alberto Iannone como um dos primeiros pesquisadores biográficos de Florbela Espanca. Primeiramente, seu nome aparece na Revista Pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), no artigo intitulado “Olhar estrangeiro: pesquisadores brasileiros detêm protagonismo em estudos sobre a complexa trajetória da poeta e escritora portuguesa Florbela Espanca”, escrito por Ana Paula Orlandi, no qual a autora faz um levantamento de todos os pesquisadores brasileiros que estudaram Florbela Espanca. Nesse mesmo artigo, em entrevista com a escritora Maria Lúcia Dal Farra, importante crítica literária de Florbela Espanca, conhecida no Brasil e em Portugal, afirmou que “o primeiro levantamento bibliográfico sobre a fortuna crítica de Florbela foi feito na Unesp de Araraquara pelo pesquisador Carlos Alberto Iannone, na década de 1960.<sup>212</sup> Segundo a Dal Farra, essa informação foi confirmada pelo intelectual português Jorge de Sena,<sup>213</sup> que se exilou<sup>214</sup> no Brasil em 1959 e passou a lecionar Universidade Estadual

<sup>212</sup> ORLANDI, Ana Paula. Olhar estrangeiro: pesquisadores brasileiros detêm protagonismo em estudos sobre a complexa trajetória da poeta e escritora portuguesa Florbela Espanca. **Revista Pesquisa da Fapesp**. Disponível em: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2021/12/086-089\\_florbela-Espanca\\_311.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2021/12/086-089_florbela-Espanca_311.pdf). Acesso em 4 fev. 2023.

<sup>213</sup> Jorge de Sena (1919-1978) foi poeta, crítico e professor universitário português, naturalizado brasileiro em 1963.

<sup>214</sup> A sua postura humanista e o espírito de inconformismo contra a ditadura fascista levaram Jorge de Sena a optar por um exílio voluntário no Brasil, em 1959, onde viria a exercer funções de docência nos domínios da Literatura Portuguesa e da Teoria da Literatura nas Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis e de Araraquara, em São Paulo.

Paulista (Unesp), inicialmente em Assis e depois em Araraquara, e muito provavelmente acompanhou o trabalho de Carlos Alberto de Iannone.

É importante ressaltar que Jorge de Sena também foi um divisor de águas para a construção da imagem autoral da poeta. O nome de Florbela Espanca só chegou aos ouvidos de Jorge de Sena no período da repercussão da controvérsia do busto entre 1944-1945. O ponto de mudança para Florbela tomou forma em uma conferência em sua homenagem proferida por Jorge de Sena, no dia 28 de janeiro de 1946, no Clube dos Fenianos do Porto, que tinha como principal objetivo a comemoração de 50º aniversário do nascimento da poeta. Ironicamente, houve um engano quanto à data, visto que Florbela tinha nascido no dia 8 de dezembro de 1894, não 1895. Mas, o importante é que a conferência foi um sucesso. Jorge de Sena tomou o discurso para afirmar que Florbela era uma grande artista que tinha conseguido traduzir na sua poesia a sua experiência do mundo como mulher. Na época, essa interpretação de Sena constituiu uma mudança radical em relação às percepções acerca de Florbela Espanca, que falavam da artista sem referência ao seu sexo.

Sena terminou a sua conferência reabilitando a imagem de Florbela com uma referência indireta ao problema do busto, comentando que as autoridades podiam até impedir a colocação do busto, mas não podia mudar o fato que Florbela era uma grande artista. A conferência foi publicada posteriormente sob o título *Florbela Espanca ou A Expressão do Feminino na Poesia Portuguesa*, em 1947. Em vista da importância de Jorge de Sena no âmbito da crítica literária de Florbela Espanca e da sua suposta aproximação do discípulo e pesquisador Carlos Alberto Iannone, em sua estadia no Brasil como docente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letra, em Araraquara, parece-me interessante analisar a lista de obras consultadas ao longo da pesquisa do Dr. Carlos Alberto. Além disso, chamou-me atenção para o fato de que ele traz várias bibliografias que referem Florbela Espanca em enciclopédias, coletâneas e antologias da História da Literatura Portuguesa, às quais não tivesse acesso ao longo da minha pesquisa. Essas coleções datam da década de 1960, o que não deixa de ser um marco. Afinal, para uma poeta que foi renegada em nível nacional, estar cotada entre os nomes da História da Literatura Portuguesa significava não só o reconhecimento da sua obra, mas, sobretudo, a reabilitação da sua imagem.

Como o próprio título do artigo indica, o autor dedica quase que exclusivamente a reproduzir o levantamento bibliográfico em si, fazendo apenas uma breve introdução sobre Florbela:

Florbela Espanca alcança merecida projecção [sic] dentre os poetas do movimento

modernista em Portugal. Continua dora de um lirismo amoroso de tom confessional, iniciado na literatura portuguesa feminina por Soror Mariana Alcoforado, Florbela produziu obra relativamente grande pelos anos que viveu. Seus sonetos caracterizam-se, principalmente, pela revelação de seu drama íntimo, pela insatisfação da vida enquanto experiência sentimental, por um certo erotismo e busca de um amor integral, pelo apego à natureza, por um desprendimento das convenções da sociedade de seu tempo, presa às aparências.

[...]

Florbela Espanca apesar da projecção [sic] alcançada em vida e mesmo depois da sua morte (1930), não tem recebido da crítica literária de Portugal e do Brasil um estudo em profundidade. Perdeu-se e ainda hoje se perde muito tempo e papel na discussão de certos pormenores da sua vida, de nada importante para a verdadeira crítica literária.<sup>215</sup>

Quero chamar atenção, especificamente, para o trecho em que o autor evidencia o fato de Florbela ter alcançado merecida projeção dentre os poetas do movimento modernista em Portugal. Ao longo de toda minha pesquisa sobre a autora, analisando vários artigos de jornais, revistas e críticas literárias, nenhum escritor faz referência ao envolvimento de Florbela com o Modernismo em Portugal. Quando se fala em estilística e/ou a escola literária de Florbela Espanca, é unânime afirmar que Florbela não pertencia a nenhum movimento literário, pois ela teria construído uma estilística muito própria, com forte teor subjetivo, emocional e sentimental. A exceção é Guido Battelli que, desde sempre, remeteu o estilo de Florbela Espanca à poesia romântica. Apesar de o movimento modernista ter iniciado nas primeiras décadas do século XX, tendo como marco inaugural o lançamento da *Revista Orpheu*, em 1915, propondo novas formas de manifestações artísticas culturais, como a liberdade de expressão, a subjetividade da obra e, sobretudo, as rupturas com os padrões estéticos do passado, características que claramente atravessam a escrita de Florbela. Contudo, não existe nenhum registro que declare a participação dela no movimento modernista. Aliás, ela nunca foi acolhida em nenhum movimento ou grupo literário.

Toda obra de Florbela Espanca foi escrita da década de 1920, salvo o livro *Trocando Olhares* (1916), período em que justamente emergiu o movimento literário. Porém, Fernando Pessoa e os demais dirigentes do primeiro modernismo português jamais fizeram qualquer referência a Florbela. Podiam até ter ouvido falar dela, provavelmente depois da sua morte ou ao longo da polêmica do busto que alastrou pelas páginas de vários jornais de norte ao sul do país.

Mas se é certo que Florbela não participou do movimento modernista nem sequer foi considerada adjacente às inovações poéticas a que Fernando Pessoa e seus colegas

<sup>215</sup> IANNONE, Carlos Alberto. Biografia de Florbela Espanca. **A Cidade de Évora** — Boletim da Comissão Municipal de Turismo. Évora, N° 48-50, ANOS XXII- XXIV, jan./dez. 1965-67, p. 51.

disseminaram, também é verdade que ela tinha conhecimento e os acompanhou, pois viveu o mesmo contexto de emergência e propagação do movimento. O movimento durou até por volta dos anos 1970, mais especificamente até o fim do Estado Novo em Portugal, em 1974. O movimento se arrastou por quase seis décadas e, portanto, é provável que os integrantes das novas gerações ou das diferentes vertentes do movimento modernista tenham se apropriado de Florbela Espanca como inspiração, tornando-a conveniente às aspirações do movimento.

A apropriação de Florbela por um movimento social, sobretudo, um movimento de larga visibilidade como o Modernismo, é um marco importante para a construção autoral de Florbela, pois representa a identificação de um grupo com sua poesia. Consiste num momento em que Florbela passa a pertencer ao imaginário social, ou seja, passa a pertencer a um determinado padrão de representações, símbolos e imagens que correspondem diretamente à sua interação na vida social e cultural. As mentalidades coletivas e os modos de sentir comuns na sociedade portuguesa passam a se identificar e se reconhecer em Florbela, dotando-a de inspiração e referência. A poeta rompe os marcos temporais e passa a fazer parte das novas gerações da sociedade portuguesa. Da mesma forma, na década de 60, o movimento feminista em Portugal também se apropria de Florbela Espanca como referência, episódio que falaremos nos próximos subtítulos.

No segundo momento o artigo, portanto, o autor do reproduz literalmente um extenso levantamento bibliográfico que, segundo o autor, foi coletado para a elaboração de um trabalho de longo fôlego acerca da poesia de Florbela Espanca. Para tanto, o autor foi a Portugal na qualidade bolsista do Instituto de Alta Cultura, com o objetivo de coletar tudo o que se escreveu acerca da vida e da obra da poeta alentejana até aquele momento. Para além do material colhido nas bibliotecas brasileiras, foram acrescentados todos os documentos que localizou nas bibliotecas de Lisboa, Coimbra, Évora e Matosinhos. Aqui, chamo a atenção para as referências de Florbela Espanca em coleções de grande porte, publicadas por editoras tradicionais em Portugal, em pleno regime do Estado Novo. Eu fui pessoalmente a Portugal, nos anos de 2015 e 2018, com o objetivo similar: fazer levantamentos bibliográficos direcionados aos meus estudos sobre Florbela Espanca, para o mestrado e doutorado, respectivamente, mas não tive acesso a essas interessantes coleções e enciclopédias, nas quais Florbela é citada:

CUNHA, Alindo Ribeiro da (Padre) — Florbela Espanca. Em sua: *A língua e a literatura portuguesa*. 4ª ed Braga, Ed. Do A., 1952, p. 553-554.

FERREIRA, Joaquim — Florbela Espanca. Em sua: *História da literatura*

- portuguesa*. 3ªed. Porto, Editorial Domingos Barreira. s. d., p. 1005.
- MOISÉS, Massaud, SPINA, Segismundo e AMORA, António Soares — Florbela Espanca. Em sua : *Presença da literatura portuguesa*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1961, v. 3, p. 67-68.
- PINTO, Dinah Sónia Renaul — Florbela Espanca. Em sua: *Pequena história da literatura portuguesa*. Rio, Ed. Melso, 1964, p. 364-365.
- RAMOS, Feliciano. Florbela Espanca. Em sua: *História da literatura portuguesa*. 2ª ed. Braga, Livro Cruz, 1956, p. 809-810.
- RODRIGUES, Urbano Tavares — Florbela Espanca. Em sua: *Dicionário das literaturas portuguesas, galegas e brasileira*. Dir. de Jacinto do Prado Coelho. Porto, Livr. Figueirinhas, 160, p.242-243.
- SALVADOR, António — Florbela Espanca. Em sua: *Antologia das mulheres poetas portuguesas*. Lisboa, Delfos, s. d., p. 131-138.
- SARAIVA, António José e LOPES, ÓSCAR — Florbela Espanca. Em suas: *História da literatura portuguesa*. 5ª ed. Porto Ed., s. d., p. 998.
- SIMÕES, João Gaspar — Os poetas pré-modernistas, III. Em seu: *Itinerário histórico da poesia portuguesa*. Lisboa. Ed. Arcádia, 1964, p. 306-308. /Biblioteca Arcádia de Bolso. Seção I — Arte e Literatura/.<sup>216</sup>

Notadamente, eu não tive acesso ao conteúdo dessas coleções citadas acima, mas o simples fato de Florbela ser referida e englobada entre os escritores da “literatura portuguesa”, da “história da literatura portuguesa”, da “antologia das mulheres poetas portuguesas” ou ainda do “itinerário histórico da poesia portuguesa” é muito significativo. Não só pelo fato de reconhecer e destacar Florbela enquanto autora, mas, sobretudo, por legitimar o seu pertencimento a um grupo intelectual de que ela jamais cogitou fazer parte em vida e, inclusive, algo que lhe foi negado por tantos anos, mesmo após a morte. Florbela Espanca foi aludida entre essas coleções que reúnem autores notáveis e dignos de evidência. Isso significa que Florbela tinha mais leitores(as) e, conseqüentemente, era mais popular.

Primeiramente, para pertencer a uma coleção, enciclopédia ou antologia, parte-se do pressuposto ou critério da seleção dos melhores naquele determinando assunto — nesse caso, da literatura ou da poesia —, de modo a serem reagrupados em um novo produto literário. As coleções reuniam em um só lugar os mais destacados e notáveis autores da literatura portuguesa e, portanto, essa seleção não era feita de forma aleatória. Eram necessárias pesquisa e análise para selecionar o que realmente importava. É claro que, até hoje, toda coleção ou antologia é parcial, pessoal e arbitrária, pois obedece a critérios e objetivos de seu compilador. No entanto, todos em geral cumprem a função de oferecer ao leitor vários pontos de vista sobre o assunto abordado, apresentando-se da forma mais “imparcial” possível, para que o próprio leitor se aprofunde e tire uma conclusão com base no que foi lido.

O fato é que as coleções e os modelos antológicos na Ditadura de Salazar tinham

<sup>216</sup> IANNONE, Carlos Alberto. *Op. cit.*, p. 56-59.

objetivo didático: relacionar a literatura nacional ao sentimento patriótico, como bem foi visto no subtítulo passado. Assim, os critérios que definiriam a grandeza dos escritores homenageados sofriam uma reparação ou até mesmo uma censura supervisionada pela SNI da Ditadura de Salazar, criando esquecimentos e injustiças. Dentro do contexto da ditadura de Salazar, a literatura, assim como toda arte, tinha um caráter essencialmente histórico e político. A verdade é que toda obra de arte, até as que pareciam mais desintegradas e desconectadas, tinha a sua inscrição histórica. Ao se tratar de uma obra em Portugal, mais especificamente na ditadura salazarista, tudo era uma estratégia de divulgação política, de divulgação do regime através das celebrações de grandes figuras da história e da literatura portuguesa, desde estátuas, nomes de ruas, além de tantos outros objetos de memória, como periódicos, biografias, dicionários, enciclopédias etc. Tudo termina em um único objetivo: divulgação e produção da memória histórica do regime.

Como se sabe, inúmeras coleções foram publicadas para elogiar a pátria e o regime; no entanto, na década de 1960, começam a surgir trabalhos que se opuseram à lógica do salazarismo. É importante referir o significado que certas editoras tiveram na divulgação de uma “outra história” ou, mais amplamente, de “outra cultura” portuguesa. Foi nesse contexto de decadência da ditadura de Salazar, portanto, que a divulgação da biografia e da poesia de Florbela Espanca começou a figurar em coleções. Podemos citar, como exemplo, as editoras Portugália, Seara Nova, Prelo e Arcádia, nomeadamente através da coleção Biblioteca Arcádia de Bolso (BAB).<sup>217</sup> Chamo atenção para essa última editora, que se popularizou com a criação de coleções de livros de bolso, democratizando o conhecimento e disseminando novas leituras em Portugal, permitindo a divulgação de novos estudos independente da Secretaria Nacional de Informação do Estado Novo. Essa mesma editora publicou a coleção Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa, que está entre a bibliografia pesquisada por Dr. Carlos Alberto, em que a biografia de Florbela Espanca foi destacada na temática “os poetas pré-modernistas”.

Por outro lado, as editoras procuravam cada vez mais lançar no mercado coleções de história, com o sentido de divulgação, embora nem sempre as obras pudessem corresponder rigorosamente a essa aspiração, haja vista a quantidade de coleções com um sentido alegadamente universitário. Outras editoras integraram várias obras de história em coleção, com títulos amplos relacionados com as ciências sociais e humanas. Já outras criaram coleções específicas de história. As editoras de textos de grande divulgação, de

---

<sup>217</sup> TORGAL, Luís Reis. História, divulgação e ficção. **Op. cit.**, p. 165-166.

capitais multinacionais, lançaram-se também na publicação de obras de história, geralmente de grande volume e de grande aparato editorial.

Portanto, a partir da análise do artigo *Bibliografia de Florbela Espanca* escrito pelo pesquisador Dr. Carlos Alberto, conseguimos vislumbrar dois marcos importantes para a construção autoral da poeta: primeiro, a partir da década de 1960, os movimentos sociais, mais especificamente o movimento modernista, iniciaram um trabalho de apropriação e consagração de Florbela enquanto modernista. Por outro lado, a década de 1960 também marca a disseminação das editoras que, paulatinamente, conquistaram independência na reta final da ditadura de Salazar, o que permitiu não só a disseminação dos conhecimentos antes tidos como tabus, mas, sobretudo, formar uma nova memória intelectual e literária, à custa de um trabalho de divulgação que, em grande medida, passava pelos livros, os quais constituem um meio importantíssimo de divulgação do conhecimento e da memória histórica de Portugal. E foi a partir dessa frecha de oportunidade que se disseminaram de forma significativa a biografia e a obra de Florbela, não só no âmbito nacional, mas internacional. Ao anunciar novos tempos com a derrocada da ditadura de Salazar, a obra de Florbela Espanca passou a integrar não só coleções, mas também trabalhos científicos em congressos, colóquios, seminários, exposições de toda espécie, que têm validado a autoridade de Florbela no meio acadêmico.

#### **4.6 “Dupla homenagem a poetas do Alentejo” por Túlio Espanca**

Túlio Espanca, afilhado de Florbela e historiador da cidade de Évora, foi um dos percussores da Salvaguarda do Patrimônio Histórico e Cultural não só de Évora, mas do Alentejo. Trabalhou juntamente com o Grupo Pró-Évora na consagração dos primeiros roteiros turísticos, assim como participou da direção do Boletim Cidade de Évora, aqui analisado, em que se evidenciam artigos de cunho acadêmico voltados para objetos de pesquisa sobre o Alentejo.

Quando as estratégias de salvaguarda patrimonial, bem como o fomento museológico se consolidavam em Portugal, sobretudo sob os modelos da ditadura de Salazar, já discutidos no capítulo anterior, Évora se constituiu um importante foco cultural e artístico nas décadas de 1950 e 1960. Foi nesse contexto, em grande medida, que o busto de Florbela foi rejeitado por tantos anos, porque o Alentejo era visto como “a menina dos olhos” do regime, lugar onde se fincavam os símbolos do tradicionalismo, do ruralismo e da religiosidade. De qualquer forma, foi nesse período também que Túlio Espanca adquiriu o

estatuto de historiador da arte de modo geral. Escreveu pouquíssimo ou nada sobre Florbela Espanca, exceto este pequeno texto, em que trata mais especificamente das homenagens aos 50 anos da morte da poeta.

A Universidade de Évora, por meio da sua Biblioteca Geral, acolhe o extenso espólio de Tulio Espanca, composto por quase quatro mil livros, incluindo edições reservadas, fotografias inéditas, ou pouco conhecidas, do próprio Tulio Espanca, mas, sobretudo, de Florbela Espanca e do seu irmão Apeles, registrada “a solo” e no entorno familiar. A “cereja do bolo” destaca uma extensa e valiosa documentação de quase 100 artigos de recorte de jornal sobre Florbela Espanca, que hoje pertence ao Tombo da Biblioteca da Universidade Évora, a que tive acesso em viagem de pesquisa a Portugal em 2018 e que foi a fonte principal analisada no primeiro capítulo deste estudo.

O que quero destacar aqui é que Túlio Espanca era uma pessoa de prestígio não só no Alentejo, mas em Portugal como um todo, e veio a escrever este artigo já na altura da década de 1980 para homenagear não só Celestino David, que também era um representante da Salvaguarda do Patrimônio de Alentejo, mas, sobretudo, Florbela Espanca que, a essa altura, já era bastante conhecida. Afinal, ser colocada “em pé de igualdade” com Celestino David em homenagem nacional era muito significativo:

Durante o ano de 1980 celebraram-se, em Évora, duas efemérides significativas, justificadamente no domínio nacional: o Centenário de nascimento de Celestino David e o Cinquentenário da morte de Florbela Espanca, poetas que o Alentejo consagraram [sic] todo o seu talento e representam, nos anais da cultura regional, o expoente dos últimos decénios.<sup>218</sup>

Parte do patrimônio de um povo é a sua diversidade cultural, que abrange vários aspectos da identidade e da cultura portuguesa, envolvendo não só a música, o artesanato, o modo de vestir, a gastronomia, a história, mas também a literatura. Esta última, sobretudo, foi um dos baluartes a partir do qual o regime de exceção português não só se legitimou, mas se divulgou amplamente no âmbito nacional e internacional, como bem vimos no capítulo anterior. Nomes como Luís de Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Almeida Garret foram por muito tempo destaque entre os clássicos da literatura nacional. Aqui quero chamar atenção como Florbela foi paulatinamente consagrada, primeiramente pelo seu talento e, consequentemente, pela apropriação de sua representatividade da cultura regional do Alentejo.

---

<sup>218</sup> ESPANCA, Túlio. Dupla Homenagem a Poetas do Alentejo. **A Cidade de Évora** – Boletim da Comissão Municipal de Turismo. Évora, nº 63-64, ANOS XXXVII-XXXVIII, 1980-1981, p. 301.

#### O CINQUENTENÁRIO DA MORTE DE FLORBELA ESPANCA

A imprensa, em geral, e algumas esferas culturais portuguesas não deixaram passar despercebido o evento decorrente entre 1980-1981, que recorda as datas da morte da Poetisa, em Matosinhos, a 7 de Dezembro de 1930 e do desaparecimento, póstumo, do livro de sonetos, *Charneca em Flor* [...]

Duas cerimónias se destacaram no panorama geral das homenagens públicas: a realizada em Coimbra, no Edifício Chiado, promovida pelo Grupo de Arqueologia e Arte do Centro, e outras em Vila Viçosa. Aquela, que decorreu entre os dias 5 e 8 de Dezembro, ofereceu uma especial dignidade e teve alta representação cultural [...]

Na colaboração da interessante mostra bibliográfica, que esteve patente ao público, sob o lema *À Procura de Florbela*, destacaram-se os organismos oficiais: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Municipal Bonifrates, Câmara Municipal de Coimbra, Comissão M. de Turismo, Emissora Regional de Coimbra, Museu da Ciência e da Técnica, Furação.

Durante as comemorações intervieram com trabalhos literários e outros, as seguintes personalidades: José Machado Lopes, presidente do G.A.A.C.; Aurélio Borges (transmissão gravada); Isabel Faria, com o tema: *Amor e morte em Florbela*; Maria da Luz Meneses: *Depoimentos*; Lucinda Guia: *Florbela Figura Controversa*; Paulino Mota Tavares: *A cor em Florbela Espanca*; Grabeé Rocha: *À Procura de Florbela*; Poemas de Florbela lidos por Manuela Almeida, do *Bonifrates*, e audição do poema cantado por Francisco Naia.

Em Vila Viçosa, terra da naturalidade de Florbela, decorreram outros actos [sic] cívicos promovidos pelo *Centro Cultural Popular Bento de Jesus Caraça*, que constaram de cerimónias públicas nos domingos 7 e 13 de Dezembro de 1981.<sup>219</sup>

Nesse trecho, o historiador Túlio Espanca descreve os vários eventos culturais e literários em homenagem ao 50º aniversário de morte de Florbela Espanca, que se desdobrou em celebrações em todo Portugal e festivais que duraram vários dias, atraindo turistas. Seu nome estava estampado dos jornais e holofotes não só da alta intelectualidade, mas do público.

Com efeito, o dia 8 de dezembro de 1980, que marca o 50º aniversário da sua morte, sua obra passa para o domínio público, possibilitando a publicação de inéditos, nomeadamente o *Diário do Último Ano*, em 1981 (prefácio de Natália Correia, como já referido no capítulo 1) e o volume de contos *O Dominó Preto*. A imagem de Florbela que perpassa as cartas e o diário é totalmente diferente daquele ser mítico que se construiu a respeito da poeta ao longo de todos esses anos, revelando uma pessoa que viveu dentro do seu pequeno círculo de família e amigos, cuja vida não tinha muito de extraordinário.

A grandeza da poesia de Florbela Espanca, no entanto, nunca é explicada e justificada por uma razão determinada, a não ser pelo consenso de que ela é uma grande poeta. Aliás, é possível que àquela altura ainda houvesse alguém que não gostasse de Florbela; eu, particularmente, desconheço algum artigo ou autor que teceu críticas duras à

<sup>219</sup> ESPANCA, Túlio. *Op. cit.*, p. 305-306.

Florbela Espanca na altura da década de 1980. Se existiu, isso permite que nós, leitores, tomemos consciência das dificuldades que Florbela passou, como mulher, na sociedade do início do século passado.

#### 4.7 “A condição Feminina na obra de Florbela Espanca” por Maria Lúcia Dal Farra

O artigo intitulado *A Condição Feminina na obra de Florbela Espanca*, escrito pela crítica literária brasileira Maria Lúcia Dal Farra, datado de 1985 — mas que só veio a ser publicado em 1986 —, no Boletim da *Cidade de Évora*, será o último artigo a ser analisado dessa revista de estudos e divulgação do património histórico de Évora, não só pelo limite do recorte temporal proposto na tese, mas, sobretudo, pela relevância para os estudos que marcaram uma nova imagem para a poeta: Florbela como precursora da emancipação feminina, poeta do amor e da sensualidade.

Maria Lúcia Dal Farra<sup>220</sup> fez pós-doutorado pela Universidade de Lisboa (1985), tendo publicado estudos de Literatura Portuguesa, Brasileira e Comparada sobre poesia e narrativa, bem como produziu uma extensa bibliografia sobre Florbela Espanca, tornando-se referência para os estudos florbelianos. Ela se debruçou sobre um manuscrito com poemas, contos e anotações que localizou durante temporada de pesquisa em Portugal, produzido por Florbela na década de 1910. O trabalho gerou o livro *Trocando Olhares*, compilação desses textos florbelianos, que ganhou edição portuguesa pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, em 1994, com estudo introdutório. Posteriormente, o estudo foi publicado com o nome *Afinado desconcerto (contos, cartas e diários)*, lançado no Brasil pela Editora Iluminuras, em 2004.

No artigo em análise, especificamente, a autora aborda alguns aspectos da vida de Florbela Espanca, ressaltando a passagem de Florbela como poeta romântica para mulher poeta sensual, percussora da emancipação feminina:

Embascada diante da erupção dessa personalidade atormentada, cujo teor ela não consegue apreender, Amélia Vilar registrará sem se dá conta — na descrição que faz de Florbela nos seus últimos ano — não o desgaste físico dessa inquietação, mas o retrato moral de uma mulher que durante toda a vida, ora oscilante e desacertada, ora firme e resoluta, se embate contra os preceitos de uma sociedade onde o feminino está quase a um passo do vergonhoso [...]

---

<sup>220</sup> Maria Lúcia Dal Farra começou a lecionar na Universidade de São Paulo (USP), na década de 1970, passou pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde conheceu Jorge de Sena, e se aposentou na Universidade Federal de Sergipe (UFS) em 2019.

Não é, portanto, à toa que hoje em dia — e devido à crescente repercussão de sua obra —, certos vigilantes da ordem moral tentam recuperar Florbela para o mundo dos <<bons costumes>>, cientes de que o desvairo é uma pecha que não se coaduna muito bem com a imagem de uma poetisa que começa a se adentrar no templo dos escritores clássicos. É preciso domá-la, domesticá-la, se possível, a sua obra, discipliná-la dentro das normas requeridas ao comportamento feminino.<sup>221</sup>

A partir dos anos 1960 a 1980, a sensualidade da poesia de Florbela Espanca se tornou, aos olhos dos críticos literários mais conceituados, a maior novidade da sua poesia, que reflete, de forma implícita, uma mudança perspectiva. Com efeito, na sociedade portuguesa da época, as mulheres urbanas da classe média estavam começando a se libertar da visão do tradicional da mulher “do lar”, aquela voltada para o cuidado da vida doméstica. Naquele período, também havia mais escritoras<sup>222</sup> publicando e sendo prestigiadas pela crítica literária. As mulheres se tornavam cada vez mais visíveis, muitas se dedicavam a seguir uma profissão, tornar-se independentes, conquistando cada vez mais espaço no meio acadêmico. Dada a crescente visibilidade, a sociedade já não podia ignorar seus direitos e sentimentos enquanto sujeitos autônomos que traçavam sua própria história, inclusive a sua sexualidade.<sup>223</sup>

Essa mudança de expectativa ajuda a explicar a passagem de uma visão de Florbela como poeta romântica para a poeta sensual e precursora da emancipação feminina, mesmo “a duras custas”, com muitas ressalvas, panos quentes para enfeitar a “imagem de feminina” de Florbela Espanca, como Dal Farra propõe.

É digno de nota que estes estudos sobre Florbela esforçam-se por expurgar de sua obra todo o vestígio da sua compleição mais íntima, enfim, daquilo que faz a sua personalidade literária. Tentam substituir o erotismo dos seus sonetos pelo puro misticismo: pretendem apagar, assim, os traços femininos incômodos. Fornecem uma torrente de argumentos falaciosos para dar ares de morte natural ao seu suicídio: ao submeter Florbela a um regime de <<purificação>>, libertam -se, portanto, de uma culpa atávica da qual nem mesmo têm consciência. Invocam o pape fatídico do histerismo e da anomalia na constituição psíquica de Florbela com o intuito de justificar a sensibilidade feminina de sua poesia: pensam explicar, deste modo, tanto a insatisfação de Florbela e a sua inadaptação social quanto aquilo que nela julgam indecoroso — a ousadia intimista, a declaração de cio, a sua própria identidade de mulher.

Eis como a condição feminina é, mais uma vez, encoberta pela neutralidade e pela possessão, inspiradas na própria etimologia da palavra que garante, no destino ancestral conferido à mulher, a marca de desvio: histeria que vem do grego *hystéra*

<sup>221</sup> DAL FARRA, Maria Lúcia. **Op. cit.**, p. 52

<sup>222</sup> Fernanda de Castro, Natércia Freire, Sophia de Mello Breyner Andresen, Fernanda Botelho. Destaque também para as várias críticas literárias acerca de Florbela, como Agustina Bessa-Luís, Natália Correia, Cláudia Pazo Afonso e até mesmo Maria Lúcia Dal Farra.

<sup>223</sup> O Código Civil em Portugal, de 1966, faz algumas concessões à igualdade da mulher e, em 1968, as mulheres conseguem finalmente o direito de voto em igualdade com os homens, se soubessem ler e escrever. Até então, apenas aquelas que tinham educação secundária podiam votar.

– matriz útero.<sup>224</sup>

Com isso, Dal Farra destaca os aspectos da natureza do ser humano em Florbela. Uma mulher passível de sentimentos e desejos, e que não há nada de errado com isso, não há nada para esconder ou silenciar na biografia da poeta. O retrato de Florbela forçosamente construído só retifica o desequilíbrio produzido tanto pela imagem idealizada de Florbela como também da imagem de mulher libertada, mostrando até que ponto a aprovação dos outros é totalmente dispensável, visto que nem a poeta romântica, nem a poeta libertada teriam estado independentes das opiniões alheias.

Segundo Dal Farra, a regra social para o comportamento feminino é buscar consolo na religião, cumprir deveres no amor e nos sacrifícios; a prática da caridade, da benevolência sempre foram os modelos historicamente impostos às mulheres. O lugar da mulher era o da abnegação, do sacrifício, do dever, do amor e de objeto de contemplação na arte. Aquelas que não seguissem a regra eram marginalizadas ou silenciadas, como foi Florbela por tanto tempo. Daí o preconceito enraizado que identifica na natureza feminina um corpo estranho, que deve esconder os seus demônios, seus pecados, suas controvérsias, seus desejos e instintos mais humano. Segundo a crítica literária brasileira, a própria interpretação de Florbela como poeta alentejana tenta a todo instante enquadrar Florbela num patamar de castidade e moralidade, tomando a terra alentejana como símbolo da própria inibição feminina, cristalizando Florbela como a própria força maternal, bem ao modo de uma “poética uterina”, serena e acolhedora.

Para finalizar, é importante refletir que, ao longo de um levantamento de 50 anos de comentários sobre Florbela Espanca, faz sobressaltar muito nitidamente as mudanças das perspectivas críticas a respeito do que constitui o mérito da poesia de Florbela, pondo assim em evidência a mudança nos horizontes de expectativas. Os primeiros críticos de Florbela não focaram a sensualidade explícita presente na sua poesia e, de forma ainda mais significativa, não deram importância a sua identidade feminina, atribuindo em vez disso o malogro das suas aspirações ao seu lado romântico. Entre os primeiros críticos, aqueles que não retrataram Florbela como artista de estirpe romântica, atribuíram o valor da sua poesia ao fato de ela ser uma grande poeta regional, cantora do Alentejo.

Ironicamente, foram os setores mais conservadores que, ao verificar que a popularidade de Florbela Espanca estava se espalhando, apontaram para a sensualidade não

---

<sup>224</sup> DAL FARRA, Maria Lúcia. *Op. cit.*, p. 52

só da sua poesia, mas da sua vida, criticando a sua imoralidade, tentando impedir que fosse homenageada. No entanto, como foi possível verificar, isso teve o efeito oposto. Florbela obteve, pela primeira vez desde o editorial de Antônio Ferro no início da campanha de homenagem do busto proposto por Celestino David, em 1931, a atenção da crítica mais conceituada, que finalmente sublinha a especificidade da sua voz feminina por Jorge de Sena, em 1946.

Uma vez encerrado o episódio do busto, Florbela coexistia em duas imagens, tanto como poeta romântica como poeta alentejana. No entanto, na década de 1960, passou a existir uma terceira imagem, a poeta da sensualidade feminina. Todavia, na década de 1980, com o 50º aniversário de morte da poeta e a consequente abertura do seu espólio ao domínio público, os estudos acerca de Florbela não pararam, várias autoras sentiram a necessidade de desmitificar Florbela, apresentando-a como ser humano, semelhante a qualquer um de nós, que possui defeitos e qualidades e, além disso, é produto de um determinado contexto sócio-histórico, embora não pudesse negar a aura mítica subjacente à figura de Florbela.

Nesse sentido, ao situar Florbela no seu contexto sócio-histórico, autoras como Agustina Bessa-Luís, que analisarei logo a seguir, possibilitaram outra visão, ao realçar que no âmago da poesia de Florbela está a sua experiência como mulher. E, por assim dizer, surge uma mulher que expressou na sua poesia a sua identidade dividida, uma mulher que, graças a sua intuição, sua determinação e ao seu talento, acabou por se auto edificar em mito, representando a condição feminina

## 5 FLORBELA ESPANCA: OBJETO DE PESQUISA EM LIVROS E CRÍTICAS LITERÁRIAS

Ao longo de todo esse trabalho, pude analisar como a obra de Florbela Espanca tem sido amplamente disseminada ao longo do século XX. Desde a sua morte, em 1930, sua obra foi constantemente estudada, o que resultou não só em críticas negativas e positivas em jornais e revistas, mas também várias edições e coletâneas de seus escritos. Inicialmente, a divulgação da obra de Florbela foi impulsionada pelos seus contemporâneos e amigos escritores, a partir de artigos de jornais simples e curtos que, na sua grande maioria, estava vinculada à curiosidade em torno de Florbela e do seu suicídio. Já na década de 1940, analisei um crescente interesse público por sua poesia, sobretudo devido à problemática do busto em sua homenagem, tornando-se pauta e objeto de análises mais profundas de importantes críticos literários, como no caso da revista *Boletim de Évora*.

No capítulo passado, trabalhei com alguns artigos sobre Florbela, publicados no *Boletim de Évora*, revista literária que teve grande importância na divulgação e valorização da literatura em Portugal, cujo principal objetivo era promover a literatura e a cultura em Évora, cidade localizada no Alentejo, região onde Florbela nasceu. A revista teve uma abordagem bastante abrangente, publicando textos de diversos gêneros literários, como poesia, prosa, ensaios e críticas. No contexto do *Boletim de Évora*, desempenhou um papel fundamental na divulgação e promoção de escritores e suas obras. Nesse sentido, na década de 1940 e 1950, a publicação constituiu um espaço para a crítica literária, em que Florbela Espanca foi um dos objetos dos artigos publicados, o que contribuiu para sua visibilidade como escritora, permitindo que sua autoria fosse reconhecida e apreciada por um público mais amplo, inclusive para que sua obra fosse lida e estudada.

Nesse sentido, os artigos que analisei no capítulo anterior aprofundam diferentes aspectos da poesia de Florbela Espanca como, por exemplo, o estilo, a temática, as influências literárias, o impacto cultural etc. Fatores que ajudam a situar a obra florbeliana no contexto literário mais amplo, estabelecendo o seu valor artístico e cultural. Dessa forma, os artigos contribuíram para que sua obra fosse objeto de estudo e análise acadêmicos, bem como debates e discussões em círculos literários, desdobrando-se em livros e análises mais elaborados.

Assim, os estudos acadêmicos sobre Florbela também contribuíram para publicações especializadas, como edições de suas obras completas, antologias temáticas e livros biográficos. Neste quarto e último capítulo, portanto, pretendo analisar alguns estudos

críticos e biográficos que se tornaram livros, e que acredito serem importantes e merecerem destaque para a análise desenvolvida até aqui. Portanto, neste capítulo, analisarei quatro estudos críticos e biográficos, entre os quais destaco: “A Expressão do Feminino em Florbela Espanca na Poesia Portuguesa” (1947), por Jorge de Sena; “A poesia de Florbela Espanca: o processo de uma causa” (1955) por José Augusto Alegria; “Florbela Espanca: vida e obra” (1979) por Agustina Bessa-Luís; e, por fim, “Fotobiografia de Florbela Espanca”, por Rui Guedes.

A partir da análise do livro de Jorge Sena, publicado em 1947, analisei a emergência da discussão de gênero na obra de Florbela Espanca, que se tornou um tema relevante e frequentemente explorado pelos críticos literários e estudiosos, abordando questões relacionadas à feminilidade, aos papéis da mulher na sociedade e às experiências emocionais das mulheres na poesia, visto que Florbela foi uma das primeiras vozes femininas a emergir na literatura portuguesa do século XX, cuja obra apresenta uma perspectiva íntima e pessoal sobre o universo feminino. Nesse primeiro momento, pretendo analisar como Jorge de Sena, o primeiro homem que escreveu sobre a temática de gênero na poesia de Florbela, delimitou a feminilidade, lutas e anseios da poeta, muitas vezes abordando temas como amor não correspondido, desejo, solidão e sofrimento emocional. O estudo de Jorge de Sena é o primeiro a problematizar os desafios às normas de gênero da época, além de destacar a abordagem emocional feminina, a partir de noções como autonomia e realização pessoal, que contribuíram para uma maior discussão sobre o papel da mulher na poesia portuguesa.

Certamente, o estudo de Jorge de Sena influenciou as análises sobre Florbela nas décadas de 1950 e 1960, possibilitando a reflexão sobre a escrita florbeliana e o contexto histórico e cultural em que ela viveu, analisando ainda como a sua poesia subverte estereótipos de gênero, retrata a experiência feminina e questões de identidade e empoderamento das mulheres. As discussões de gênero na obra de Florbela também estão relacionadas à análise das representações femininas em sua poesia e à maneira como ela articula liberdade e autonomia.

No segundo momento, dando continuidade às discussões tecidas ainda no segundo capítulo, analisarei o livro *A poesia de Florbela Espanca: o processo de uma causa*, escrito por José Augusto Alegria, que não só contesta, seis anos depois, a colocação do busto de Florbela Espanca na Praça Pública de Évora, como também questiona a própria legitimidade de sua autoria. O texto me parece importante para refletir que, embora Florbela tivesse uma ampla visibilidade na década de 1950, sua “redenção” não era unânime e ainda

havia várias controvérsias acerca da sua vida e obra.

No terceiro momento, será analisado o livro *Florbela Espanca: vida e obra* (1979), escrito por Agustina Bessa-Luís, em que a autora traça um perfil biográfico para Florbela, influenciada pela forma romance, rompendo com a coerência interna do texto, muitas vezes trazendo informações sem referência. Ela divide a biografia em três capítulos, sem especificar um critério específico e/ou recorte temporal, os quais fornecem um perfil fragmentário da poeta. Para além da problemática da forma propriamente dita, ela constrói uma Florbela ficcional. Agustina constrói Florbela como uma personagem regida pela perspectiva de um narrador onisciente que penetra na alma e nos pensamentos da personagem.

Por outro lado, o romance biográfico de Bessa-Luís produziu uma nova imagem para Florbela, ou melhor dizendo, fez uma revisão da imagem de Florbela, relacionada a um sujeito condicionado pelas suas próprias vivências pessoais. Dessa forma, a autora constrói Florbela sob um prisma psicológico, desmistificando os discursos cristalizados da mulher incompreendida, da mulher à frente do seu tempo, da mulher consagrada pela morte etc. A imagem de Florbela desmitificada possivelmente influenciou estudos sobre Florbela, sobretudo, o prefácio de Natália Correia de 1981.<sup>225</sup>

### **5.1 “Florbela e a expressão do feminino na poesia portuguesa” por Jorge de Sena (1947)**

Jorge de Sena foi um escritor e crítico literário português que iniciou sua carreira literária como poeta, associado ao movimento neorrealista, cuja produção refletia o seu engajamento com questões sociais e políticas da época. A escrita de Sena foi marcada por temas relacionados à condição humana, como as emoções e os dilemas existenciais, o que possivelmente foi um dos motivos que despertou o interesse do autor sobre Florbela Espanca, cujo nome só chegou a Jorge de Sena no período da repercussão da controvérsia do busto entre 1944 e 1945.

Além disso, durante o regime autoritário de António Salazar, assim como Florbela, que mesmo morta teve seu busto censurado, Sena também enfrentou censura e perseguição devido às suas opiniões políticas e críticas ao governo. Provavelmente essa singularidade entre ambos sensibilizou Sena a falar e fazer jus ao nome de Florbela Espanca. Em 1959, foi forçado ao exílio, deixando o país e se refugiando no Brasil. Aqui, ele

<sup>225</sup> ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*, prefácio de Natália Correia, Lisboa, Bertrand, 1981.

encontrou um ambiente estimulante tanto no âmbito cultural, como intelectual, no final do chamado Anos Dourados, participando de eventos literários, dando palestras e estabelecendo relações com escritores e intelectuais brasileiros. Sena foi convidado pelo sociólogo e crítico literário Antônio Candido para ensinar Teoria Literária na Faculdade de Assis, tendo sido ele o primeiro a ministrar a disciplina no Estado de São Paulo. Em 1961, Sena transferiu-se para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, como professor de Literatura Portuguesa, onde permaneceu até 1965.

O exílio no Brasil e o engajamento na Faculdade de Araraquara tiveram um impacto significativo na divulgação da vida e da obra de Florbela Espanca. Jorge de Sena não só influenciou, mas orientou vários trabalhos sobre Florbela Espanca. Em destaque, o primeiro levantamento bibliográfico sobre Florbela Espanca, por Carlos Alberto Iannone, que analisei no capítulo passado e, até mesmo Maria Lúcia Dal Farra, amiga de Jorge de Sena, que não só se tornou uma referência para os estudos florbelianos, como orientou vários trabalhos acadêmicos e criou um importante grupo de pesquisa sobre Florbela. No entanto, após o Golpe Militar, Jorge de Sena sente a liberdade mais uma vez ameaçada e decide se mudar com a família para os Estados Unidos, onde passaria o restante da sua vida, lecionando Literatura Portuguesa e Brasileira. Apesar do exílio, ele continuou a escrever e publicar extensivamente, conquistando o reconhecimento tanto em Portugal, quanto no exterior.

Como falei no capítulo anterior, Jorge de Sena foi um divisor de águas para a construção da imagem autoral de Florbela, por isso selecionei o seu texto/conferência em homenagem à poeta para analisar minuciosamente neste capítulo. A conferência proferida por Jorge de Sena no dia 28 de janeiro de 1946, no Clube dos Fenianos do Porto, tinha como principal objetivo a comemoração do 50º aniversário do nascimento da poeta. Como já falei anteriormente, houve um engano quanto à data, visto que Florbela tinha nascido no dia 8 de dezembro de 1894, não 1895.

Independente desse equívoco, é importante ressaltar que a conferência foi realizada em um lugar estratégico, pois o Clube dos Fenianos, fundado em 1871, é uma instituição cultural, recreativa e filantrópica, localizada na cidade do Porto, desempenhou um importante papel na promoção da cultura e do bem-estar da comunidade,<sup>226</sup> o que significa que a conferência sobre Florbela foi proferida para uma classe letrada e conservadora, mas, sobretudo, foi imensamente aceita e aclamada por esse público.

---

<sup>226</sup> Disponível em: <https://www.clubefenianos.pt/>. Acesso em 22 maio 2023.

Historicamente, a região norte de Portugal é associada a valores mais tradicionais e conservadoras, assim como o Alentejo, devido à forte influência da Igreja Católica e à preservação de tradições culturais. Além disso, a atividade agrícola e rural ainda era significativa na economia do norte, que também contribuiu para uma mentalidade mais conservadora. Nesse sentido, o recebimento de Florbela Espanca enquanto “expressão do feminino na literatura portuguesa” pelas palavras de um autor como Jorge de Sena, que se assumia publicamente defensor das ideologias políticas de esquerda, foi uma verdadeira ruptura na trajetória biográfica de Florbela Espanca e merece a nossa atenção.

A conferência não foi tão bem recebida pelo público. Na época, a interpretação de Jorge de Sena constituiu uma mudança radical em relação às percepções vigentes de Florbela, pois até então só se falava da poeta sem fazer referência ao gênero. Segundo Mécia de Sena, mulher de Jorge de Sena, a conferência, “havia de ser o maior êxito de homenagem que jamais vi na minha vida. Naquela altura, estimou-se em cerca de mil pessoas as que estariam dentro e fora e pelas escadas e corredores dos Feniciano Portugueses”.<sup>227</sup>

Essa conferência foi largamente publicada nos diários de Porto, *Primeiro de Janeiro, O Comercio de Porto e Jornal de Notícias*. Jorge de Sena tomou o discurso para afirmar que Florbela era uma grande artista, que tinha conseguido traduzir na sua poesia a sua experiência do mundo na dupla condição: a de poeta e, sobretudo, de mulher. É importante ressaltar que ele foi o primeiro crítico literário, notadamente homem, a discutir a questão de gênero na literatura, no auge da Ditadura de Salazar, na década de 1940. Até porque, naquele período, ainda não existiam mulheres escritoras em destaque nos ciclos literários que guardavam referência explícita a Florbela.

É importante ressaltar também que o clube era considerado um importante centro cultural, que tinha como principal objetivo de desenvolver ações filantrópicas, apoiando causas sociais e auxiliando a comunidade local, mantendo o compromisso com a preservação da cultura e do patrimônio da cidade, dentre elas a obra de Florbela Espanca, que havia vivido os últimos dias da sua vida na cidade de Matosinhos, distrito de Porto. Inclusive, a conferência foi publicada em livro sob o título *Florbela Espanca ou a Expressão do Feminino na Poesia Portuguesa* pela própria editora do clube, Biblioteca dos Fenianos, em 1947.

Dessa forma, Jorge de Sena inicia o livro com um prólogo, escrito por ele

<sup>227</sup> Citado por Zina Bellodi da Silva, “Florbela Espanca”, *Caderno de Teoria e Crítica literária*, 15 (1988) 66 -92 (p. 68). In: ALONSO, Claudia Pazos. **Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1997, p. 216.

mesmo, para a publicação do livro:

Há pessoas que só sabem admirar num incondicionalismo hipócrita, as quais uma apologia não cega irrita muito mais que um viperino ataque. Eu não faria nunca uma conferência acerca de alguém que não admirasse; mas recusar-me-ia, sempre, a proferir um elogio fúnebre. Para necrológicos, ainda há jornalistas especializados; e eu, infelizmente, não possuo talentos jornalísticos. Com o que possuo e capacidade e admirar — umas das mais raras capacidades nos tempos que correm, não é verdade? — e de espírito crítico, falei e Florbela Espanca. Gênio sem defeitos, não conheço nenhum; e Florbela não era um gênio — era, e é, um notável poeta. Lamento profundamente não possuir também o mau gosto necessário para me comover com o fogo de vistas, que, em poesia, os espíritos medíocres mais apreciam. É triste verificar, a cada passo, que o renome de Florbela provém do pior, do mais frouxo da sua obra. Dar-lhe, em troca e uma glória apenas digna e aliterados e pretensiosos, a verdadeira glória a que tem direito por alguns versos que os excedem — foi quanto tentei fazer.<sup>228</sup>

O prólogo foi escrito por Jorge de Sena em Lisboa, no dia 22 de setembro de 1946, oito meses após sua conferência. Primeiramente, ele afirma sua admiração por Florbela Espanca e, sobretudo, reivindica a retirada do nome de Florbela das páginas de necrológicos. Em grande medida, ele faz uma crítica aos artigos sensacionalistas acerca do suicídio da poeta, cujo principal objetivo era chamar a atenção do leitor, especulando sobre a vida conturbada e a morte de Florbela Espanca. Como pude analisar no primeiro capítulo, esses artigos sensacionalistas, divulgados em jornais, não só superestimam e dramatizam os fatos acerca da biografia da poeta para gerar impacto emocional, mas, sobretudo, constroem uma imagem deturpada da autora. Nas décadas de 1930 e 1940, se não todos, mas a maioria dos artigos sensacionalistas levavam a uma compreensão distorcida da realidade, perpetuando estereótipos, preconceitos e desinformação sobre Florbela.

Jorge de Sena propõe problematizar a abordagem não crítica sobre a obra de Florbela, que ao longo dos anos só disseminou o pior da poeta. Aqui chamo atenção para como o autor faz referência ao “renome” que Florbela angariou ao longo dos anos. A palavra “renome” pode ser vista como uma virada de chave nesta tese, visto que os conceitos mudam de significado ao longo da história. Os valores e os sentimentos se transformam de acordo com cada período e em cada sociedade. Dessa forma, a imagem que os sujeitos constroem sobre Florbela também muda ao longo as décadas. Variam de acordo com as concepções, as moralidades, os valores, as mentalidades e até mesmo as limitações de cada época. Por esse motivo, introduzi a tese propondo a emergência das várias “Florbelas” que nasceram e morreram ao longo dos estudos sobre sua obra. Florbela foi e será dotada de

<sup>228</sup> SENA, Jorge de. **Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa**. Porto: Biblioteca Fenianos, 1947, p. 7-8.

múltiplas personalidades e interpretação, assumindo vários lugares de sujeito ao longo dos estudos críticos acerca de sua obra e vida. Por isso, achei muito significativa a interpretação do “renome de Florbela” no discurso de Sena.

Até aqui vimos que Florbela foi interpretada e renomeada das mais variadas formas, desde suicida, romântica, imoral, musa do Alentejo etc. Agora, Jorge de Sena propõe renomear Florbela enquanto expressão do feminino na literatura portuguesa, construindo Florbela enquanto poeta genuinamente feminina, justamente a discussão de gênero que a desvalorizou e a marginalizou na literatura ao longo de toda sua vida. Havia uma visão estereotipada de que as mulheres eram mais adequadas para a poesia sentimental e romântica, enquanto os temas mais sérios e profundos eram considerados de domínio exclusivo dos homens. Notadamente, essa visão limitada do papel das mulheres na poesia resultava em menor visibilidade, menos acesso a recursos e, claro, oportunidades limitadas de publicação. Não é por acaso que, quando publicou seus dois primeiros livros em vida, *Livro de Mágoas* (1919) e *Livros de Soror Saudade* (1923), suas obras foram menosprezadas e ignoradas pela crítica e pelo público.

Ao longo do século XX, houve mudanças significativas na luta por igualdade de gênero e na valorização dos trabalhos das mulheres na literatura. No entanto, a valorização da sua obra só começou a ganhar atenção com a sua morte. Visto que, infelizmente, no tempo em que viveu, foi preciso morrer para que seus escritos fossem revisitados, reavaliados e disseminados por críticos literários e estudiosos, como Jorge de Sena.

O culto dos mortos é, em Portugal, extremamente necrófilo: amamos e defendemos, nos mortos, o que morreu com eles. E com todas as atitudes têm o seu contrário, é também isso que detestamos, quando, em nome de qualquer opinião, detestamos esses mesmos mortos.

Marcel Proust chamou a certa forma inferior de jacobinismo *amour malheureux de la noblesse*; chamemos, pois, amor infeliz da imoralidade, a esse imaginoso desejo de moralizar, depois de mortos, os que nos escaparam em vida.<sup>229</sup>

O culto dos mortos em Portugal possui raízes históricas profundas e é uma parte significativa da cultura e das tradições do país. Não é por acaso que a “saudade” é uma palavra de grande significado na cultura portuguesa e, por isso, não possui uma tradução direta em muitas línguas, tornando-se uma característica singular da língua e da mentalidade lusitana. A saudade é um sentimento complexo e profundo; envolve uma mistura de nostalgia, melancolia e desespero. Assim, a saudade pode ser vista como uma parte

---

<sup>229</sup> SENA, Jorge de. **Op. cit.**, p. 9.

intrínseca da identidade portuguesa, refletindo a história e a experiência coletiva do país. Por isso o culto dos mortos, sobretudo dos heróis, aqueles que se destacam em serviços militares etc., tem uma importância na cultura, são aqueles que os portugueses insistem em marmorizar para não deixar a memória nacional cair no esquecimento, como analisei no segundo capítulo.

Por outro lado, existe o culto dos mortos “malditos”, se assim posso chamar, aqueles desmoralizados ou criticados por não se adequarem a regras e/ou normas estabelecidas pela sociedade do período em que viveram, criticados e rejeitados não só em vida, mas após a morte. No segundo capítulo, pude analisar que a história da literatura portuguesa está repleta de casos de escritores inovadores desmoralizados não só em vida, mas após a morte, como foi o caso de Florbela Espanca.

Jorge de Sena está falando especialmente daqueles que desafiaram as normas sociais ou foram considerados transgressores durante suas vidas. Como consequência, sofreram a moralização não só da sua imagem autoral como da sua obra. Notadamente, essa tentativa de moralizar é uma forma de reafirmar e preservar as normas e os valores tradicionais da sociedade, buscando enquadrar a obra e a figura do escritor dentro dos limites considerados aceitáveis. Muitas vezes, chegando-se a reinterpretar as obras para se adequarem a uma narrativa mais convencional ou exaltar apenas os aspectos mais conservadores da vida e obra do autor.

Essa tendência de moralização póstuma de escritores é recorrente em Portugal; no entanto, à medida que as novas gerações vão revisitando as obras, novas perspectivas vão conformando os escritos. Mas é importante destacar que, apesar dessas tentativas de moralização, muitas vezes a obra e o legado de escritores considerados transgressores resistem ao tempo e continuam sendo apreciados por sua originalidade, ousadia e contribuição à literatura e cultura. Dessa forma, a interpretação e a recepção da obra de um escritor podem variar ao longo do tempo, refletindo as mudanças na sociedade e nas perspectivas críticas.

Nesse sentido, Jorge de Sena propõe que a obra de Florbela deva ser analisada a partir do seu valor e da sua relevância, com base na qualidade não só artística e cultural, mas com base na contribuição para a literatura, independentemente das tentativas de moralização póstuma.

Por outro lado, acontece que se morre em Portugal muito devagar, como D. Sebastião já queria, e, diga -se de passagem, o destino tem-lhe feito a vontade. Mas não se morre quando se quer — e Florbela é bem um exemplo disso. Ora, para se

ressuscitar, é necessário morrer de vez. E de tudo isto resulta que, em Portugal, é difícilimo ressuscitar.

[...]

Morre-se devagar, no sentido de que se atinge espiritualmente a decrepitude, no exacto [sic] instante da maturação total, e só os incompletos e os imperfeitos vão até ao fim. Não se morre quando se quer, no sentido literal, mesmo para Florbela, porque a obra de um poeta — e quem diz um poeta diz um filósofo ou um artista — necessita da crítica implacável que, interpretando-a, sopesando os seus valores poéticos e filosóficos, lhe prepare um fundamentado renascimento de prestígio, e fundamentado, já, no que, nela está ainda implícito. Em poesia quantos mistérios se formam com o tempo! E quantos falsos mistérios deles se aproveitam!<sup>230</sup>

Como falei anteriormente, Florbela Espanca viveu um contexto histórico, social e literário que não valorizava as vozes femininas e suas expressões artísticas. A poesia de Florbela abordava temas como amor, desejo, angústia e condição feminina de uma maneira intensa e visceral — o que, de modo geral, a marginalizava das normas literárias para mulheres, predominantes na época. Foi preciso morrer para ressuscitar sua obra, para reinterpretar sua obra. Quando Jorge de Sena fala que “não se morre quando quer”, ele se refere que, apesar da morte prematura de Florbela Espanca, sua obra foi “ressuscitada”, perdurou para a posteridade. Dessa forma, a recepção da sua poesia passou por diferentes fases e interpretações, visto que o autor não é o único “dono” do significado de um texto. Sabemos que as interpretações não se limitam às intenções do autor, pois o leitor desempenha um papel ativo na construção do sentido do texto e do autor, para o bem ou para o mal.

Dessa forma, pensando com Foucault, Florbela é uma construção que surge do processo de produção e de circulação dos diferentes discursos sobre autora e sua obra, sendo inseparável das relações de poder, das estratégias de manipulação do conhecimento para os interesses de cada época.<sup>231</sup> Assim, aquela que muitas vezes foi considerada “indecente” ou “ousada” pela expressão exacerbada dos sentimentos femininos, Jorge de Sena propõe reinterpretar sua obra a partir da sensibilidade e representatividade feminina, a partir da expressão autêntica da sua voz feminina.

Não basta reconhecer e dignificar, digamos, *funcionalmente*, a mulher. É preciso aceitar-se a dualidade de cultura que é consequência fatal da dualidade dos sexos. Porque a instrução, toda, desde a primária à superior, e a educação cívica são, e têm de ser, assexuadas. Mas a cultura, aquilo que se não ensina, nem a um nem a um curso, aquela formação que depende do indivíduo, é masculina ou feminina. E não é a separação dos sexos que favorece a formação dessas culturas. A separação dos sexos não cria harmoniosas formas complementares, mas fantasiosas formas

<sup>230</sup> **Op. cit.**, p. 10-11.

<sup>231</sup> FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 9 ed. Lisboa: Nova Vega, 2015

de auto-complementação [sic]. Exactamente [sic] o contrário do que propõe o Poeta de que vamos ocupar — Florbela Espanca. Aquele soneto *a uma rapariga*, é, por certos sectores [sic], considerado, passe o termo, uma apologia da vergonha, precisamente pelas razões que expus. Mas desenganemo-nos; porque se é valorizado por outros sectores [sic], é-o por oposição ao moralismo dos primeiros — e não por oposição ao moralismo dos primeiros — e não por aquilo que é, com pureza possível: um ideário do destino feminino.<sup>232</sup>

É muito interessante perceber no fragmento acima que, já na década de 1940, Jorge de Sena tinha consciência da ineficácia da compreensão tradicional de gênero, baseada numa divisão rígida entre masculino e feminino, uma vez que claramente acreditava que o conceito de binaridade de gênero era limitante, conflitante e “fantasiosa”. A visão binária de gênero reforça estereótipos e expectativas, pois pressupõe que certos comportamentos e papéis são inerentes a cada categoria de gênero, o que notadamente restringe a liberdade individual e perpetua desigualdade de gênero. Jorge de Sena é o primeiro autor a sugerir que Florbela Espanca propõe o oposto da visão binária de gênero, citando o soneto “A uma rapariga”, que a poeta dedica a uma mulher chamada Nice, encorajando-a a seguir seu próprio caminho e alargar seus horizontes, rompendo com a ideia de que só as mulheres devem ser sensíveis, cuidadoras e donas de casa, enquanto os homens devem ser aventureiros e dominantes. A ideia de enquadrar as pessoas em categorias estritamente binárias de gênero (masculino/feminino) tem sido amplamente discutida e questionada atualmente. Jorge de Sena já compreendia que a identidade de gênero é uma experiência pessoal e subjetiva, que não pode ser reduzida a uma divisão binária. E, por assim dizer, o autor propôs que Florbela vai contra uma simplificação injusta que limita a expressão e a autonomia dos sujeitos.

Na primeira metade do século XX em Portugal, era predominante uma visão tradicional e conservadora de gênero, fortemente influenciada pelos valores patriarcalistas, que atribuíam papéis hierarquizados às mulheres. Como já falamos no final do segundo capítulo, as expectativas em relação ao papel das mulheres eram ligadas às esferas doméstica e familiar, ou seja, ligadas à manutenção do lar e da criação dos filhos. O casamento e a maternidade eram vistos e valorizados como principal símbolo da realização feminina. Dessa forma, as mulheres tinham acesso limitado à educação formal e às oportunidades de emprego, visto que suas opções de carreira eram geralmente restritas às áreas do magistério, enfermagem e trabalho doméstico. Por outro lado, os homens assumiam o papel de provedor e autoridade do lar. Essa dualidade de gênero refletia não só os núcleos familiares, mas

<sup>232</sup> SENA, Jorge de. **Op. cit.**, p. 14-15.

também as leis e instituições da época, pois a legislação e a moralidade social reforçavam o controle e a submissão das mulheres em relação aos homens.

Certamente, essas dinâmicas sociais não representavam a totalidade das experiências das mulheres, mas a maior parte, com certeza. Florbela não escapou dessa dualidade de gênero a que Jorge Sena se referiu no trecho acima, enfrentado vários obstáculos, como a marginalização dentro da sociedade mais ampla e nos ciclos literários. É fato que as mulheres escritoras da geração de Florbela enfrentaram desafios para ter suas vozes reconhecidas. Muitas delas usaram pseudônimos para assinar os seus textos, outras nem sequer conseguiram sair do moinho da moralidade. Por muito tempo, a literatura feminina foi julgada menos importante por abordar temas considerados “femininos”, como amor romântico, rendas, bordados ou até mesmo suas lutas, sonhos, desejos e anseios dentro de uma realidade marcada pela desigualdade e restrições do cotidiano das mulheres. Essas obras eram muitas vezes rotuladas como “literatura feminina” ou “literatura de revista de moda”, consideradas inferiores em comparação à produção literária masculina.

Essa separação de gênero na literatura do início do século passado refletia, notadamente, as expectativas sociais em relação aos papéis dos homens e das mulheres. Mas, mesmo com todas as limitações impostas, algumas escritoras mulheres conseguiram se destacar e deixaram contribuições significativas para a literatura portuguesa da época. Florbela Espanca foi precursora e influenciou uma geração de escritoras como, por exemplo, Sophia de Mello Breyner Andresen,<sup>233</sup> Maria Lamas<sup>234</sup> e Irene Lisboa,<sup>235</sup> entre outras, que

<sup>233</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) foi a primeira mulher escritora portuguesa a receber o mais importante reconhecimento literário da língua portuguesa, o Prêmio Camões, em 1999. Colaborou na revista *Cadernos de Poesia*, onde se tornou amiga de importantes autores, inclusive Jorge de Sena. Teve um forte engajamento na política liberal, denunciando o regime salazarista. Além da poesia, também se dedicou ao conto e aos livros infantis.

<sup>234</sup> Maria Lamas (1893-1983) foi uma escritora, jornalista e ativista política feminista portuguesa. Na década de 1920, Lamas se casou duas vezes, teve dois divórcios e uma filha no último casamento. Trabalhou no jornal *O século*, *A Voz*, *A Capital* e *Diário de Lisboa*, escrevendo crônicas, novelas, folhetins, romances, textos para crianças e mulheres, neste último reivindicando os direitos das mulheres. Nas décadas de 1930 e 1940, participou de organizações feministas contra a ditadura, passando a assinar suas obras como Maria Lamas — até então, utilizava diversos outros pseudônimos. Dentro do contexto do Estado Novo, foi obrigada pelo diretor do jornal *O Século* a escolher entre continuar na direção da revista *Modas e Bordados* ou à frente da organização feminista. Maria Lamas se demitiu, dando início a uma das suas mais importantes obras, *As Mulheres do Meu País*. Sofreu perseguições pela ditadura, refugiando-se em Paris e regressando em 1969. Depois da Revolução dos Cravos, aos 80 anos, foi homenageada diversas vezes por revistas e associações do movimento feminista.

<sup>235</sup> Irene Lisboa (1892-1958) foi uma escritora, professora e pedagoga portuguesa. Formou-se na Escola Normal Primária de Lisboa, especializando-se em Ciências da Educação. Dedicou-se à produção literária e publicações pedagógicas. Foi nomeada para o Instituto de Alta Cultura e, logo em seguida, em 1940, foi afastada do Ministério da Educação e de todos os cargos oficiais, devido aos seus pensamentos incômodos para a pedagogia da ditadura salazarista. Por isso, ela adotou vários pseudônimos, como João Falco Manuel Soares e Maria Moira, para expressar as suas opiniões, escrevendo poesias, contos, crônicas e até novelas.

conseguiram romper as barreiras de gênero e se tornaram vozes literárias.

Florbela era uma exceção [sic], porque era uma mulher. Desde já vos afirmo que, em minha opinião, Florbela Espanca vale infinitamente mais do que Anna de Noaille. Anna permanece, desculpem-me a expressão, uma fêmea, apesar do subtil [sic] e delicado dos seus versos, e, talvez por isso, pior: uma fêmea intelectualizada — enquanto Florbela menos intelectual, se revela sempre mulher. [...]

Mas, antes, vejamos como a história que vos contei encerra uma contradição. Anna, poetisa de estufa, ataca as mulheres, sendo mulher e escritora notável? Não... Anna proclama-se, e às outras um exceção [sic]? Sim. Porque nunca foi desatendida, e não necessitava, como Florbela, escrever, para animar-se, versos de orgulho dos seus versos. De resto, uma contradição de essência era natural — a mulher é ser em quem as antinomias se resolvem.

O poeta, que é, de certo modo, espiritualmente, um ser intermédio, é aquele em quem as antinomias, embora dolorosamente, não só coexistem, mas dão fruto — e os únicos de que elas são capazes (seja dito para escarmento de filósofos).

Uma mulher poeta é, pois, simultaneamente, os dois seres que acabo de referir.<sup>236</sup>

Por vezes, Jorge de Sena parece ser muito ambíguo e confuso. Inicialmente questiona a visão tradicional binária de gênero, para voltar a enquadrar Florbela no gênero feminino tradicional. Pior, faz uma distinção hostil entre mulher e fêmea. Anna de Noailles, a quem Jorge de Sena rebaixa ao compará-la a Florbela, foi uma grande poeta que nasceu em Paris, em 1876, e que veio falecer pouco tempo depois de Florbela, em 1933. Ela foi uma das figuras mais importantes no âmbito literário francesas do início do século XX, cujo estilo poético era marcado por uma sensibilidade e intensidade emocional feminina, refletindo sobre a existência humana, a espiritualidade, a natureza e o amor. Além disso, ela foi a primeira mulher a ser eleita para a Academia Francesa de Letras, em 1921, uma instituição tradicionalmente dominada por homens, ocupando a cadeira número 24.<sup>237</sup> Notadamente, a sua conquista foi um marco importante e histórico para as mulheres na literatura, contribuindo para a luta pela igualdade de gênero nesse campo. Em grande medida, suas contribuições poéticas abrem caminho para o reconhecimento e a valorização do trabalho das escritoras não só no cenário literário francês, mas na Europa.

Assim como Florbela, suas obras são caracterizadas pela originalidade, pela feminilidade, pela profundidade da linguagem e pela exploração das emoções, capaz de traduzir uma voz e uma sensibilidade feminina para o campo literário, dominado majoritariamente por homens. Por que, segundo a visão de Jorge de Sena, Florbela seria mais mulher e mais feminina que Anna de Noailles? Notadamente, a difamação de Anna de

<sup>236</sup> SENA, Jorge de. **Op. cit.**, p. 16-17.

<sup>237</sup> Disponível em: [https://www.annadenoailles.org/?langswitch\\_lang=en](https://www.annadenoailles.org/?langswitch_lang=en). Acesso em: 23 maio 2023.

Noailles é uma tentativa de moralizar e, de certa forma, reafirmar normas e valores da dualidade de gênero que ele mesmo questiona. Nesse sentido, Jorge de Sena busca enquadrar Florbela dentro do padrão considerado feminino aceitável na sociedade, reproduzindo o estereótipo da mulher aceita na visão masculina.

O estereótipo da mulher aceita na visão masculina refere-se a uma representação limitada e submissa, notadamente baseada em expectativas e desejos masculinos, o que não deixa de ser uma visão reducionista da mulher, reforçando a ideia de que as mulheres devem se conformar a um padrão de beleza e de comportamento. Jorge de Sena reinterpreta Florbela a partir das limitações da sua mentalidade masculina do início do século XX, adequando, domesticando e enquadrando Florbela a uma narrativa mais convencional, exaltando apenas os aspectos mais conservadores da vida e da obra da poeta, silenciando toda e qualquer parte inflamada, como Anna de Noailles, que incomoda os padrões tradicionais.

Quando um poeta se exprime habitualmente por uma forma — e sabe-se que as formas se estão reconstituindo dentro e com todas as aparentes liberdades que o verso conquistou — pode ser perigoso não reparar nos outros poemas que tenha escrito. Florbela não escreveu só sonetos. Mas descobriu totalmente o acabado, o fechado, o feminino do soneto. Com efeito, o soneto assemelha-se muito aos trabalhos femininos. O soneto quando cultivado pelas mulheres, é um ciclo continuado indefinidamente do último ao primeiro verso. Pelo menos assim parece aos nossos olhos, como aquelas rendas que os olhos masculinos viram começar numa ponta, acabar na outra, e, depois de aplicadas, não sabem onde começam ou acabam. Creio ter razão, e maior se é possível, em Portugal... A mulher portuguesa, se não faz rendas, faz sonetos... — em que pese às senhoras aqui presentes.<sup>238</sup>

Primeiramente, é importante ressaltar que os sonetos, enquanto forma poética, não estão necessariamente associados aos trabalhos femininos. Na verdade, o soneto é uma estrutura poética tradicional que pode ser utilizada tanto por mulheres como por homens. Há uma lista extensa de escritores portugueses no início do século XX, que escreveram sonetos como forma de expressar seus sentimentos como, por exemplo, Fernando Pessoa, António Nobre, Camilo Pessanha, Mário de Sá-Carneiro, Antero de Quental, Teixeira de Pascoais, José Régio e até mesmo o próprio Jorge de Sena, entre muitos outros escritores. No entanto, no contexto em que Jorge de Sena viveu, existia um chavão de que os sonetos eram “coisa” de mulher.

Por muito tempo, as mulheres escritoras foram limitadas a esse estilo literário e a

---

<sup>238</sup> SENA, Jorge de. **Op. cit.**, p. 18.

suas temáticas porque, durante o período do Romantismo, era frequentemente utilizado para expressar emoções amorosas. Por esse motivo, foi paulatinamente associado às mulheres, já que se acreditava que os sentimentos e as emoções eram de domínio unicamente das mulheres, enquanto a razão era de domínio somente dos homens. Dessa forma, os temas amorosos que deram popularidade ao soneto não só eram considerados primordialmente femininos, mais também eram julgados mais adequados de acordo com as normas culturais da época.

Por outro lado, as formas poéticas mais abrangentes e livres como, por exemplo, adotadas pelo Modernismo em Portugal, entre as décadas de 1910 e 1940, que representavam a ruptura com as formas tradicionais, sobretudo com o estilo do soneto, restringia a atuação direta das mulheres. Mesmo que os modernistas portugueses tivessem como principal proposta a rejeição dos valores tradicionais considerados obsoletos e limitados, buscando uma renovação cultural e uma ruptura com a mentalidade conservadora que prevalecia na época,<sup>239</sup> as contribuições das mulheres não eram bem-vindas ao movimento, pois continuaram sendo associadas aos sonetos românticos. Em grande medida, esperava-se que suas obras se enquadrassem em determinados moldes preestabelecidos para a escrita de mulheres, não só restringindo sua liberdade criativa e limitando suas opções artísticas, mas marginalizando suas vozes e perspectivas.

As mulheres escritoras, que ousavam adotar outro estilo poético além do soneto, eram desconsideradas e suas obras, menosprezadas pela crítica. Consequentemente, pelo público, pois eram julgadas incompreensíveis, demasiadamente emocionais ou simplesmente inferiores às obras dos escritores homens. Essa reação pode ser atribuída a uma série de fatores, incluindo a crença de que as mulheres não possuíam habilidades intelectuais inferiores às dos homens, que dizer, os estereótipos de gênero limitavam mais uma vez o papel da mulher na sociedade e resistiam a qualquer forma de mudança. É importante ressaltar que nesse período, os críticos literários eram predominantemente do gênero masculino. Vale lembrar que até a data da conferência de Jorge de Sena, existiam poucas críticas literárias sobre Florbela de autoria feminina, com exceção da primeira dissertação sobre a obra de Florbela, a que não tive acesso, escrita por Maria de Lourdes Barreiros Lopes, em 1945, na Universidade de Lisboa; e a crítica literária de Aurélia Borges, *Escola*

---

<sup>239</sup> PEREZ, Luana Castro Alves. **Modernismo em Portugal**. Disponível em: <https://www.portugues.com.br/literatura/modernismo-portugal.html>. Acesso em: 24 maio 2023.

*Florbeliana*.<sup>240</sup> Porém, essas obras não tiveram nenhuma relevância e/ou repercussão naquele período. As primeiras críticas literárias sobre Florbela Espanca produzidas por mulheres só viriam a ganhar visibilidade na década de 1960, sobretudo 1970.<sup>241</sup>

Toda essa discussão acerca do soneto como forma restrita e convencional, mais aceitável para as mulheres dentro das limitações impostas pela sociedade patriarcal, é importante não só para refletir sobre os estereótipos de gênero, mas, sobretudo, analisar a visão limitada da época sobre as capacidades e interesses das mulheres. De certa forma, Jorge de Sena, ao criticar, acabou reproduzindo os mesmos pensamentos patriarcalistas, enquadrando não só Florbela, mas a sua obra, nas concepções de mulher aceitáveis do período.

Ao falar “A mulher portuguesa, se não faz rendas, faz sonetos...”, Sena retrata uma definição bastante limitada para um pensador de esquerda, porém totalmente compreensível dadas suas limitações enquanto escritor do sexo masculino inserido em sua época, o que só reforça minha teoria de que Florbela foi enquadrada nos padrões mentais de cada época para ser aceita. A frase citada acima não deixa de ser um estereótipo cultural, sugerindo que as mulheres têm habilidades artísticas e literárias inclinadas tão somente a atividades artesanais como a renda e os sonetos, ou seja, associando a mulher aos papéis tradicionais da mulher portuguesa. É importante destacar que essa frase é simplificadora e generalizadora e certamente não representa a diversidade das mulheres portuguesas.

Os versos de Florbela recordam aqueles versos de senhoras que vêm nos jornais de modas, por exemplo. Durante muito tempo, julguei que a influência de Florbela se fazia sentir neles. Claro que faz, há sempre uns cetins já coçados nas mãos dela, e umas estrelas mal empregadas, como ela as não empregou (<<b ordão de estrelas>>). Mas, folheando ilustrações, lendo muitos versos femininos bons e maus, anteriores a Florbela, vi que também eram semelhantes, que havia, principalmente, uma diferença de intensidade. Não devemos tomar aqui intensidade por veemência, quando esta é aplicada ao que habitualmente, se chama <<ter uma explicação>>, isto é, debater, com violência, as mútuas queixas. Nesse caso, o poema é sempre uma réplica, ou a palavra que se pressupõem, ou a atitudes que se adivinham. Há disso em Florbela, como na maior parte dos poemas de amor, desde que o poeta não abstraia da criatura em causa, ou cria uma criatura abstrata para, então, se lhe dirigir. Deve ter reparado que estou evitando empregar uma palavra terrivelmente perigosa, pelo muito que tem sido gasta em filosofia e poesia: refiro-me a profundidade. É-se, muitas vezes, levado a classificar de profundo o indefinível ou obscuro. Ora o sentimento em Florbela não é indefinível por ser complexo; é-o por ser feminino. Objectar-me-ão [sic] que nada será mais claro que o seu desejo de

<sup>240</sup> BORGES, Aurélia. *Escola Florbeliana*. Lisboa: Edições Expansões, 1946.

<sup>241</sup> Maria Alexandrina, “A vida Ignorada de Florbela” (1964); Maria Aliete Galhoz, “Sobre Florbela Espanca” (1966); Luisa Dacosta “Literatura e Autoria Feminina” (1973); Agustina Bessa-Luís, “Florbela Espanca” (1979), Natália Correia, “A Diva” (prefácio “Último Diário” - 1981).

ser amada. Sem dúvida. Esse desejo, porém, não é o sentimento, mas a causa dele; o sentimento será, então, o conjunto de angústias ou certezas de que é vítima.<sup>242</sup>

Interessante que, no início do texto, Jorge de Sena critica Anna de Noailles por criticar outras mulheres que não produziam, considerando as mulheres que tinham uma vida intelectual ativa uma exceção, mas no trecho em questão ele se autoriza a criticar e generalizar que todas as mulheres escreviam “bordão” em seus sonetos, inclusive Florbela Espanca. Fica muito claro que, na verdade, ele critica e inferioriza Anna de Noailles por ser uma feminista inflamada, que buscava problematizar as raízes profundas das desigualdades de gênero. Por isso, ele denomina Anna de Noailles de fêmea e Florbela Espanca de feminina, por ela não ter esse “ego inflamado”, não questionar as estruturas de gênero a partir de ideias feministas radicais. E, portanto, toda e qualquer imagem de mulher dura e inflexível, que “distorcia” a mulher tradicional portuguesa, era desqualificada na crítica literária.

Claramente, Jorge de Sena tenta a todo custo enquadrar Florbela Espanca nos papéis e expectativas de gênero tradicionalmente atribuídos às mulheres portuguesas, com o objetivo de conquistar a aprovação da poeta pelo público — e, pelo que vimos, conseguiu. Além de modular Florbela Espanca nas normas de comportamento e aparência consideradas “adequadas”, ele faz crer que Florbela aderiu às expectativas do que supostamente se esperava do gênero feminino, desde as responsabilidades domésticas, o zelo com a família e a priorização do casamento em detrimento à carreira literária, ou seja, posturas e condutas que notadamente foram distintas de Florbela em vida. É importante deixar claro que ser uma mulher tradicional não é uma escolha negativa ou de mérito, algumas mulheres encontram satisfação e realização pessoal em adotar esses papéis. A questão em destaque aqui é a generalização e a exclusão das mulheres que buscavam diferentes caminhos em suas vidas ou que, como Florbela, buscaram se inserir em certos padrões para serem aceitas. Muito possivelmente, associar Florbela a um padrão tradicional de mulher tenha sido uma estratégia encontrada por Jorge de Sena para legitimar Florbela enquanto autora dentro dos limites de uma mentalidade conservadora em Portugal.

Reparem que ao falar de intensidade na obra de Florbela, ele reforça imediatamente que não se refere à veemência, porque foi justamente por causa da temática da sensualidade que a obra de Florbela recebeu muitas críticas negativas entre 1920 e 1930, e até mesmo posteriormente, ainda que com menos frequência. A intenção desta tese não é,

<sup>242</sup> SENA, Jorge de. **Op. cit.**, p. 20-21.

de modo algum, analisar a estrutura interna da obra de Florbela — o que já foi feito por mim na dissertação.<sup>243</sup> Aqui proponho analisar os discursos sobre Florbela e sua obra que contribuíram para a construção autoral da poeta. Mas é inegável que suas poesias e contos revelam uma busca não só pela liberdade de expressão, mas, sobretudo, pela exploração da identidade, da sensualidade e do corpo feminino. De fato, o erotismo é um tema recorrente em seus escritos, reflexões e inquietações pessoais. Dessa forma, a sua poesia explorava profundamente os sentimentos e desejos femininos, desafiando as normas sociais e os papéis de gênero da época, o que gerou reações negativas em alguns circuitos críticos.

Na década de 1920, surgiram as primeiras críticas à sensualidade na poesia de Florbela Espanca, considerada excessiva, vulgar e inadequada para os padrões da época, insinuando que a temática prejudicava a qualidade literária e/ou desviava a atenção de outros aspectos relevantes da sua escrita. Entre os recortes de jornais que Florbela guardava acerca de sua obra,<sup>244</sup> encontram-se vários artigos sobre seu segundo livro. Entre os textos é possível encontrar elogios à sua tristeza e perfeição métrica; mas, por outro lado, foi bastante criticada por supostas blasfêmias e hipérboles. Segundo um artigo do jornal *Época*, datado do dia 1º de abril de 1923, assinado por Nemo, o autor critica Florbela Espanca por cometer um verdadeiro insulto contra aquilo de mais sagrado, o amor. Segundo Nemo, Florbela não só usava palavras indecorosas para descrever o amor, mas desvirtuava o papel da mulher cristã. Por fim, fala que o livro está cheio de paganismos e de voluptuosidade, considerando o livro pagão e desmoralizador.

Certamente, por esse motivo, Jorge de Sena tenta a todo instante enquadrar a obra e a imagem de Florbela nos padrões aceitos, rompendo com a imagem excessiva e voluptuosa cristalizada sobre a poeta, sobretudo nas últimas duas décadas da sua vida, reacendendo após a sua morte. Em grande medida, Jorge de Sena usou a estratégia de silenciar o inconveniente da biografia de Florbela para restabelecer uma popularidade enquanto poeta, mulher, feminina e sensível.

Emily Bront [sic], a genial romancista de <<O monte dos vendavais>>, mostra, nos seus poemas, uma energia muito masculina. Não esqueçamos, porém que é tipicamente feminina – e nela patente – uma dureza de sentimentos, como direi?, calculista, no mais elevado sentido do termo. Também essa dureza se encontra em Florbela, expressa, porém, na teimosia com que sonha, quase cenograficamente, a sua vida com o ente amado. E nós quase sentimos que teria de ser assim – e ele, sentado numa cadeira, seria forçado a esperar, com convicção de quem cumpre um

<sup>243</sup> FARIAS, Priscilla Freitas de. **Op. cit.**

<sup>244</sup> Esse acervo pessoal de Florbela Espanca encontra -se na Biblioteca Pública de Matosinho, a que tive acesso no período de pesquisa para a dissertação, que realizei em Portugal em 2015.

dever, que ela viesse, pé ante pé, pousar os olhos nas páginas do livro que ele estivesse lendo. Ao contrário do homem, que para apaixonar-se ou desejar, acumula cenários, a mulher só quando já apaixonada vê as quatro paredes em volta do amado, e se vê a si própria, lá dentro, junto dele. A mulher-poeta – e nenhuma em Portugal o foi como Florbela – nem necessita de amar realmente, basta -lhe o coração vazio, e tanto mais vazio quanto arde sempre insatisfeito o seu desejo.

Florbela, pede, reclama, ordena, suplica que a amem, para apagar espiritualmente o seu anseio. Não nos interessa tudo isso, na medida em que constitui a chave do poeta. Se, porém, é chave da chave, isto é, se o poeta transpôs o seu caso pessoal para uma expressão pessoal a partir da qual faz os seus versos - não. E assim como o poeta se não confessado integralmente como poeta — e é esta distinção entre a sinceridade poética e sinceridade individual, que aos demagogos tanto apraz confundir — não há o direito de exumar perante a sociedade, para seu gáudio, aquilo mesmo que foi, em vida, a cruz que ela impôs ao poeta. Porque a sociedade não merece confiança. A sociedade condena sempre; e, no fundo, não perdoa a fuga pelos caminhos do génio [sic], àqueles que perseguiu nos caminhos da vida, com um olhar hipócrita, em que brilha aquela convivência de maçonaria frustrada, que me perdoarão torne a apontar aqui.<sup>245</sup>

O que significaria “energia masculina” para Jorge de Sena? Notadamente, é um conceito que geralmente se refere a certas faculdades associadas à expressão tradicional da masculinidade, podendo estar associada a características como “assertividade”, “agressividade”, “independência”, “racionalidade” etc. Por outro lado, esses traços são frequentemente contrastados com características associadas à feminilidade, como “empatia”, “sensibilidade”, “emotividade”, “intuição”, “delicadeza”, “cuidado” etc. Jorge de Sena foi infeliz com a comparação de Emily Brontë ao conceito de “energia masculina”, visto que as generalizações e a análise estereotipada não refletem a diversidade e complexidade das identidades de gênero; pelo contrário, aprofundada ainda mais a discussão da dualidade de gênero que ele mesmo criticou no início do texto. Além disso, Jorge de Sena usa a própria dualidade de gênero que inicialmente criticou para limitar a expressão individual de Emily Brontë, porque uma coisa não elimina a outra, o que só ressalta as limitações e marcas mentais o autor.

Emily Brontë foi uma escritora nascida em 1818 na Inglaterra, cuja família viria a ter uma forte tradição na literatura, inclusive com suas irmãs Charlotte e Anne Brontë alcançando o estatuto de autoras. Como bem citou Jorge de Sena, ela ficou conhecida principalmente por seu único romance, *O Morro dos Ventos Uivantes*, publicado em 1847, sob o pseudônimo de Ellis Bell. O romance é considerado um clássico da literatura mundial, conhecido não só por sua estrutura fragmentada e não linear, mas por sua intensidade emocional e sóbria, explorando temas como a paixão, a vingança e a condição humana. O

<sup>245</sup> SENA, Jorge de. **Op. cit.**, p. 22-23.

romance é sobre a história do amargurado Heathcliff e sua amada Catherine.

Ao ler algumas críticas sobre a obra,<sup>246</sup> compreendi que a visão de “energia masculina” sugerida por Sena se deve não só ao fato da temática sombria, mas também ao retratar os personagens Heathcliff e Catherine com traços muito fortes. Heathcliff, em particular, é descrito como “determinado”, “corajoso”, “vingativo” e “obstinado”. A sua personalidade é marcada por um senso de controle, assim como uma poderosa força física e emocional, características frequentemente associadas a uma noção tradicional de masculinidade vigorosa e assertiva. Por outro lado, Catherine é caracterizada pela sua rebeldia, longe do apelo sedutor, que fugia às regras da feminilidade vitoriana. De certa forma, a escrita de Emily desafia as convenções sociais de gênero da época, na medida em que explora relações complexas entre os personagens, como o amor obsessivo e destrutivo.

Certamente, a violência e a intensidade emocional retratadas na obra, juntamente com a ferocidade apaixonada dos protagonistas, motivaram Jorge de Sena a associar Emily Brontë a tal “energia masculina”. Alguns críticos da época consideraram o livro perturbador pelo seu teor sombrio, pois acreditava-se que o romance retratava personagens imorais, além de relações passionais e obsessivas. Emily publicou o livro com o pseudônimo masculino, o que, notadamente, influenciou a recepção da sua obra por parte da sociedade vitoriana, que tinha expectativas limitadas sobre o papel e capacidades das mulheres na literatura.

Depois de remexer toda essa discussão em torno dos comportamentos feminino e masculino, criando uma dicotomia em que aquelas que se desviavam do que era considerado “normal” eram inferiores e condenadas por ele, como se houvesse uma resistência ou um medo da mudança, ao mesmo tempo, Jorge de Sena retoma a defesa das mulheres. Argumenta que a sociedade condena e não perdoa as que desafiam as normas estabelecidas e seguem caminhos fora do padrão, sendo que ele mesmo condena aqueles “desconfortáveis” que desafiam as normas estabelecidas. Ele percorre todo o texto nessa dualidade, como se seguisse estereótipos, mas com desconfiança.

Depois, a perfeição da obra feminina, ou é acaso da espontaneidade sensível, ou conseguida pela repetição paciente, ao contrário da masculina que se obtém pela pesquisa [sic] atenta. E assim, seria ainda por ser mulher que Florbela escreveu tantos sonetos? Sim e não.

A época era para o soneto. Choviam sobre as letras pátrias os sonetos anteriores, graças a um formalismo, misto de palavras abstratas e alegorias, que Antero favoreceu em si próprio, interessado, como estava, em exprimir-se filosoficamente, e veio a favorecer nos seus epígonos, muito mais interessados do que ele em se

<sup>246</sup> Disponível em: <https://conic-semesp.org.br/anais/files/2017/trabalho-1000024730.pdf>. Acesso em: 26 maio 2023.

darem ares de sérios e profundos, já que é preciso, em poesia, fazer com que nos tomem a sério...

Mas a época era também para a *coquetterie* do verso, um luxo burguês que ficara da pompa aristocrática do decadentismo. Florbela sofreu esta moda, como as outras que teve que usar: colares muito compridos, vestidos com a cintura quase no joelho, onde, por sua vez, a saia começava e acabava logo. Era mulher, aquilo usava-se, e nem num dos seus mais belos sonetos deixou de ter versos <<talhados em mármore de Paros>> para rimar com raros. [...]

E é curioso verificar que foi esta *coquetterie* que, prendendo-a objectivamente [sic] muito a si própria, a salvou dos panteísmos sortidos que foram, essencialmente, o prato de resistência do seu tempo. E não só a *coquetterie*. A sua perfeita sensibilidade feminina não podia consentir na masculinização [sic] do universo, que todo panteísmo implica.<sup>247</sup>

*Coquetterie* é uma palavra de origem francesa referente ao comportamento de uma pessoa, especialmente uma mulher, que busca atrair o interesse dos outros de maneira sedutora. É frequentemente associada a gestos, a olhares, a sorrisos e outras atitudes sutis e delicadas usadas para despertar a admiração de alguém desejado, sem necessariamente ter interesse de um compromisso sério. Dessa forma, a *coquetterie* pode ser considerada um flerte, um charme ou uma graça frívola. A *coquetterie* era uma tendência no início do século XX, que valorizava a atitude sedutora frequentemente associada à feminilidade.<sup>248</sup>

Eu acredito que, no âmbito da escrita, Florbela é alguém que não se encaixa nessa estética leve e superficial. Pelo contrário, a obra de Florbela foi marcada pela introspecção, revelando emoções e inquietações pessoais. Em grande medida, sua poesia retrata uma profundidade sentimental ligada a temas como solidão, paixões e desejos. A escrita é marcada pela intensa, não economizava palavras para expressar sua angústia, saudade e melancolia. Portanto, embora Florbela tenha vivido em uma época em que a *coquetterie* era valorizada, sua escrita poética não refletia necessariamente essa tendência como queria acreditar Jorge de Sena. Dessa forma, sua obra destacava-se pela emotividade e complexidade da condição humana, não pela superficialidade.

Em relação ao panteísmo citado pelo autor, corrente filosófica que enfatizava a ideia de que o divino está presente em todas as coisas, não estava associado exclusivamente a uma estética masculina no início do século XX em Portugal. O panteísmo é uma filosofia muito singular na obra florbeliana, pois a poeta não só se debruça em contemplação da natureza, dotando as coisas mais simples como, por exemplo, uma pedra, um insignificante

<sup>247</sup> *Op. cit.*, p. 25-27.

<sup>248</sup> MARTINEZ, Fabiana Jordão. Educadas para o consumo: moda e publicidade como “tecnologias de gênero” no início do século XX. *Revista da Unidade Especial e História e Ciências Sociais*. 12, n. 2. Gênero, Preconceito e Ensino de História, 2015, p. 52. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/emblemas/article/view/45509/22502>. Acesso em: 26 maio 2023.

pedaço de substância sólida e dura, de sentimentos e espiritualidade; mas, sobretudo, incorpora-se na própria natureza.<sup>249</sup> Florbela traz o panteísmo imanente e transcendente, onde é perceptível toda uma simbiose com a natureza, no qual muitas vezes a natureza se funde com seu próprio corpo, evidenciando o erotismo. Florbela Espanca descobre para si mesma uma forma de expressão poética única, constituindo a sua identidade literária mais marcante: o valor do panteísmo e a utilização da natureza enquanto metáfora do corpo e da sensualidade.<sup>250</sup>

Não exagero ao proclamar este soneto uma peça fundamental da poesia de todos os tempos, pela identificação, num mesmo ser, de toda a simbologia feminina, que, desde a mais remota antiguidade, acompanha, ora renovando-se, ora reintegrando-se, as mais puras manifestações humanas. Não são as deusas helénicas da escultura, tornadas cânones de beleza, mas as deusas misteriosas da terra e do céu, as que viveram, de facto, no coração dos gregos. Se quisermos um ciclo mítico da femilidade [sic] poética de Florbela, podemos pôr: noite, aurora, terra, lago, sombra, noite, e o ciclo recomeça.<sup>251</sup>

O soneto a que Jorge de Sena faz referência se chama “Eu”, que pertence ao *Livro de Mágoas*. “Eu sou a que no mundo anda perdida; Eu sou a que na vida não tem norte, Sou a irmã do sonho, e desta sorte; Sou a crucificada... a dolorida...”.<sup>252</sup> Nessa poesia, Florbela performa um sujeito melancólico e preocupado, que anda a chorar uma tristeza dolorida, uma saudade entontecida e um abandono de esquecida. Segundo Sena, é a poesia que mais expressa a infinita beleza e riqueza trágica dos sentidos na obra florbeliana. Não só esse soneto específico, mas em todo o *Livro de Mágoas* se percebe não só a inquietação de si, mas uma indefinida tristeza. É um sentimento incógnito, não tem nome, nem data nem explicação, simplesmente toda angústia encerrada no peito de uma mulher extremamente sensível e insatisfeita.

Resumindo, Florbela estava destinada a uma tripla infelicidade. O seu mundo não sabia interpretar, com justiça, a feminilidade, que as próprias mulheres procuravam, então, numa masculinização [sic] de costumes, que lhes justificasse a livre tentação do homem. Os seus camaradas não estavam aptos a separar, nela e nos seus versos, a literatura ambiente e os lamentos da mulher eterna. E não havia, quer na crítica racionalista, empenhada em pensar claramente num país onde se pensa com a imaginação devaneadora, que na crítica, digamos irracionalista, reagindo contra a outra e procurando desiludir da razão, com certa pertinência, uma intelectualidade que não passara previamente pela consciência da complexidade do ser individual, não havia, repito quer numa, que noutra, ocasião

<sup>249</sup> FARIAS, Priscilla Freitas de. **Op. cit.**, p. 222.

<sup>250</sup> **Op. cit.**, p. 222-223.

<sup>251</sup> SENA, Jorge de. **Op. cit.**, p. 29-30.

<sup>252</sup> ESPANCA, Florbela; RÉGIO, José (prefaciador). **Sonetos**. 15 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 39.

de louvar alguém que se afastava de ambas, na mesma medida em que, afirmando-se Mulher, se distinguia do Homem genérico, que o mesmo é dizer, do sexo masculino tornando abstrato, comum aos dois tipos de crítica.<sup>253</sup>

De fato, Portugal era um país profundamente influenciado pela moralidade e pela religião, principalmente pelo catolicismo. Durante o Estado Novo, a Igreja Católica desempenhava um papel significativo na sociedade portuguesa, cuja moralidade era baseada em princípios conservadores, fincados nos signos da família e da tradição. A sociedade portuguesa do início do século XX valorizava a ética, a disciplina e a obediência às normas estabelecidas. Assim, o casamento e a vida familiar eram considerados pilares fundamentais, por isso a sexualidade era amplamente regulamentada, com a castidade e a abstinência sendo enfatizadas, o que explica o pudor em relação à obra de Florbela. Dessa forma, a moralidade e a religião eram utilizadas como instrumentos de controle social, buscando preservar a ordem e os valores tradicionais.

Jorge de Sena ressalta que Florbela viveu num tempo e numa sociedade com uma incompreensão salutar do feminino como feminino, ou seja, em que se ressaltava uma visão tradicional e conservadora do papel da mulher na sociedade. Reforçando tudo o que se discutiu ao longo deste subtítulo, as mulheres eram frequentemente submetidas aos homens e seu papel era amplamente definido em termos de maternidade, cuidado do lar e submissão ao marido. A mulher era vista como a guardiã da moralidade, responsável pela educação dos filhos e pela manutenção do lar. Desse modo, a expectativa social era que as mulheres se dedicassem exclusivamente às tarefas domésticas e à criação dos filhos, deixando de lado suas próprias ambições e interesses pessoais.

Assim sendo, havia uma forte pressão para que as mulheres se conformassem aos padrões estabelecidos e, portanto, qualquer desvio dessas expectativas era malvisto. As mulheres que buscavam um aprofundamento do seu conhecimento, empregos fora do lar ou expressavam opiniões independentes eram marginalizadas ou consideradas uma ameaça à ordem estabelecida. Além disso, a sexualidade feminina era reprimida e controlada, com a castidade sendo altamente valorizada. A educação sexual era limitada e, muitas vezes, baseada em conceitos de pureza e de abstinência. No entanto, com a Revolução dos Cravos em 1974, Portugal passou por uma profunda transformação política, social e cultural. Os movimentos feministas ganharam força, evidenciando a marcha do feminino na sociedade portuguesa, rompendo com as normas tradicionais de gênero, buscando igualdade de

---

<sup>253</sup> SENA, Jorge de. **Op. cit.**, p. 32.

direitos e de oportunidades.

Favorecida pela sua dupla condição de mulher e de poeta, Florbela desejou escrever, para o amado, [...] — e creio que o amor, na boca de uma mulher e de um poeta, não pode ter um desejo mais puro, porque a eternidade é o que as Mães desejam *ansiosamente* para os seus filhos. Todas as morais estão aquém disto; e com maioria de razão, os moralistas, que estão sempre, por nossa triste condição humana, abaixo das morais que proclamam.<sup>254</sup>

Florbela não é uma exceção porque é mulher, mas é uma exceção porque é intensa e inaugurou uma escrita muito própria de descrever sua alma. E, sim, como falou Jorge de Sena, o que a fez sobressair é sua dupla condição de mulher e de poeta. Por fim, Jorge de Sena conseguiu fazer uma conclusão triunfal que arrancou os aplausos e a sensibilidade da plateia, não só restabelecendo a imagem de Florbela, mas valorizando e preservando o seu legado na História da Literatura Portuguesa. Convém afirmar que, mesmo com suas limitações do pensamento predominantemente masculino português do início do século XX, Jorge de Sena foi o primeiro a apresentar e ressaltar Florbela como uma mulher artista, não só problematizando as limitações da emancipação de Florbela, mas evidenciando a censura de sua obra pela sociedade.

Apesar da dualidade e do conflito em torno da visão binária tradicional de gênero, central em seu texto, ele não faz uma abordagem mais inclusiva que reconheça a complexidade e a diversidade da experiência humana. Notadamente, a crítica à visão binária de gênero na década de 1940 era limitada e marginalizada, por isso esse caráter dualista no discurso de Jorge de Sena, afinal é importante lembrar que ele estava proferindo o discurso para um público muito particular, cujo objetivo era restaurar a imagem de Florbela, não a marginalizar mais ainda. Vale também ressaltar que, naquela época, as discussões sobre gênero eram amplamente dominadas por visões tradicionais e conservadoras, que reforçavam as normas de gênero estabelecidas e, portanto, aqueles que desafiavam a visão de gênero enfrentavam marginalização social.

Apesar da dualidade do seu texto, Jorge de Sena foi o primeiro homem a falar da questão de gênero, destacando a originalidade e importância da obra de Florbela no seu contexto literário, ajudando a difundir seu trabalho para o público. Assim como, muito possivelmente, abriu caminho para as discussões mais amplas e progressistas que se seguiram nas décadas seguintes, possibilitando o desdobramento de novas pesquisas, inclusive estudos de autoria feminina sobre Florbela Espanca. A luta pelos direitos de gênero

---

<sup>254</sup> SENA, Jorge de. **Op. cit.**, p. 36.

e pela aceitação de identidade de gênero foi ganhando força ao longo do tempo. Jorge de Sena não apenas honrou a memória de Florbela Espanca, mas também contribuiu para a restauração e reconhecimento de Florbela ao longo do tempo, trazendo à tona a relevância da poesia de Florbela e assegurando que sua voz continuasse a ser ouvida pelas gerações futuras.

## 5.2 Florbela Espanca: “atentado” contra a moral cristã e os bons costumes

Como foi analisado até aqui, o busto em homenagem à Florbela Espanca teve negada a sua instalação no Jardim Público, pois sofreu várias contestações dos setores mais conservadores da cidade. Após anos de reivindicações por parte de certos intelectuais progressistas, só em 1949 o busto foi finalmente inaugurado e, ainda assim, a decisão foi rechaçada por vários grupos de Évora, desdobrando-se até mesmo na publicação de um livro inteiro contra o merecimento da homenagem para Florbela.

Como já foi falado anteriormente, as justificativas contra a exposição do busto em homenagem a Florbela no Jardim de Évora eram demasiadamente claras: a poeta era o antímodo do feminino durante a Ditadura de Salazar, pois rompeu com os papéis históricos e sociais — submissa, doméstica e religiosa — conferidos à mulher do início do século XX na sociedade portuguesa. Nesse sentido, o salazarismo não queria que a tradicional região do Alentejo tivesse como espelho a imagem de Florbela, porque seria uma contraversão aos princípios morais do país. Afinal, a cultura tradicional do ruralismo se revestia de pretensa harmonia social que a ditadura gostaria transparecer para legitimar suas verdadeiras virtudes, minimizando a imagem de uma sociedade moderna conflitiva e decadente.

As críticas a poeta não pararam de ser derramadas no seu leito de morte. Na década de 1950, quando Florbela já era bastante conhecida devido ao transtorno do busto, José Augusto Alegria (1917-2004), musicólogo português nascido em Évora, escreveu um livro intitulado *A poeta Florbela Espanca: o processo duma causa*, no qual o autor faz uma crítica literária, defendendo por que Florbela não merecia homenagem no Jardim Público. A cada capítulo, ele dedica uma crítica a Florbela, atacando desde sua vida pessoal, suas opções religiosas, influências literárias até a parte interna de sua obra — estrutura de soneto, heresia das palavras e função de sua poesia.

O livro foi publicado pelo Centro de Estudos D. Manuel Mendes da Conceição Santos, instituição que sustentava a herança de um português que carregava o título de alto

dignitário da igreja, o qual despertou desde cedo para a vida religiosa, destacando-se como pastor e em algumas atividades na imprensa durante os conturbados tempos da Primeira República. Com isso, quero dizer que o Centro de Estudo D. Manuel Mendes da Conceição Santos incentivava e consagrava obras de caráter conservador e religioso, o que nos faz pensar que esse livro foi, notadamente, encomendado por interessados em difamar a imagem de Florbela Espanca, pois o tema abordado no livro fugia completamente do que autor escrevia antes e depois de sua crítica literária à Florbela Espanca. Nesse sentido, José Augusto Alegria inicia seu livro com um aviso prévio, alertando os possíveis leitores que o conteúdo presente afetaria aqueles de pouca fé:

A leitura desse livro é reservada aos cristãos com fé. Aos cristãos sem fé servirá de revulso e por isso não é de aconselhar. Aos outros, aos sem fé nenhuma, fi lhos legítimos ou bastardos de toda e quaisquer ideologias chamadas libertadoras, a todos se avisa do perigo dessa leitura.

O Autor<sup>255</sup>

Percebe-se que o autor inicia o livro indicando o público leitor, excluindo todos os outros que não fossem cristãos com fé. Dado o recado, introduz o prefácio relatando que a discussão de colocar o busto da poeta Florbela Espanca no Jardim Público de Évora vinha de muitos anos, mas a questão não foi bem quista pelos habitantes da cidade. Segundo ele, pensavam que o valor real da poeta não era proporcional para se colocar um busto na praça e, assim, o “bom senso arredou o problema até que surgiu um poder mais violento que reduziu ao silêncio a Veneração da Câmara para impor a sua vontade”.<sup>256</sup> O autor declara que era demasiadamente cedo para consagrá-la, atendendo só ao seu lado da História da Literatura Portuguesa, denunciando a decisão de homenagem a Florbela um ato vulgar por permitir expor em praça pública a estátua de uma pessoa sem a menor representação do público, longe de ter valor exigido de estátua pública, pondo à parte o “grave” problema da vida moral, acrescentando que o “erotismo monocórdico que é o contrário às estruturas sádicas de qualquer sociedade cristã”.<sup>257</sup>

Toda a gente sabe que o caso de Florbela Espanca tem suscitado nos últimos anos alguma curiosidade, surgindo ao lado dos que incondicionalmente lhe consagram os méritos, aqueles que põem reservas a homenagens públicas, julgadas prematuras.

Se a atitude dos primeiros é francamente censurável, a dos segundos é

<sup>255</sup> ALEGRIA, José Augusto. **Op. cit.**, 1955.

<sup>256</sup> **Op. cit.**, p. 7.

<sup>257</sup> **Op. cit.**, p. 10

evidentemente equívoca, como veremos.

A questão assumi [sic] aspectos de luta surda, mas violenta, na cidade de Évora, em cujo Museu se guardava o busto da poetisa, da autoridade de Diego de Macedo, busto que a Câmara da dita cidade, numa manhã do mês de Junho, colocou no jardim público, em plinto adrede preparado.<sup>258</sup>

Como fervoroso cristão, José Augusto Alegria logo se pronuncia contra a consagração de um poeta pagão numa nação cujo baluarte da sociedade seria a própria religião cristã, justificando que, ao apreciar qualquer personalidade do mundo das letras, deveria ser somente através das lentes da fé. Em tom de sermão, o autor denuncia que a homenagem à poeta se revelaria uma verdadeira descompostura da disciplina do espírito do povo e/ou do juízo de valores humanos, o que significa claramente “as recusas formais à crença na dignidade de Cristo”, visto que “Cristo é o centro da história, sem o qual tudo são trevas e incertezas num cárcere triste, sem luz nem sol”.<sup>259</sup> Para ele, portanto, a religião seria a própria vida e, por isso, deveria ser penetrada por todos os anseios dos sujeitos, quer dizer, não bastava cumprir determinados preceitos da Igreja, era necessário ser, pensar e sentir à medida de Cristo.

Dessa forma, a poesia é pensada como um valor humano e, por isso, teria para o autor uma missão cristã. Para Alegria, a poesia não pode abastecer a si própria, quer dizer, a poesia não pode ser estéril/inútil ante a palavra sagrada. Na finita visão do poeta, a poesia só teria aceitação na medida em que conseguisse ajudar na expressão do louvor a Deus. Sendo assim, a obra poética de Florbela Espanca, vista à luz dos princípios do catecismo cristão, tem um valor muito relativo e até questionável. Assim, para o autor, colocar o busto de uma poeta como Florbela Espanca num jardim público só poderia acontecer num país que desprezasse os sentidos de responsabilidades cristãs da vida e onde a religião fosse apenas tolerada como regra.

O autor acredita que a obra de Florbela Espanca é fruto de sua vida e, portanto, inseparável da relação com sua vida, pois foram os próprios anos que viveu ao longo da sua existência que inspiraram os seus sonetos, insinuando que a imoralidade que atravessava sua vida pessoal era a mesma que atravessa sua obra e vice-versa. Assim, ele questionava acerca dos versos florbelianos, reduzindo-os a não mais que uma trágica farsa e/ou pura mentira, visto que não valeriam exclusivamente pelos ritmos, mas, sobretudo, representados por um valor não cristão. Portanto, qualquer consagração pública levada a efeito por cristãos seria uma atitude censurável. Alegria propõe a arte por Deus, jamais a arte pela arte e a arte pelo

---

<sup>258</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>259</sup> *Op. cit.*, p.16-17.

povo, ou seja, indiretamente o autor pretende exigir que todos os poetas proclamem os atributos de Deus e todo esplendor à Igreja. Nesse sentido, a poesia que desconhece a “missão humana e divina deixa de ser poesia para ser simplesmente ‘casca e serradura’”.<sup>260</sup> Sendo assim, a lírica narcisista não atinge o ideal de beleza humana dentro do plano da restauração de tudo em Cristo, por isso ele propõe um tratado de relação da arte com a moral:

Acentue-se, no entanto, que a arte considerada em si mesma é independente, entendendo-se que tem o seu objecto [sic] próprio, distinto do da moral. Mas como é um homem que a exerce, esse homem deve submeter-se à lei do homem, é portanto tributário da moralidade. Só quem negar a moralidade, pode recusar a enunciação do princípio exposto, mas quem a negar, está longe de Cristo e longe de Deus, mesmo que o não saiba. Defender uma moralidade independente é aceitar um ateísmo disfarçado, cujas raízes se prendem a Comte, Taine Littré, na França; a Kant, Hegel, Schopenhauer e Strauss, na Alemanha; a Spencer e Huxley, na Inglaterra.<sup>261</sup>

Nesse fragmento, apesar da proposta um tanto excêntrica, pode-se perceber que José Augusto Alegria não era nenhum fundamentalista alienado às correntes de pensamento que circulavam no mundo entre os séculos XVIII e XIX. De fato, o autor teve a oportunidade de atravessar os limites da província de Évora, pois estudou Ciências Musicológicas, entre 1949 e 1951, no Instituto Superior de Música Sacra de Roma, onde certamente teve contato com muitas confluências filosóficas para além da religião cristã. Assim, entre todos os pensadores citados acima, uma característica marcante e comum é o posicionamento positivista e existencialista que engloba perspectivas científicas e filosóficas predominantes na modernidade, período em que notadamente o cristianismo entra em decadência. A nova Religião da Humanidade ou Positivismo Religioso emergia como força motora dos pensamentos que procuravam estabelecer as bases de uma completa espiritualidade humana, por isso o autor se refere a esses pensadores como ateus.

Tais pensadores foram responsáveis por grandes revoluções no mundo moderno, não só nas formas de pensamento, mas nas formas de comportamento, que despertaram a humanidade para as superstições da Igreja Católica. Para instalar essa nova crença política, o regime da Primeira República portuguesa teve que destruir a concorrência representada pela Igreja Católica, abolindo não só todas as referências dessa instituição na vida pública, mas instituindo uma lei que separava definitivamente a Igreja do Estado, o que certamente não diminuiria de imediato a influência da Igreja sobre a população, sobretudo no Alentejo, uma

---

<sup>260</sup> **Op. cit.**, p. 21.

<sup>261</sup> **Op. cit.**, p. 24.

região predominantemente tradicionalista. De certa forma, a República trouxe para Portugal uma nova religião travestida de patriotismo exageradamente fanático e ligado ao culto da ciência moderna. Essa religião ufanista tinha seus próprios rituais, suas próprias doutrinas e, até mesmo, seus próprios sacerdotes, que seriam os homens do Estado, aqueles que levantariam a bandeira do passado heroico e os novos símbolos republicanos.<sup>262</sup>

Dessa forma, apesar de a Primeira República ter investido na propaganda do cientificismo, do humanismo e da revolução cultural contra o pessimismo, a sociedade portuguesa ainda era um povo, em sua predominância, religioso, marcado por uma herança indiscutivelmente cristã, que se apresentava como uma realidade extremamente diversificada que atravessava seguidas gerações, conformando um conjunto social de mundividência religiosa.<sup>263</sup> Toda essa conjuntura impulsionou o autor conscientemente a propor ainda dentro do tal tratado entre a arte e a moralidade cristã que o Estado proibisse aqueles escritores revolucionários que não satisfaziam os ideais políticos cristãos nacionais; afinal, “porque se não há-se reviver o conceito cristão da vida total, em todo o seu esplendor, de maneira a tudo ser apreciado à luz do Evangélico?”.<sup>264</sup>

Gostaria de reforçar aqui que esse depoimento foi registrado e publicado mais de 20 anos após a morte de Florbela Espanca. Ainda assim, carrega um amplo simbolismo da moralidade cristã que pairava na sociedade portuguesa desde muitos séculos, cujo papel do catolicismo e o lugar da igreja ainda eram demasiadamente marcantes como verdade única e indiscutível na década de 1950, acentuada pelo antagonismo existente entre o cristianismo e o comunismo:

Quem não anda completamente alheado do que se passa pelo mundo, pôde verificar, a propósito do busto da poeta Florbela Espanca, colocado no jardim público de Évora, que a imprensa incolor e esquerdista embandeirou em arco pelo triunfo alcançado.

O caso, em si, pode não ter importância, mas o certo é que a imprensa católica fez silêncio sobre o acontecimento, convencida como está, de há muito, ser essa a única atitude cristã a tomar.

Estas duas posições da imprensa pressupõem duas atitudes de espírito, perante o caso Florbela Espanca. Representam duas concepções antagônicas de compreender a vida e os seus íntimos problemas.

É evidente a irredutibilidade deste antagonismo, pois, por um lado, admitem-se princípios certos e indiscutíveis como a própria verdade que é Deus; por outro, escora-se a posição em critério tão dogmático como o outro, mas com a diferença de assentar no homem, arvorado em pequenino deus, que é a si mesmo se atribui a

<sup>262</sup> CATROGA, Fernando. O Estado laico. In: **O Republicanismo em Portugal**: da formação ao 5 de outubro de 1910. 3 ed. Coimbra: Casa das Letras, 2010, p. 201-230.

<sup>263</sup> **Op. cit.**, p. 131-138.

<sup>264</sup> ALEGRIA, José Augusto. **Op. cit.**, p. 25.

infalibilidade.<sup>265</sup>

É sabido que o comunismo é estruturado no materialismo e adverso à religião, sendo a produtividade econômica considerada o único valor reconhecido, de modo que a credulidade em Deus Criador e em Jesus Salvador era vista como alienante. Se, por um lado, o pensamento católico ressaltava que toda criatura deveria se sujeitar à autoridade de Deus. Por outro lado, o comunismo ressaltava que a autoridade de Deus deveria se sujeitar a toda criatura. Dessa forma, para José Augusto Alegria, o homem que não se assentava na “verdade divina”, que não se curvava à autoridade de Deus, seria sempre governado/comandado pelo mandachuva, servo das próprias vaidades dos seres humanos e, por isso, jamais seria lembrado pela importância transformadora entre os meios literários e culturais.

Nesse sentido, o autor acreditava que a obra de Florbela Espanca não será lembrada, porque ela não se sujeitou à fé: fugiu da sua própria essência, por isso não há motivos para canonizar e/ou eternizar. Segundo o autor, a obra de Florbela Espanca faz culto a uma falsa divindade de si própria, projetando-se às sombras, por isso sente em si o peso da tragédia de ser finito, reconhecendo o limite que o infinito impõe aos seus anseios de imortalidade. Notadamente, o autor faz uma crítica ao humanismo antropocêntrico, pensamento que rompeu com os paradigmas defendidos pela Igreja Católica, quando até então a religião ocupava o centro de todas as questões. Os humanistas acreditavam que o centro de qualquer interesse da sociedade, seja das artes ou da ciência, deveria ser o próprio homem, abandonando as explicações supersticiosas ou baseadas somente na fé, tudo tinha que ter uma explicação racional, ou seja, comprovado cientificamente.

Desde o naturalismo cristão dos séculos XVI e XVII, em que se operou a inversão na ordem dos fins, ao imperialismo demiúrgico das forças das matérias, racionalismo dos séculos XVIII e XIX, que tudo se precipitou para o momento revolucionário, em que o homem, pondo decididamente o seu fim último em si mesmo, empreendeu uma guerra desesperada para fazer surgir, do ateísmo radical, uma humanidade completamente nova .

A negação em negação, o homem fugido de Deus foi-se repudiando a si mesmo, até perder o valor pessoal, confundido na classe, divinizada por Marx. [...]

A atitude festiva da imprensa não católica foi lógica; mas é possível que o busto de Florbela Espanca tenha sido simples pretexto para glorificar uma ideia, que nada terá com os versos da poetisa, ou, pelo menos, não será o mais importante. Não se trata de insinuar, mas de verificar e concluir.<sup>266</sup>

---

<sup>265</sup> **Op. cit.**, p. 31.

<sup>266</sup> **Op. cit.**, p. 37-38.

O livro foi escrito em 1955, período em que emergiram vários regimes militares em diversos países, inclusive Portugal, com a ditadura da Salazar, justificando o seu governo como uma forma de trazer estabilidade política para a nação a partir de uma “memória nacionalista”.<sup>267</sup> O regime de Salazar tendia a apresentar-se como apartidário, como um partido “neutro”, que poderia fornecer liderança provisória, a “glória da pátria” em tempos de turbulência.

No entanto, quanto ao plano religioso, a questão da separação das Igrejas, ou o processo de laicização do Estado e da sociedade conquistada na República, foi restabelecida no Estado Novo. Inspirado no catolicismo social, baseada no lema “Deus, Pátria, Família”,<sup>268</sup> inspirado na expressão do presidente do Brasil, Afonso Pena, “Deus, Pátria, Liberdade e Família”, é indiscutível o caráter predominantemente católico da sua concepção política,<sup>269</sup> profundamente enraizada na ideia da família como célula vital da sociedade. Enquanto o homem estava ligado à política e à cultura, a mulher, “naturalmente”, estava ligada ao cuidado da casa, à educação dos filhos e à administração doméstica. O dever da mãe devota à pátria era ocupar-se apenas do governo doméstico; no entanto, era o homem quem detinha a autoridade, ele era o chefe da família. O salazarismo, portanto, rompeu completamente com as leis da família relativas ao casamento, conquistadas ainda na Primeira República, em 1910, que davam maior autonomia à mulher em relação ao marido — inclusive, nesse período, essa lei constituiu uma verdadeira subversão aos costumes.<sup>270</sup>

Segundo o raciocínio da Ditadura de Salazar, a família e os bons costumes asseguravam a regeneração e o bom funcionamento da sociedade, além de ser fonte de perpetuação da raça. Por isso, o casamento era a base principal, o alicerce da família, cuja finalidade era a procriação. Pode-se imaginar como Florbela era vista nessa sociedade, sendo uma mulher que havia se divorciado duas vezes. Florbela também não teve filhos, pois sofreu dois abortos profundamente danosos e prejudiciais para sua saúde. Segundo dados biográficos contidos na edição do livro *Trocando Olhares* de Florbela Espanca, há a insinuação de que o segundo aborto teria sido causado por agressões do seu segundo marido.<sup>271</sup> No entanto, não se sabe se esses acontecimentos são mais uma calúnia inventada acerca da poeta. O que se sabe de fato é que Florbela era estéril e nunca pôde ter filhos; dessa

<sup>267</sup> CATROGA, F.; MENDES, J.; TORGAL, L. História, divulgação e ficção... **Op. cit.**, p.161-166.

<sup>268</sup> Capa do jornal “Echos da Via Sacra”, 1908, periódico dos alunos do Colégio da Via -Sacra onde Salazar foi prefeito, em Viseu. Diretor e Editor: P. A. Barreiros. Redatores: Alunos do Colégio.

<sup>269</sup> TORGAL, Luís Reis. Estados Novos, Estado Novo... **Op. cit.**, p. 426.

<sup>270</sup> **Op. cit.**, p. 423-436.

<sup>271</sup> ESPANCA, Florbela; SILVA, Flávio Mário da. **Trocando Olhares**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2009.

forma, ao invés de desempenhar um papel da mãe consagrada ao seu lar, dedicou-se quase que exclusivamente a sua carreira de poeta.

Nesse sentido, dentro de todo esse contexto histórico em que está inserida a interpretação de José Augusto Alegria sobre a poeta, Florbela Espanca representava para a imprensa e para o “ambiente não católico” um símbolo e/ou uma ideia de revolta, nitidamente contrária aos princípios defendidos pela Igreja. Seguindo as regras da moral cristã, o autor acredita que o ser humano depende eminentemente da moral para existir e, portanto, a dignidade dos sujeitos se assenta sobre a moralidade, e não sobre a arte como “abismo do ser”, a qual Florbela foi consagrada. Assim, para aqueles que creem em Deus como uma ideia, vivem no vazio do mundo superficial, a arte agnóstica é uma inteligência emaranhada, sendo a arte para servir a Deus. “O homem moderno parecer ser contra as ditaduras e a favor das democracias; mas, paradoxalmente, todo o homem tem uma tendência para ditador”,<sup>272</sup> porque, segundo o autor, o escritor que abstrai Deus da sua realidade é um ditador de multidão para impor ao público a sua opinião.

Da mesma forma que José Augusto Alegria critica Florbela Espanca, critica Fernando Pessoa e Antero de Quental — este último, sobretudo, falando que encontrou em suas poesias o Deus pessoal, dedicando-se apenas a si próprio, não se “subordinando” à autoridade de Deus e, por isso, se cansou da vida e se suicidou. Segundo o autor, quando não há ideias transparentes sobre os problemas fundamentais da existência, é natural que se gerem nos poetas expressões vagas sobre o propósito de encontro para além da vida. Assim, quando um poeta não respeita a ordem moral, deveria ser julgado por ter praticado o mal, ou seja, por ter se eximido de seus deveres cristãos. Segundo o autor, a poeta deve escrever versos dignos de imortalidade, enaltecendo sentimentos à ordem moral, que não depende da vontade dos homens, pois o conceito de estética na poesia para os homens é, na verdade, hipocrisia, cinismo, mentira, grandeza e mesquinha.

Segundo o autor, a responsabilidade não cai apenas sobre as costas dos poetas, mas, em grande medida, sobre os críticos literários também que se recusam a ver os horizontes divinos de Deus:

[...] dentro da ordem dos princípios, é forçoso concluir que José Régio, estudando os sonetos de Florbela Espanca, se colocou, como crítico, numa posição falsa, reflexo incolor da grande nódoa deixada por Augusto Comte em testamento.

A poetisa aparece estudada sem qualquer ramificação que a prenda ao Infinito. José Régio inclinou-se sobre a criatura e não supôs a existência do Criador. Sacrificou

<sup>272</sup> ALEGRIA, José Augusto. **Op. cit.**, p. 48.

assim, talvez impensadamente, ao ambiente geral que, na impossibilidade de cumprir a vontade do diabólico Zarathustra, matando Deus, se vingava em viver, como se Deus não existisse.

Praticamente, é a declaração do homem como fim, de que falava o escritor espanhol Unamuno, quando na realidade o homem não é o fim de si mesmo. Ecoam-lhe na alma ressonância de eternidade. Ele será sempre o cavaleiro andante, inquieto e insatisfeito, devorado com fome e sede de Infinito e com anseios irreprimíveis de Além. Não é a própria arte a << desolação humana da Imortalidade pressentida >>, de que falava Fernando pessoa?

Já era tempo de contestar que a soma de tragédia se tem acumulado num mundo onde Deus é um estranho.

O *delirium tremens* de Espronceda, os suicídios de Nerval, de Antero e Sá Carneiro, *as flores ao mal* de Baudelaire, o sadismo refinado de Rimbaud, são, afinal, frutos lógicos dessa negação prática de Deus que os críticos nem sequer tentam remediar, enquanto é tempo.<sup>273</sup>

Em grande medida, para José Augusto Alegria, a crise existencial dos poetas era uma consequência da falta de valores supremos da humanidade, da morte de Deus, referência central e divina na elaboração desses valores cristãos. Para além da derrocada dos princípios da Igreja Católica, Alegria acreditava que os críticos literários também tinham um importante papel de correção dos males disseminados pelos autores e difusão da fé a partir da subordinação dos autores à existência do “Criador”. Ele abominava os críticos literários que se debruçavam no estudo de autores como Antero, Camilo, César Machado ou a própria Florbela Espanca, vangloriando versos que transpassavam tragédias íntimas não remediadas. Quer dizer, na visão de Alegria, os críticos literários tinham a função de salvar os autores das suas respectivas tragédias, mostrar o caminho certo para a luz divina, evitando também que outros poetas se “contaminassem” com as “asneiras” desses poetas decaídos.

Pode-se perceber que toda crítica de José Augusto Alegria contra o caso de homenagem à Florbela no Jardim Público de Évora tem cunho religioso. Em grande medida, Alegria julgava que o sujeito que vivia desenraizado de Deus criava um mundo “artificial”, rodeado de fantasmas e aflições existenciais, faltando-lhe coragem de escrever em nome da fé, invocar a simplicidade da natureza, ignorando os sistemas filosóficos ou as descrições hipotéticas da criação do mundo baseadas na recusa da teologia. Dessa forma, o sujeito estava permanentemente no movimento frenético de saborear a glória do próprio reinado, construído no vazio, no oco e no nada. Em grande medida, o autor faz uma crítica à chamada cultura moderna, que pretendia explicar o universo pelo universo, o homem pelo homem, mas nunca o homem e o universo como criaturas de Deus, despertando o enfraquecimento psíquico dos sujeitos.

Dessa forma, Florbela Espanca não era merecedora da homenagem no Jardim

---

<sup>273</sup> Op. cit., p., 58-59.

Público de Évora, porque não se colocou a serviço de Deus, quer dizer, ela não se converteu à fé divina, nem expressou ou verbalizou a vontade de Deus. Florbela deveria ter assumido uma posição de iluminar, purificar e redimir, ser intérprete da voz divina; no entanto, ela reduziu o universo aos seus problemas de alma, fechou-se dentro de si, esquecendo-se por completo de sua “missão na terra”. Segundo o autor, o poeta tinha uma função taumatúrgica, isto é, deveria ser o revelador do mundo e, através da sua arte de seduzir e encantar, deveria “abrir os olhos de tantos outros cegos” que ainda não tinham visto a beleza da vida de Deus. Em outras palavras, a eternidade da poesia estava diretamente ligada, logicamente, à imortalidade do espírito, que supõe, por sua vez, a eternidade de Deus. Assim, para José Augusto Alegria, a poesia e o poeta tinham a missão de regenerar. Ele acreditava que não só Florbela Espanca como outros poetas e até mesmo críticos literários fingiam ignorar essa função e, assim, o mal envolveria os artistas que não tinham humildade para curvar-se à “Verdade”.

Como se não bastasse o sermão baseado na moral cristã sobre a obra de Florbela Espanca, José Augusto Alegria embarca numa crítica literária sobre a forma da poesia da autora, sem sequer ter nenhuma autoridade no campo da literatura, questionando-se sobre o valor de Florbela Espanca enquanto sonetista, sem abstrair os conceitos morais por ela poetizados ou de quaisquer conflitos psicológicos. “Serão perfeitos, formalmente, os sonetos que tantos apontam de ‘maravilhosos?’”.<sup>274</sup> Então, tomando como referência dois críticos literários conhecidos, Agostinho de Campos e José Régio, o autor analisa a obra florbeliana a partir da forma e do conteúdo.

O primeiro autor usado como referência, Agostinho de Campos, escritor, jornalista e professor da cadeira de Filologia Romântica da Universidade de Coimbra, publicou diversas obras sobre assuntos pedagógicos, literários, políticos e linguísticos. Essa última categoria, em especial, motivou José Augusto Alegria a escolhê-lo como autoridade para analisar a forma dos sonetos de Florbela Espanca. Para Agostinho de Campos, os grandes sonetistas da língua foram Sá de Miranda, António Ferreira, Diego Bernardes, Agostinho da Cruz e Luís Vaz de Camões. Posteriormente, Rodrigues Lobo, Bocage, João de Deus, Quental e António Nobre. O fato de Agostinho de Campos não mencionar Florbela Espanca entre os autores que melhor empregaram a forma de soneto na Língua Portuguesa foi subentendido por José Augusto de Alegria como uma evidência de que ela não mereceria enaltecimento pelos seus sonetos:

---

<sup>274</sup> **Op. cit.**, p. 98.

O falecido catedrático só mencionou os mortos e os grandes, como ele próprio diz. Ora as suas conferências sobre o soneto foram proferidas em Coimbra em 1935. Nesta data já a poetisa Florbela Espanca havia deixado de existir havia cinco anos; donde se conclui que ara o Dr. Agostinho de Campos, que foi Mestre de Mestre, Florbela, que era morta, não tinha dimensões que uma crítica barata lhe quere agora referir. Nem se pode atribuir aolapso involuntário o silêncio de Agostinho de Campos. Muito menos será lícito pensar que tivesse sido ignorância, da parte do conferencista, acerca da obra em questão. Basta lembrar que o << Livro de Mágoas>> viu a luz da publicidade em 1919; o <<Livro de Soror Saudade>> em 1923; a <<Charneca em flor>> e <<Reliquiae>> em 1931. [...]

Se os sonetos de Florbela atingissem alturas descomunais a torrejam no céu da nossa grande poesia, não é crível que passassem assim despercebidos a um catedrático de literatura portuguesa, constantemente auscultando o respirar do grande pulmão literário do País. Por isso se estranha aquele silêncio...

E isto, não por se tratar precisamente de Florbela Espanca, mas por se tratar duma obra poética publicada. Não seria, portanto, o nome da poetisa que passaria em claro (mas seria a sua obra, definitivamente lançada no mercado das letras e, pelos vistos, julgada e relegada para pleno secundário.<sup>275</sup>

Primeiramente, é importante ressaltar que Agostinho de Campos fez um estudo aprofundado acerca dos clássicos da literatura portuguesa, buscando as origens e o enraizamento do soneto em Portugal, citando autores desde o classicismo no século XVI, às influências desses últimos entre poetas ultrarromânticos, em sua maioria do final do século XIX, não pretendendo de maneira alguma fazer um estudo sobre os sonetistas contemporâneos. Por isso, acredito que seria um pouco precipitado desmerecer os sonetos produzidos por Florbela Espanca só pelo fato de ela não ter sido citada nos estudos de Agostinho de Campos, até porque a produção da poeta era eminentemente recente e contemporânea ao estudo do autor. Sem levar em consideração que a poeta foi pouquíssimo conhecida em vida, seja por falta de oportunidade ou por falta de compreensão.

Como é sabido, a obra de Florbela só foi conhecida após sua morte, sobretudo através das críticas literárias de Guido Battelli e José Régio, lembrando que este último, já referido rapidamente, foi o autor citado por José Augusto Alegria ao tratar do conteúdo da obra da poeta. José Rego foi escritor e poeta português, mas também editor e diretor da influente revista literária *Presença: Folha de Arte e Crítica*. Lançada em Coimbra em 1927, a revista teve 54 números publicados até sua extinção em 1940. Pois bem, José Régio, aquele que José Augusto Alegria também criticou por enaltecer poesias e poetas que não serviam a Deus, escreveu um estudo crítico intitulado *Amor Romântico de Florbela Espanca* em 1950, que compõe o prefácio do livro *Sonetos Completos*, no qual exalta a originalidade e

---

<sup>275</sup> Op. cit., p. 104-106.

expressão de sensibilidade de Florbela, lamentando o silêncio da crítica em relação às primeiras manifestações da autora. Régio confessa que, se tivesse conhecido mais cedo a obra da autora, com certeza teria percebido que sua poesia era um exemplo do que os componentes da revista *Presença* denominavam de “poesia viva” ou de “literatura viva”.

Em contrapartida, chamo atenção na citação acima, quando José Augusto Alegria fala sobre a existência de uma “crítica barata” para enaltecer a obra de Florbela Espanca, referindo-se de forma pejorativa e desclassificatória ao estudo literário de José Régio, pelo fato de este consentir características formais aos sonetos florbelianos e, conseqüentemente, afirmar que a autora é uma grande poeta. Por outro lado, para José Augusto Alegria, a grandeza de um poeta não está positivamente na perfeição formal dos sonetos, mas, sim, no conteúdo enquadrado dentro da moral cristã e, por isso, ele não poderia considerar a poesia de Florbela Espanca excepcional.

Arredada a hipótese da sua superioridade técnica, resta -nos procurá-la em outro campo.

Não se pretende, repito, apoucar a figura da poetisa, que Deus, pai de misericórdia já julgou. Procura-se, simplesmente, colocá-la no plano a que supomos ter direito, e não onde uma campanha de elogio sistemático a deseja guindar.<sup>276</sup>

Mesmo que a maior parte da produção de Florbela Espanca se concentrasse na forma de soneto — exceto seus dois livros de contos, *As Máscaras do Destino* e *O Dominó Preto* —, considerando que o soneto se distingue de outras formas poéticas por ser uma composição de extrema dificuldade, o autor desmerece a produção florbeliana, concluindo que o maior sonetista seria aquele que conseguisse juntar à perfeição a técnica do soneto ao mais alto conceito espiritual, o que para ele não se enquadrava nas características de Florbela Espanca. José Augusto de Alegria acreditava que alguns escritores poderiam pertencer à literatura, mas poucos mereceriam destaque na história da literatura portuguesa como modelos supremos de todos os tempos, o que não era o caso de Florbela: doente de corpo e de alma, que não só derramou toda sua angústia e mal-estar ao longo da vida, mas se entregou ao “pecado do suicídio” e, portanto, só mereceria compaixão e misericórdia de Deus:

Nos sonetos de Florbela Espanca há o carpir doentio duma alma isolada, que sonhou o paraíso da terra e nunca pretendeu sequer escalar o céu. É pois um caso sem reflexos nem influências de escola; não supõe ligações, nem suporta confrontos. Nem tentou melhorar o mundo nem melhorou-se a si própria.

---

<sup>276</sup> Op. cit., p. 106.

Se houver a pretensão de reduzir a esquema o pensamento que escorre de cada verso dos sonetos de Florbela Espanca, não há possibilidade de fugir a este binómio desfavorável: Pessimismo e sensualismo.

Não sei se alguma vez os olhos de Florbela se perderam na leitura da obra dos filósofos alemães Schopenhauer ou Hartmann; o certo é que, ou por influência directa [sic] ou por intuição, os seus sonetos respiram por todos os poros pessimismo doentio daqueles filósofos, então ainda muito em voga. Transparece nos seus versos a sujeição completa àquile [sic] utilitarismo doutrinário que vê na utilidade intrínseca de si mesmo a razão para partir à conquista do bem criado. E este utilitarismo, professado absolutamente por Florbela Espanca, não é de carácter social nem de acentuação negativista, mas é muito ao contrário, um utilitarismo positivo privado que descamba necessariamente em sensualismo moral ou hedonismo.<sup>277</sup>

Para além de poeta pagã, que profere versos afrodisíacos sem qualquer relutância, o autor critica o excesso de seus sentimentos, não só na subordinação da vida ao prazer, mas na aceitação exclusivista do lado trágico da vida, o que a teria levado ao pessimismo e, por fim, ao suicídio, o mais grave pecado cometido contra Deus. O autor critica que ora os versos de Florbela Espanca manifestam a exaltação do seu ser (narcisismo), ora expressam o pessimismo. Para José Augusto Alegria, Florbela fez dos seus versos sua própria história sentimental. Os conteúdos ideológicos de seus sonetos são dotados de uma sensibilidade refinada; no entanto, refletem o espírito dominado pela dor física e moral.

No caso de Florbela Espanca, numa mulher escritora, o que já não era muito comum para o seu período, e neurastênica, a consciência se incorpora numa libertação da linguagem, notadamente expressa na criação de sonetos cheios de simbologias eróticas. A transmissão poética do erotismo feminino através de uma percepção também feminina pode ser entendida como uma das manifestações da face libertadora da literatura.<sup>278</sup>

O egoísmo patológico de Florbela Espanca, <<superação da fase trovadoresca de exaltação da mulher e dos encarecimentos das *coitas de amor*>>, na síntese do Prof. Hernani Cidade só pode interessar aquelas pessoas que admitam a subordinação de toda a vida a qualquer gênero de sentimentos. Mas isto se é atitude natural não é cristã; se é instintiva não é inteligente. Donde se infere que o fundo da obra poética de Florbela Espanca é de interesse reduzido, limitado aos crentes sem consciência, aos crentes sem moral, aos crentes sem lógica nas atitudes, aos dobradiços, aos acomodaticios, aos que serdes, aos dobradiços, aos acomodaticios, aos que servem com *dignidade* a dois senhores e, finalmente a todos os que vivem de constas voltadas para os valores eternos, desligados de Deus, como se desprezá-lo ou fingir ignorá-lo, implicasse necessariamente a sua não existência.<sup>279</sup>

<sup>277</sup> **Op. cit.**, p. 113-114.

<sup>278</sup> SOUZA, Natália Salomé de; BERTGES, Livia Ribeiro Bertges; PEREIRA, Vinícius Carvalho. **Maria Teresa Horta**: escrita feminina na poesia de um corpo liberto. Disponível em: file:///C:/Users/Priscila/Downloads/6302-17838-2-PB%20(2).pdf. Acesso em: 25 jul. 2019.

<sup>279</sup> ALEGRIA, José Augusto. **Op. cit.**, p. 123.

Claramente, para José Augusto Alegria, os poetas mergulhados em seus próprios abismos existenciais são fruto de uma excentricidade exagerada, que respondem às falsas educações do sentimento e, por sua vez, deram a Florbela a coragem incontida de revelar ao mundo a intenção dos seus instintos nunca satisfeitos. Tudo se resume ao egocentrismo que grita do fundo da alma. Segundo o autor, os versos de Florbela Espanca são a expressão dos seus atos e, se os seus atos são imorais, os seus versos também são imorais, pregam a infâmia. Nesse sentido, ele acredita que ser sincero é ser verdadeiro. E ser verdadeiro é adaptar-se à verdade de Deus. Segundo o autor, Florbela foi dotada de um talento excepcional, mas não soube usar seus poderes contra as “revoltas violentas da carne”, aproveitando o sentimento artístico com que nasceu para exaltar aforisticamente seu espírito pagão. Para Alegria, Florbela serviu, exclusivamente, à lei do prazer e do sofrimento.

E assim, a dor de Florbela nunca se sabe quem provoca, nunca se sabe de que gênero é. Parece ser uma dor moral, dor de desejo, dor de insatisfação, dor física, pelo fim da vida, dor de se sentir pletórica de possibilidades artísticas, sem, por isso, alcançar a paz e a tranquilidade; dor que era motivada, afinal, pelo desencanto. Daquele que sacia todos os esfomeados do espírito, perdidos pelos atalhos da vida a repetir de instante a instante [...] Mas esta dor constante que, como um abutre feroz, se lançou sobre o espírito da pobre poetisa, não terá sido mais o resultado duma preocupação que tenha dado rumo à sua trajetória no campo da poesia? — Aquela admiração por António Nobre, não terá sido, o vínculo de simpatia que a voltou para si mesma, vivendo a sua vida sem qualquer simpatia pelas vidas alheias? Sem fé e com uma capacidade emotiva invulgar, encontrou-se Florbela Espanca perante o mundo desarmada daquelas energias sobre-humanas que só uma educação cristã pode fornecer. Deu ouvidos aos *vivos roucos* da carne insaciável e prostituiu-se, deixando nos sonetos que escreveu, rastros de tragédias lívidas e sangrentas que arrastam às extremas consequências por estarem dentro do campo das soluções nihilistas da vida, como observou Heidegger, a propósito de caso idêntico.<sup>280</sup>

Chamo atenção para esse fragmento, em que o autor claramente atribuiu o suicídio de Florbela Espanca à ausência de fé cristã e devoção a Deus, referindo-se ao suicídio como um ato extremo de desespero, como consequência e solução para o niilista, citando o estudo da Analítica Existencial do filósofo alemão Martin Heidegger, que mergulhou profundamente no mundo contemporâneo, para entender o sujeito a partir da descrição fenomenológica do ser humano, cujas estruturas ontológicas são consideradas como condições para manifestação de fenômenos específicos como, por exemplo, o suicídio.

Nesse sentido, o autor julga que a poesia de Florbela transborda uma verdade

---

<sup>280</sup> Op. cit., p. 129.

mórbida e imoral, que não é digna de ser consagrada como patrimônio que merecesse o busto estampado no Jardim Público de Évora, cidade cujo alicerce é fincado na tradição, na moralidade e na religiosidade cristã. O autor confessa que a poesia de Florbela Espanca tem uma sensibilidade predominantemente artística, uma dádiva que Deus lhe confiou, mas ela não soube usufruir ou valorizar para o “bem” comum. Sua sensibilidade foi mal-empregada em jogos de palavras “vazias”; sua poesia representa “um pecado de rebeldia moral a repelir, da mesma maneira a sua vibração é eco saído de profundidades e abismos onde não penetrou a lei moral que foi imposta à consciência de todo homem”.<sup>281</sup> Na visão de José Augusto Alegria, Florbela não fez nada que merecesse um lugar de memória na história da cidade, pois não foi um exemplo a ser seguido, não abriu caminhos aos poetas, não foi condutora de ideias novas e/ou grandes mensagens ao mundo, muito menos foi expressão regionalista do Alentejo.

José Augusto Alegria desmerece, inclusive, a representação do Alentejo na obra de Florbela Espanca, porque acredita que o pensamento da poeta supõe a ideia do Alentejo presente no seu espírito, não necessariamente o Alentejo tradicional. Nem mesmo o alentejanismo na obra de Florbela, que ficou conhecido como digno de ser enaltecido, pode ser acentuado como expressão regionalista, pois a autora se investiu da imagem do Alentejo, onde a charneca representaria a própria Florbela, deturpa a verdadeira simbologia da cultura alentejana e de todas as referências sobre o Alentejo. Para o autor, só poderia chamar Florbela de poeta do Alentejo por ter nascido na região, mas nunca por ter imortalizado a terra fecunda e farta de Portugal em seus sonetos. Para Alegria, Florbela não entendeu a verdadeira simbologia da terra e de suas profundas raízes alentejanas; não enalteceu nem a herança das epopeias da planície, muito menos propagou esperança da raça:

A ninguém assiste pois o direito de chamar a Florbela a <<poetisa alentejana>>, porque nada ou muito pouco existe na sua obra que possa levar a uma identificação com a Terra. Um poeta é caracterizado por aquilo que é essencial no que escreveu. E três sonetos entre uma centena e meia, é muito pouco para marcar determinado vínculo artístico.

Poetisa alentejana é-o de facto [sic], mas só porque nasceu no Alentejo. Muito mais do que poetisa do Alentejo, ela é *a poetisa do amor sem lei e da morte sem destino*.

Frases como esta: <<Florbela Espanca foi a poetisa que melhor traduziu em sua alma a imagem do Alentejo>>, é uma destas idiotices que são fraco cartão de identidade para quem as profere. E anda escrita em compêndios da literatura portuguesa...

Abstenho-me de alargar os comentários a este e outros disparates que qualquer escriba inconsciente se permite escrever. Só gostaria de ver em letra de forma o paralelo pormenorizado destas duas identidades: A província do Alentejo por um lado, a alma da poetisa por outro. O ridículo da comparação é evidente. Mas

---

<sup>281</sup> Op. cit., p. 131.

continuará a fazer-se porque o número de tolos é infinito, segundo afirmação da Bíblia e verificação de todos os dias.<sup>282</sup>

José Augusto Alegria recusa a referência de Florbela como *Musa do Alentejo*, glória que foi reservada apenas à Florbela e a mais ninguém; nenhum autor da sua preferência como Bernardinho Ribeiro, Conde de Monsaz, António Sardinha, Mario Beirão, Manuel Ribeiro, Conde de Ficalho, Brito Camacho e/ou Fialho de Almeida, homens que defenderam o torrão da terra, descreveram a “verdadeira” identidade da região conquistada sobre o sangue da terra. Para o autor, o que transparece nos versos de Florbela Espanca não é qualquer afinidade com a terra alentejana, mas o apego a uma imagem que polarizou toda a sua emotividade e a lançou ao corredor da morte. Não foi a história e a identidade do Alentejo que mobilizaram os afetos da poeta, mas, sim, sua própria quimera, que lhe fez sorver em uma profunda ansiedade a vida, levada a gritar que são “autêntica prostituição de todos os sentimentos femininos”.<sup>283</sup> A charneca, a qual se refere a poeta, não passava de uma imagem falsa que escolheu para si.

No meu entendimento, Florbela criou uma literatura inspirada no Alentejo, diferente da ditada pelas tradições, pela religiosidade; uma literatura distinta das descrições masculinas, da história legitimadora das fronteiras ou das guerras sangrentas e violentas. Ou até mesmo das interpretações econômicas da agricultura, do agrário e do cerealífero. As percepções da poeta se libertaram e reinventaram um universo alentejano feminino. Dessa forma, a literatura de Florbela Espanca foi um meio pelo qual ela pôde se encontrar com um dado passado da sua infância e ou da sua juventude em que um dia fora tão feliz, em que ela pôde libertar através da natureza que construiu para o Alentejo seus mais íntimos instintos eróticos e selvagens, personificando nos campos alentejanos uma alma predominantemente feminina. A partir da sua voluptuosidade e do seu sensualismo, juntamente com o seu apego ao Alentejo, que impulsionou Florbela a fazer sua personificação com a natureza e, conseqüentemente, seu protesto de liberdade sexual feminina.

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

Anseio! Assas abertas! O que trago  
Em mim? Eu oiço [sic] bocas silenciosas

---

<sup>282</sup> **Op. cit.**, p. 143-144.

<sup>283</sup> **Op. cit.**, p. 144.

Murmurar-me as palavras misteriosas  
Que perturbam meu ser como um afago!

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

Olhos a arder em êxtase de amor,  
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:  
Sou a chameca rude a abrir em flor!<sup>284</sup>

Percebe-se que na poesia intitulada *Chameca em Flor*, que não só introduz, mas dá o nome do último livro de Florbela, o Alentejo não é meramente descrito no seu estado real ou pela sua beleza natural, antes ela se mescla a sentimentos amorosos, eróticos, afetivos e saudosistas do eu-lírico sobre a região.<sup>285</sup> Assim, a região alentejana na poesia de Florbela não representa fato, causa e consequência, mas expressões das sensibilidades que o sujeito poético confere ao espaço. Nesse sentido, o eu-lírico é a própria extensão da chameca erma, selvagem e triste, que desperta amor e sensualismo, conotando a ideia de renascer: flor que renasce da chameca improdutiva, renasce das cinzas e/ou da urge queimada pelo sol ardente do Alentejo.

A paisagem é conformada por uma interpretação pessoal em que estão impregnadas imagens impressionistas e expressionistas acerca da natureza, nas quais a própria autora está sempre presente e/ou personificada, quer dizer, ela interpreta o Alentejo a partir das suas experiências, de sua imaginação, de sua criação e de sua escritura. A partir dos elementos da natureza do Alentejo, Florbela expressa subjetividades explosivas, transcorre suas abstrações, seus deleites e seus desejos sensuais, o que torna a construção simbólica do Alentejo muito peculiar na narrativa literária de Portugal.<sup>286</sup>

Dessa forma, a linguagem literária aparece como um modo de libertação de culpa e do medo de exprimir um Alentejo feminino, cheio de conotações eróticas e sensuais, para além dos limites impostos pela sociedade. Assim, Florbela fez do erotismo uma forma de liberdade de expressão, que se exprimiu ousadamente em seus versos, numa sociedade tão reacionária e patriarcal:

É difícil encontrar na longa galeria dos poetas portugueses, uma atitude mais fechada à ideia cristã do que a de Florbela Espanca. As blasfêmias de Guerra Junqueiro, as insolências de Gomes Legal, o cinismo pesado de Eça de Queiroz e o pedantismo escolar de tantos outros, estão mais próximos de Cristo do que a

<sup>284</sup> ESPANCA, Florbela; RÉGIO, José. *Sonetos*. 29 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Editora, 1998, p. 113.

<sup>285</sup> CORAL, Concepción Delgado. *Op. cit.*, p. 270.

<sup>286</sup> FARIAS, Priscilla Freitas de. *Op. cit.*

poetisa que vimos estudando; porque negar Cristo é de alguma maneira afirmá-lo. Ao abordar este assunto, não deixo de reconhecer a deficiência ambiental em que se desenvolveu o espírito da poetisa, mas sobre isto ainda me parece cedo para se falar, se bem que outros o tenham feito em condições de manifesta infelicidade. Num País onde toda a gente se diz católico interessa verdadeiramente verificar em todos os valores humanos até onde chegamos os ecos da fé católica. É natural que ponhamos a questão, portanto, tratando da poetisa Florbela Espanca. Se nos dizemos ou fazemos católicos, implicitamente nos afirmamos solidários de Cristo; ora esta atitude implica a obrigação moral de procurarmos em tudo e em todos, os reflexos, mesmo os mais distantes, da Mensagem do mesmo Cristo.

Para um cristão o centro do mundo é Cristo e os caminhos que não levem a esse centro, antes nos afastem dele, são maus caminhos necessariamente. Só cristãos mumificados podem recusar-se a aceitar a questão neste pé.

Convém não esquecer que, se milhares de cristãos regaram e continuam a regar de sangue e de lágrimas os circos onde se instalam todos os tiranos, é por se recusarem a prestar o culto às falsas divindades, e o seu sangue foi e continuará a ser semente de cristãos. Aqueles pois que vivem na constante preocupação de incensar, segundo as conveniências, ao Deus verdadeiro e a qualquer Moloch, já apostaram da sua fé, mesmo que continuem por razões de bem parecer, a dizer-se cristãos. É preciso esclarecer os duvidosos, que nós, cristãos, sacrificado a fé do nosso Baptismo à fé em nós mesmo, que, por muitas razões, nos merecia mais respeito, até por significar o sacrifício duro, mas heroico de sucessivas gerações. Analisámos imperfeitamente, mas de alguma maneira, o valor real de Florbela Espanca, vista à luz da dignidade humana, fundada na crença dum Deus Pessoa l.<sup>287</sup>

O pessimismo da poesia de Florbela Espanca respira ausência de cristianismo que terminava no desespero; a ausência da posse de Deus é um esboço de desejo ténue, profano, vago, superficial, sem qualquer manifestação de interesse concreto em encontrar Deus. Aliás, “Deus é para Florbela uma abstração poética que se usa para alcançar efeitos ou reforçar imagens”.<sup>288</sup> Para o autor, a sua vaidade feminina não teve forças para despertar emoção no seu espírito, por isso não conseguiu transformar sua dor, esquivando-se à tentação do suicídio, “cuja desvalorização moral só a Deus pertence”.<sup>289</sup> Por esse motivo, José Augusto Alegria justifica sua posição contra a homenagem à Florbela Espanca até as últimas páginas do seu livro:

Não reconheço outro mérito ao que deixo dito senão o ser um protesto justificado e comprovado, não contra o busto ou contra a poetisa, mas contra todos aqueles que promoveram a dita consagração em pedra, sabendo antecipadamente que o faziam contra o próprio bom senso, manifestado por várias vezes por quem de direito o deveria fazer. Verificou-se mais uma vez que, em Portugal quem escreveu a história é quem está por cima, ainda que este estar por cima se refira a qualquer regedor de perdida aldeola em algures. A novidade no caso eborense consistiu no fato insólito da proclamação dos méritos literários absolutos duma figura que não pertence a história política do País, mas sim à história literária.<sup>290</sup>

<sup>287</sup> ALEGRIA, José Augusto. **Op. cit.**, p. 149-150.

<sup>288</sup> **Op. cit.**, p. 155.

<sup>289</sup> **Op. cit.**, p. 158.

<sup>290</sup> **Op. cit.**, p. 163.

Difícil ser mulher em Portugal na primeira metade do século passado. Aqueles que não tivessem prestígio no campo político, não teriam poder para serem homenageados. Aqui se repete aquela velha história como autoridade dos grandes acontecimentos, das datas comemorativas nacionais e do levantamento de estátuas aos seus grandes heróis, em sua grande maioria ou totalidade, homens. O autor chega a chamar a homenagem do busto de Florbela Espanca no Jardim Público de Évora de “uma fraude ao público e um abuso de autoridade”.<sup>291</sup>

Por esses motivos, portanto, o autor acreditava que erguer um busto de Florbela Espanca em pleno Jardim Público de Évora era uma verdadeira contravenção aos bons costumes de Évora, cidade de velhas tradições, onde ao longo dos séculos seus herdeiros vinham fomentando e revivificando o germe de suas leis, costumes e hábitos, transmitindo o patrimônio de geração para geração. “Levantar uma estátua a uma mulher cuja obra reflecte [sic] uma posição perante a vida, diametralmente oposto à que está na própria base da Constituição do Estado Português, é praticar um acto [sic] de sabotagem, porque representa uma traição ao que se jurou defender”.<sup>292</sup> Dentro desse contexto, portanto, a estátua de Florbela Espanca nasceu desde o princípio como uma fruta estranha entre os homens de sangue e de batismo de uma terra que exalava hereditariedade e sucessões de bens morais.

Até aquele período em que o busto de Florbela Espanca foi finalmente estabelecido no Jardim Público de Évora, em 1949, havia somente dois bustos no local: o primeiro, em homenagem ao Dr. Francisco Barahona, foi erguido por subscrição pública em honra aos “grandes benefícios prestados à cidade”, como a reparação do Aqueduto da Água da Prata, a construção do Mercado e do Balneário, a fundação da Banda dos Armadores de Música Eborense, a fundação do jornal *Notícias de Évora*, contribuição para a edificação do Teatro Garcia de Resende, entre outras iniciativas. O segundo, do arquiteto José Cinatti, foi levantado no topo do jardim público, cujo projeto foi elaborado por ele. Ambos beneficiaram a cidade a sua maneira, e os bustos em bronze são a expressão do agradecimento da cidade. No entanto, tempos se passaram e outros bustos foram erguidos no jardim público, assim como outros foram retirados, como foi o caso da remoção do busto de Dr. Francisco Barahona do lugar central que ocupava no jardim, em 2009. Enquanto isso, o busto de Florbela, depois de tantas lutas e conflitos com as instâncias mais conservadoras da

---

<sup>291</sup> **Op. cit.**, p. 164.

<sup>292</sup> **Op. cit.**, p. 164.

cidade, permanece até hoje no cenário do Jardim Público e na história de Évora.

E a poetisa Florbela Espanca ficará com as proporções que tem hoje, simples menção na história da literatura portuguesa como um caso interessante e nada mais. A não ser que a órbita à volta da qual gira o mundo ocidental mude e então, perdido o sentido do Deus da Revelação Cristã e do seu Cristo, então sim, então será o reino de todas as florbelas onde serão possíveis e compreensíveis todas as consagrações que hoje não têm outro sentido que não seja o da profanação.<sup>293</sup>

Parece que o terceiro busto, o de Florbela Espanca que, apesar de não ter nascido em Évora, não ter prestado serviços a Évora, nem por lá viveu a não ser quando estudou no Liceu, sensibilizou os habitantes que ali circulavam ao longo dos anos com sua poesia e, depois de muito tempo após seu suicídio, conseguiu minimamente a visibilidade que não gozou em vida, fazendo justiça às asneiras inventadas a seu respeito. Talvez, a grande revolta de José Augusto Alegria pela homenagem à poeta foi por ela ser mulher que, mesmo longe dos padrões tradicionais-patriarcalistas, longe da história política de Portugal, longe de todos os nomes “importantes” ligados à terra, subiu ao pedestal e foi escolhida para representar a família eborense e sua paisagem. Os costumes e sensibilidades mudavam paulatinamente e, para a infelicidade de José Augusto Alegria, que só veio a falecer recentemente em 2004, teve que engolir a seco todos esses anos a imagem da poeta se refletir sobre a imagem da charneca alentejana, transgredindo tabus morais e (re)significando a paisagem alentejana com todo seu simbolismo exacerbado de amor, de saudade, de melancolia e de morte.

### 5.3 A “psicologização” de “Bela” por Agustina Bessa-Luís (1979)

Agustina Bessa-Luís foi uma das escritoras mais importantes da ficção portuguesa contemporânea do século XX. Nasceu em 1922 e faleceu recentemente, em 2019, conhecida por seu estilo simbólico e intuitivo de abordar temas como a identidade, a memória e as relações humanas. A obra de Bessa-Luís abrange diversos gêneros, desde romance, biografia, conto, ensaio e peças de teatro. Teve vários trabalhos adaptados para o cinema, cujas narrativas são frequentemente ambientadas em um contexto social, explorando a psicologia e a condição existencial dos personagens.

Dessa forma, suas obras são marcadas por uma profunda análise das emoções e dos conflitos internos dos indivíduos, mergulhando nas múltiplas camadas da psique

---

<sup>293</sup> *Op. cit.*, p. 168.

humana.<sup>294</sup> Bessa-Luís utiliza técnicas literárias que revelam a dimensão psicológica de seus personagens, não só construindo narrativas que exploram os pensamentos, os sentimentos e os desejos dos protagonistas, mas permitindo que o leitor entre em contato com sua interioridade, revelando as motivações e os conflitos emocionais.

Apesar de se destacar como romancista, ela escreveu cinco biografias,<sup>295</sup> entre as quais a de Florbela Espanca. É importante ressaltar que a biografia de Florbela foi um livro encomendado à escritora. Inicialmente, Bessa-Luís resistiu ao convite de escrever o livro até que, como declarou em entrevista a Artur Portela,<sup>296</sup> foi surpreendida por um telefonema em que algum lhe perguntou: “Tu és, Bela?”. Por fim, Bessa-Luís recebeu a mensagem como presságio e aceitou o convite. Dessa forma, a primeira edição do livro foi publicada pela editora Arcádia — que será a edição a partir da qual vou trabalhar este subtítulo — para compor a coleção *A Obra e o Homem*, cujo objetivo era produzir uma biografia literária, ou seja, a história da vida literária do escritor, suas leituras, suas influências, a mentalidade da época em que viveu, enfim, tudo que poderia explicar a obra em função do autor que a criou.

Uma vez pronta, a biografia de Florbela Espanca, escrita por Bessa-Luís, recebeu várias críticas quanto à forma. Em 1981, Eugénio Lisboa<sup>297</sup> publicou a primeira resenha da biografia, em que critica a excessiva liberdade da autora, não só por desrespeitar a cronologia os fatos, mas também por não fazer referência às fontes consultadas, o que enfraqueceria, segundo ele, a credibilidades do texto.

No texto “A Florbela de Agustina”, escrito por Maria Lúcia Dal Farra,<sup>298</sup> ela defende que a biografia sobre Florbela é genial, porém concebida como ficcional, pois foi construída com a mesma linguagem dos seus romances de Bessa-Luís. Segundo Dal Farra, Bessa-Luís conta com o subsídio de inúmeras informações colhidas ao longo da vida literária da poeta, não só de pessoas que a conheceram, mas de intermediários e notícias da

<sup>294</sup> BELÉM, Euler de França. **Agustina Bessa-Luís, a escritora que reinventou a literatura portuguesa**. Disponível em: <https://www.revistabula.com/22027-agustina-bessa-luis-a-escritora-que-reinventou-a-literatura-portuguesa/>. Acesso em: 31 maio 2023.

<sup>295</sup> *Santo António* (1973); *Florbela Espanca – a vida e a obra* (1979); *Sebastião José* (1981); *Longos dias têm cem anos – presença e Vieira a Silva* (1982) e *Martha Telles – o castelo que irás e não voltarás* (1986).

<sup>296</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. Agustina por Agustina. Entrevista a Artur Portela. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 60-61. In: FILIZONA, Anamaria. **O Cisco e a Ostra**: Agustina Bessa-Luís Biógrafa. (Tese) Unicamp: Instituto de Estudos da Linguagem, 2000, p.170. Disponível em: [https://www.google.com.br/books/edition/O\\_cisco\\_e\\_a\\_ostra/ITeFkAEACAAJ?hl=pt-BR](https://www.google.com.br/books/edition/O_cisco_e_a_ostra/ITeFkAEACAAJ?hl=pt-BR) >>. Acesso em: 31 maio 2023.

<sup>297</sup> LISBOA, Eugénio. Colóquio/Letras, n. 60, p.92-94, mar.1981. In: FILIZONA, Anamaria. **Op. cit.**

<sup>298</sup> DAL FARRA, Maria Lúcia. **A Florbela de Agustina**. Disponível em: <https://silo.tips/download/a-florbela-de-agustina>. Acesso em: 31 maio 2023.

época, porém não faz referência a fontes. Desse modo, Agustina traça um método que manipula os recortes da vida de Florbela, juntamente com os costumes e o contexto social da época, contruindo uma narrativa aleatória, sem um ordem cronológica, avaliando diferentes perspectivas e até tecendo críticas pessoais a pessoas próximas ao convívio da poeta. Além disso, Bessa-Luís fornece interpretações absolutamente inaugurais acerca da morte de Apeles, irmão de Florbela, e mais de uma versão para a morte da própria Florbela. Em síntese, segundo Dal Farra, ao mesmo tempo em que ela mistura trecho de poemas, cartas, testemunhos, contos sem referências e respeito à ordem cronológica, Bessa-Luís traça uma abordagem psicológica ao longo de todo livro.

De fato, uma outra crítica literária de Florbela Espanca, Cláudia Pazos Alonso, fala que Agustina Bessa-Luís é uma das primeiras a tentar retratar Florbela enquanto ser humano e produto de um contexto histórico. Segundo a autora, embora o livro seja supostamente uma biografia, torna-se claro que Bessa-Luís vai muito além dos acontecimentos reais para tentar captar uma Florbela moldada por uma rede de relações humanas. Florbela é caracterizada como uma pessoa profundamente marcada pelo inconsciente e, como resultado, vítima de uma neurose. De acordo com Cláudia Pazos, segundo Bessa-Luís a neurose e a sua relação com o pai explicam em grande medida o seu comportamento exibicionista, suas representações eróticas e seu complexo de abandono até a sua morte.<sup>299</sup>

Assim, segundo Cláudia Alonso, a caracterização de Florbela por Bessa-Luís põe em relevo alguns aspectos da sua natureza humana. Florbela é um ser humano vulnerável, possível de ser entendida, até certo ponto, à luz das relações familiares vividas na primeira infância. Esse retrato também retifica o desequilíbrio produzido tanto pela imagem idealizada de Florbela Espanca como artista inspirada como também pela imagem mais recente de mulher libertada. A dependência afetiva de Florbela Espanca também adquire uma dimensão humana visto que, segundo Bessa-Luís, a neurose do abandono é um estigma.

Outra crítica literária mais recente me chamou atenção, intitulada “A(s) Florbela(s) e Agustina Bessa-Luís: biografismo, desmitificação e remitificação em *Florbela Espanca, a vida e a obra*”. Escrito por Jonas Leite, doutor em Literatura e Interculturalidade e professor do Departamento de Letras a Universidade Federal de Pernambuco, ele critica os padrões biográficos utilizados por Bessa-Luís. Segundo o autor, Bessa-Luís mantém o texto com a aparência de uma biografia, inclusive reflete acerca dos

<sup>299</sup> ALONSO, Cláudia Pazos. **Imagem do eu na Poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1997, p. 226.

textos biográficos; no entanto, desrespeita as estruturas do gênero: os dados biográficos estão embaralhados, sem nenhuma obediência à cronologia linear e, ainda mais grave, é dada mais de uma versão para um mesmo fato.<sup>300</sup> Por fim, o autor acredita que Bessa-Luís subverte o que ele chama de regras canônicas do biografar, recusando-se em enquadrar Florbela por um só ponto de vista, fornecendo um perfil fragmentário da poeta.

Diante dessas perspectivas problemáticas acerca do estilo adotado por Agustina Bessa-Luís, nada mais justo que começar pela análise do conceito do gênero por ela adotado para narrar a biografia de Florbela Espanca.

As biografias têm que ser obra dum salvador profissional, porque trazem consigo muito mais do que uma febre descritiva; trazem todos o diagnóstico duma sociedade e dos seus desejos profundos, encobertos pela poeira duma opinião de superfície. Eles assomam sob o *craquelé* desses quadros monumentais que contêm o retrato dum povo inteiro. A biografia tem que ser o modelado de algo que constitui o mais íntimo duma sociedade.

Em geral aceita-se melhor o romance do que a biografia. Ao romance atribui-se sempre a invenção. Esta goza duma popularidade de tudo aquilo que se destina a servir o ócio e não o estudo. A biografia inquieta um pouco; não é excitante como um espetáculo. Na leitura do romance está implícita a escusa [sic] de toda mediação; o novelismo aceita presidir a uma assembleia recreativa, enquanto que o biográfico, esse tem que ser o juízo e até a imprecisão de todo um povo. Por isso a sua obra tem mais de incógnito do que a do romancista.

A decadência da biografia deu-se quando o que há de paixão no pathos social, a sua vida espiritual, foi substituído pelo infantilismo pedagógico da nossa época; a falta de observação crítica parece conduzir toda uma sociedade ao egoísmo e ao vazio da paixão reprimida. Quase tudo o que se escreveu sobre Florbela e sobre muitos outros está impregnado dessa falta de profundidade que a função social deseja, como meio de iludir as paixões. A paixão descontrolada a prosperidade social. Desse modo, a memória deve ser mais extensiva do que profunda, e a única conduta aceitável no biógrafo parece ser a duma salutar extravasão. Ora, o herói da biografia tem que passear livremente numa cidade ideal onde não é necessário policiamento nem lei penal. A sua moral pode parecer-nos duvidosa, mas isso porque o autor não é um polícia de costumes e deixa que ele viva livremente; mas a beleza viva da sua verdade psicológica ultrapassa a realidade do seu tormento humano e da sua fealdade. Dá -se a unidade do ser humano nessa aliança dos opostos que são o que vive e o que contempla a criação.<sup>301</sup>

A autora defende uma visão de biografia demasiadamente pretensiosa, exagerada e sem fundamentos, de modo arrogante propõe fazer um diagnóstico da sociedade e dos desejos mais profundos do período em que Florbela viveu. Ora, nem eu sei quais são os meus desejos mais profundos, imagine definir os de uma sociedade inteira. Nem mesmo

<sup>300</sup> LEITE, Jonas. A(s) Florbela(s) e Agustina Bessa-Luís: biografismo, desmitificação e remitificação em Florbela Espanca, a vida e a obra. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 34, jul./dez. 2020, p. 24. Disponível em: <https://revstaveredas.org/index.php/ver/article/view/660>. Acesso em: 1 jun. 2023.

<sup>301</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. **Florbela Espanca**: a vida e a obra. [s. l.]: Arcádia, [s. d.], p. 44-45.

um profissional do campo da psicologia tem essa pretensão, ainda mais quando se trata de uma pessoa que já morreu. Bessa-Luís se coloca no lugar de narradora onisciente, ou seja, aquela que se transfigura numa espécie de “deus” — onisciente, onipresente, onipotente —, que tudo sabe e tudo vê, aquela que sabe o passado, o presente e o futuro da vida de Florbela, em seus detalhes mais belos e sórdidos, bem como seus pensamentos e estados emocionais. Não é por acaso que muitos comparam a biografia de Florbela Espanca de Bessa-Luís com um romance, porque ela mistura realidade com ficção a partir do momento em que pretensamente mergulha na mente de Florbela, revelando seus pensamentos e motivações mais íntimos.

Embora o narrador onisciente seja uma técnica comum em romances e ficções, usá-lo em uma biografia levanta questões sobre a objetividade e a imparcialidade do texto. Como é sabido, a biografia é uma obra baseada em fatos reais, destinada a retratar a vida e os eventos de um sujeito de forma objetiva e fiel. Dessa forma, ao optar por uma narrativa onisciente, existe o risco de que a subjetividade e os julgamentos pessoais do narrador possam influenciar a interpretação dos eventos e a percepção do leitor sobre o indivíduo. Além disso, pode ser especulativo e criar uma narrativa interpretativa, em vez de uma apresentação factual dos acontecimentos. A biografia geralmente é baseada em pesquisas, entrevistas e fontes documentais — a que, inclusive Bessa-Luís não faz citação. A interpretação dessas informações pode variar dependendo do ponto de vista do autor, desde que a voz deste não crie realidades paralelas e fantasiosas.

Pois bem, Bessa-Luís divide a biografia em três capítulos, sem especificar um critério temporal ou até mesmo delimitar as épocas específicas da vida de Florbela. Dessa mesma forma, totalmente aleatória, no meio do texto, mas especificamente entre a página 44 e 45, a autora introduz a sua concepção/distinção entre biografia e romance. Primeiramente, ela critica os biografistas por quererem apreender a vida interior de alguém a partir de manifestações exteriores, ou seja, pelo contexto. Por outro lado, a autora busca extrair dos contextos sociais e culturais da origem das manifestações que permearam e produziram Florbela. Nesse fragmento, fica bastante claro que a autora mescla um ao outro, o que explica a razão pela qual as biografias têm de ser obra “dum salvador profissional”, porque elas têm a missão extrair um diagnóstico da sociedade; mas ao mesmo tempo, se hoje as biografias estão em decadência, isso se deve à falta de observação crítica e profunda do objeto estudado.

Em grande medida, sua escrita propõe uma visão sobre as motivações e os desejos de Florbela enquanto mulher em diferentes épocas. Nesse sentido, a sua escrita é

caracterizada por uma profundidade psicológica e uma análise minuciosa da poeta e suas relações amorosas, de parentesco ou de amizade, juntamente com o contexto social. Ela busca retratar as contradições e os conflitos da infância de Florbela em diferentes contextos sociais e históricos, explorando a fragilidade e a força da mulher que se tornou, desafiando os estereótipos de seu tempo e buscando explicar a sua individualidade e sua voz como mulher através da sua infância e do contexto social em que cresceu. Bessa-Luís questiona as expectativas impostas às mulheres e examina as dinâmicas de poder e das relações de gênero, trazendo reflexões sobre a condição feminina e a busca por identidade e autonomia.

O que depressa envolve o leitor de Pessoa corresponde à crise de originalidade juvenil do esquizofrênico incipiente, e que existe latente no cidadão comum, ressentido numa cultura que põe em relevo os traumatismos sociais e orgânicos de impotência e da necessidade. Impotência para viver a realidade, e necessidade de evadir-se para o imaginário.

[...]

Em Florbela, como nos melhores poetas da época – sobretudo Pessoa –, encontramos a fantasia desbordante do inconsciente, destinada a debilitar a importância do objecto [sic] para obter a supervalorização do sujeito. Florbela é, desde criança, tocada pelo medo das mudanças, do mecanismo do envolvimento das modificações da vida. Ela cria um antimundo protector [sic], através dos versos.

[...]

O neurótico, se é um introvertido, liga-se firmemente a uma conduta fictícia. Todas as suas experiências são conduzidas à abstração, e é assim que os seus sonetos conhecem gr

adualmente o sucesso. Ela atinge o inconsciente colectivo [sic] do medo a realidade, extremamente acentuado pelos acontecimentos da época. A sua linha de conduta fictícia encontra eco nessa disposição para a neurastenia do cidadão encurralado entre a função dirigida e a consciência individual.<sup>302</sup>

Não foi a toa que intitulei esse subtítulo por *Psicologização de Bela por Agustina Bessa-Luís*, porque a psicologização é um termo popular utilizado para descrever um fenómeno em que as questões sociais, políticas e económicas são reduzidas a problemas de natureza psicológica individual. Dessa forma, ela interpreta os problemas estruturais e colectivos como questões individuais de saúde mental ou de comportamento de Florbela, ou seja, atribuindo os problemas complexos exclusivamente aos traumas de infância e aos conflitos internos. É importante ressaltar também que, ao longo de todo o texto, ela usa conceitos psicológicos recorrentes na época em que Florbela viveu para analisar a *persona* da poeta, porém não faz referência bibliográfica aos conceitos, para os quais buscarei aportes teóricos a fim de analisar o texto.

Bessa-Luís introduz o texto com um conceito importante da época, assim como

---

<sup>302</sup> Op. cit., p. 23-24.

muito frequente na literatura e nas cartas de Florbela. O conceito da neurastenia<sup>303</sup> se popularizou no final do século XIX e início do século XX como um colapso nervoso causado pelo avanço civilizacional, diagnosticado pela exaustão do sistema nervoso, caracterizado por fraqueza física e emocional, irritabilidade e problemas de sono. Segundo o médico psiquiatra José Morgado Pereira, doutor em Altos Estudos em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a neurastenia era considerada uma síndrome psiquiátrica ligada à ideia de degenerescência, muito em voga na Europa, causada pelo estresse emocional, excesso de trabalho ou intensos estímulos sensoriais provocados pelas novas invenções, como o comboio (trem), a luz elétrica, o telégrafo e o telefone. Na Alemanha e na França, o conceito foi incorporado a partir de 1890, num contexto pessimista de *fin-de-siècle*; já na Inglaterra e Holanda, a neurastenia estava ligada a distintas evoluções políticas e socioculturais.<sup>304</sup> Em Portugal, foi colocado a par da hereditariedade e do abuso das funções nervosas, que poderiam estar ligados a sujeitos com problemas financeiros, profissionais e má alimentação, cujos sintomas psíquicos se assemelhavam à melancolia e ideias de suicídio.<sup>305</sup>

Manuel Laranjeira<sup>306</sup> foi uma referência científica em Portugal que relacionou o distúrbio social à neurastenia e ao decadentismo da Nação, pois acreditava que o mal da sociedade portuguesa era a desagregação da personalidade coletiva. Segundo Laranjeira, Portugal não era apenas um território habitado por uma população, mas uma entidade que absorveu as características psicológicas daqueles habitantes que se desviavam do papel de representantes da pátria. A partir dessa teoria ele, construiu a ideia de um país dos suicidas.<sup>307</sup>

A obsessão de Laranjeira com o Portugal suicida não era em absoluto um interesse pessoal. Francisco Adolfo Coelho, professor de Filologia Comparada do Curso

---

<sup>303</sup> É importante ressaltar que neurastenia é diferente de neurose. Neurose é um termo mais abrangente, usado para descrever uma variedade de transtornos mentais que não se enquadram em categorias específicas, como a psicose. A neurose incluía condições como angústia, fobias, obsessões, compulsão e distúrbios de somatização. No entanto, assim como a neurastenia, o tempo neurose também foi substituído por classificações mais específicas de transtornos mentais na atualidade. Disponível em:

<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/psicologia/neurose-de-angustia>. Acesso em: 14 jul. 2023.

<sup>304</sup> PEREIRA, José Morgado. A Neurastenia em Portugal, apogeu e declínio. **Estudos do Século XX: Revista do Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra**. Coimbra, n. 19, 2019. p. 45-46. Disponível em: [https://doi.org/10.14195/1647-8622\\_19\\_3](https://doi.org/10.14195/1647-8622_19_3). Acesso em: 1 jun. 2023.

<sup>305</sup> **Op. cit.**, p. 48

<sup>306</sup> Manuel Laranjeira (1877-1912) foi médico e escritor português, influenciado pelas intervenções de natureza social e política. No entanto, desde muito jovem sofria de crises de sífilis nervosa e depressivas, oscilando entre o prazer e a tristeza profunda, até que em 1912, deprimido e desesperançado com a doença, suicidou-se com um tiro na cabeça.

<sup>307</sup> LARANJEIRA, Manuel. **Pessimismo nacional**. Lisboa: Frenesi, 2009

Superior de Letras, assimilava o “grande mal nacional” à “neurastenia dos indivíduos”; acreditava que Portugal estava cercado por um pessimismo e fatalismo que só aumentavam o abismo destrutivo do país, pois, segundo o autor, faltava persistência e vontade de poder, como bem já falava Nietzsche. Nos discursos finisseculares, Portugal aparecia identificado como a própria doença individual. O pessimismo que circulava na sociedade lusitana não era de um ou daquele indivíduo, era um ceticismo coletivo que traduzia os males provocados pelas velhas estruturas mentais, ou seja, pelas velhas convicções, preconceitos e falsa esperança que prejudicavam o ato de reação contra o derrotismo.

É importante ressaltar que a neurastenia em Portugal emergiu, sobretudo, em um contexto histórico em que o país atravessava profundas transições econômicas, culturais e políticas, marcadas pela derrocada da Monarquia e implantação da República, que provocou uma desterritorialização de valores morais, éticos e cívicos, o que explicava as mudanças não só nas mentalidades, mas nos hábitos cotidianos, nos comportamentos e, notadamente, nas sensibilidades do povo português. A partir dessa breve explicação do contexto social e científico, em meio a um turbilhão de acontecimentos, houve o agravamento da decadência social, deixando os sujeitos cada vez mais fragilizados frente a uma realidade incerta.

Essa degeneração social, que Bessa-Luís contextualizou no início o livro, foi uma experiência vivida não só por Florbela, mas muitos poetas de sua geração, conduzidos ao estado de enfermidade, de inércia ou do medo instalado no inconsciente coletivo sobre a realidade. Dessa forma, a linha de conduta do sujeito moderno encontrou nesse vazio social a disposição para a neurastenia na consciência individual. Assim, como resposta ao vazio de uma sociedade em degeneração, jovens poetas se refugiaram na cultura, na transcendentalidade da arte e da poesia, para só assim regenerar a Nação e o seu povo.

Por esse motivo, é importante ressaltar que a transição do movimento literário neorromântico para o modernismo trouxe uma nova abordagem à poesia, refletindo as mudanças sociais, culturais e tecnológicas da época. Muitos poetas desse período também exploraram em suas obras temáticas relacionadas à neurastenia, como a condição humana em um mundo em transformação, abordando questões relacionadas a identidade, alienação, ansiedade e impacto da modernidade na psique do indivíduo. Como foi o caso de Fernando Pessoa, citado no trecho acima por Bessa-Luís, que explorou diversas *personas* em sua obra, cuja poesia refletia a fragmentação e a busca por identidade do indivíduo na sociedade.

A vida de Bela é um tratado de decomposição lúcida. Ela exerce medidas repressivas contra um terror que esvazia de toda a substância do seu mundo exterior. Esse terror provém do laço mágico que é a cólera do pai, mensagem

recebida no inconsciente e que se traduz na visão dum universo de miasmas insuportáveis. De resto, em certo tipo de psicose aparece a afirmação de hermafroditismo como resultado dum conflito edipiano irremediável. Outro sintoma é a fixação à imagem do pai, substituída pelo médico. Na vida afectiva [sic] de Florbela há bastante médicos e uma instantânea deliberação na consequente fantasia amorosa que fala por si só. Essa atitude gratuita, quase impudica às vezes, e que se revela até nalgumas cartas ao próprio pai, não tem outro fito senão *desconversar* o conflito edipiano. A desvitalização progressiva da sua vida não significa senão a retirada, a necessidade de perder o contacto [sic] com a realidade. Todas as suas paixões são falsas. E, como são inexistentes, são vividas com aparente descobrimento, tão patente nos versos e às vezes de tão belo efeito. A participação emocional é precária, e inclui uma espécie de cruel desafecção [sic]. O amor é em Florbela um delírio de discordância.<sup>308</sup>

Ela segue usando conceitos técnicos da psicanálise do final do século XIX e início do século XX como, por exemplo, inconsciente, miasmas, psicose, hermafroditismo, conflito edipiano, para psicologizar a vida e a obra de Florbela. O complexo de Édipo é uma teoria psicanalítica proposta por Sigmund Freud, que descreve um estágio normal do desenvolvimento psicosssexual infantil. Segundo essa teoria, durante a fase fálica (entre 3 e 6 anos de idade), a criança experimenta sentimentos de atração amorosa em relação ao genitor do sexo oposto e rivalidade em relação ao genitor do mesmo sexo. Na verdade, o Complexo de Édipo se refere ao desenvolvimento do desejo do menino para a mãe. No caso das meninas, Freud propôs o conceito de “Complexo de Electra”,<sup>309</sup> no qual a menina experimenta desejos sexuais em relação ao pai e sente ciúmes em relação à mãe que, por sua vez, é menos abrangente e aceita do que a do Complexo Édipo.<sup>310</sup>

Segundo Freud, a menina desenvolve um desejo de possuir o pai e vê a mãe como uma rival pelo afeto paterno. Esse desejo é conhecido como “complexo de Electra positivo”, porque ao perceber que o pai é inacessível e a mãe é uma figura poderosa, a menina desiste do desejo pelo pai e passa a se identificar com a mãe, adotando seus valores e comportamentos. Esse processo é chamado de “identificação feminina” ou “superego feminino”. No entanto, Bessa-Luís defende que a vida de Florbela será atravessada pelo Complexo de Electra, porque ela não teve referência materna. A mãe de Florbela foi embora com um homem desconhecido quando a filha era muito nova e morreu pouco tempo depois. Florbela tinha então 14 anos. Dessa forma, privada do contato com sua mãe

<sup>308</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. **Op. cit.**, p. 39.

<sup>309</sup> HALBERSTADT-FREUD, Hendrika. Electra versus Édipo. **Revista Psyche**. Vol. 19, n. 1. São Paulo, jun. 2006. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-11382006000100003](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382006000100003). Acesso em: 14 jun. 2023.

<sup>310</sup> EUZÉBIO, Alessandro. **O complexo de Édipo em Freud-Lacan**. Disponível em: <https://e-gaio.com.br/wp-content/uploads/2020/04/Complexo-de-%C3%89dipo-em-Freud-Lacan-Por-Alessandro-Euz%C3%A9bio.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2023.

biológica desde pequena, Florbela se voltou para a imagem paterna, por isso Bessa-Luís acredita que ela permaneceu atada ao Complexo de Electra pelo pai pelo resto da vida, porque ele era sua única referência.

Lembremos que Florbela foi fruto de um relacionamento fora do matrimônio entre Antônia da Conceição Lobo, que trabalhava na casa do seu amante João Maria Espanca. Ele, por sua vez, era casado com Mariana Inglesa. A ilegalidade do romance diante da lei portuguesa e a impossibilidade de ter filhos fizeram com que Mariana Inglesa aceitasse a infidelidade do marido com a condição de que ele levasse a criança para o casal criar. Apesar da separação prematura entre mãe e filha, a patroa permitiu que Antônia Lobo continuasse a trabalhar em sua casa, dando-lhe a oportunidade não só de acompanhar o crescimento de Florbela, mas também permitindo que a criança soubesse que Antônia era a sua mãe biológica.

O escândalo do romance extraconjugal foi silenciado por Mariana Inglesa, não só pelo fato de que a palavra divórcio ainda nem existia em Portugal,<sup>311</sup> cuja lei matrimonial da monarquia obrigava a mulher a prestar obediência ao marido, mas, sobretudo, porque Mariana rapidamente se afeiçãoou à Florbela. Assim, Antônia da Conceição Lobo e João Maria Espanca continuaram se encontrando e se entregando ao amor, que ainda frutificou no nascimento de Apeles Espanca, no dia 10 de março de 1897, irmão legítimo de Florbela. Por muitos anos, Mariana Inglesa ignorou a existência do outro filho de João Maria Espanca, porém, posteriormente, quando Antônia Lobo fugiu com outro amante e, em 1908, morreu por uma doença não conhecida no Hospital Misericórdia em Vila Viçosa, ela aceitou Apeles na sua casa.

O facto [sic] de Florbela ter sido criada por duas mães adotivas convida a que ela se desenvolva numa célula social mais ampla do que é em geral aquela constituída pelo casal procriador. Entre a relação sexual do casal, quase sempre o filho legítimo tem um papel de <<desmancha-prazeres>>, para nos socorremos, com humor, da especulação ciétfica de Freud. Mas a criança trazida para o lar pela força da sensibilidade materna, e não imposta pela condição maternal, expande-se melhor, assim imune a ser um efeito de perspectiva social do casamento dos pais. De certo modo, esses fenómeno [sic] acontece com Florbela. Entre madrastas ricas de conteúdo afectivo [sic] e dispensadas de amar como consequência da sua relação biológica, ele deveria desenvolver-se amplamente, e o seu desejo de viver, ressaltado da sua insatisfação — pois a condição do desejo é renascer da sua insaciedade —, teria que manifestar-se desde a infância e progressivamente durante toda a sua vida. Porém, se não encontrou pela frente o amor destruidor da mãe ginocrata [sic], recebeu a mensagem de cólera do pai, não menos apunhalante.

<sup>311</sup> A primeira Lei do Divórcio foi promulgada 3 de novembro de 1910 pelo Governo Provisório, menos de um mês após a Revolução Republicana. Disponível em: <https://app.parlamento.pt/comunicar/V1/202003/63/artigos/art7.html>. Acesso em: 14 jul. 2023.

Às vezes, apesar de tudo, encontra -se no tom da sua existência o reflexo duma adopção [sic] pura e simples, como foi a de Lancelote pela Dama do Lago. É nas velhas lendas que se pronuncia o ciclo do quotidiano. Adopções [sic] múltiplas que unem leis do clã ou do sangue — aí vamos encontrar certa forma nova de viver e de amar e que ressoa no timbre de Florbela, que é, em grande parte, o timbre da sua sinceridade profunda. A sociedade não entendeu o seu gosto pela dispersão. Não era imoral, era apenas ingenuamente criadora.<sup>312</sup>

O que Bessa-Luís chama de “especulação científica de Freud” — apesar de, na verdade, ser ela quem vai especular sobre as raízes dos traumas de Florbela na infância — faz referência ao estudo de Freud que considerava a infância como uma fase crucial para o desenvolvimento humano. Ele acreditava que muitos dos aspectos da personalidade de um indivíduo, suas emoções, desejos e conflitos têm raízes na infância e são influenciados pelas experiências vividas nessa fase. Dessa forma, Freud desenvolveu a teoria do desenvolvimento psicosssexual,<sup>313</sup> que descreve uma série de estágios pelos quais as crianças passam durante a infância e adolescência, em que cada fase é marcada por diferentes focos de prazer e conflitos psicológicos.

Notadamente, nesse trecho, Bessa-Luís se refere à quarta fase do desenvolvimento psicosssexual, que seria a fase de latência, que é uma fase de relativa estabilidade, cujo foco principal não está na sexualidade, mas sim na aprendizagem e no desenvolvimento social. Assim, Bessa-Luís acredita que os traumas de infância, abandono da mãe e adoção pela madrasta teriam possibilitado uma célula familiar mais ampla para suas possibilidades sociais.

É importante lembrar que João Espanca construiu uma família com um histórico no mínimo atribulado para época. Embora casos extraconjugais não fosse incomuns, a burguesia escondia essas relações paralelas e, quando vinham à tona, tornavam-se um escândalo. Primeiramente, os dois filhos de João Espanca foram concebidos num relacionamento clandestino com a serviçal da casa, com quem nunca viria a se casar. Além disso, posteriormente, João se divorciou da primeira esposa, a mesma que adotou seus dois filhos, para se casar com Henriqueta das Dores, outra serviçal que assumiu a casa quando a mãe de Florbela foi embora. Florbela enfrentou as amarguras da vida desde a mais tenra idade. Não só foi abandonada pela mãe, como foi registrada com pai “incógnito”. João Maria só reconheceu Florbela Espanca como sua filha em cartório 18 anos após a morte da poeta, em 1949, mais especificamente, cinco dias após o busto em homenagem a poeta ter

<sup>312</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>313</sup> EUZÉBIO, Alessandro. Fases de desenvolvimento psicosssexual em Freud. Disponível em: <https://egaio.com.br/wp-content/uploads/2020/04/Fases-de-Desenvolvimeno-Psicosssexuais-em-Freud.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2023.

sido colocado no Jardim Público de Évora. O fato de ter perfilhado Florbela e nunca ter perfilhado seu filho, Apeles Espanca, diz muito a respeito da natureza de João Maria Espanca. Essa foi a “mensagem de cólera” de João Espanca que, segundo Bessa-Luís, Florbela carregou por toda sua vida, ou seja, uma relação marcada pelo sentimento de frustração, ressentimento e revolta.

Laços infantis muito profundos inibem a sua expansão de mulher adulta e destroem a sua vida. Por outro lado, a protecção [sic] da personalidade, tão cara ao artista, obriga-a a isolar-se cada vez mais. É um isolamento que está implícito na procura de novas amizades, cuja hostilidade ela acaba por exigir.<sup>314</sup>

Notadamente, os laços emocionais mais profundos são construídos durante a infância e podem desempenhar um papel significativo no desenvolvimento afetivo e no bem-estar de um sujeito; no entanto, a vida de um sujeito não pode ser entendida somente a partir da infância. É extremamente restritivo e superficial afirmar que os laços infantis de Florbela Espanca inibiram a expansão de mulher adulta, justificando seus traumas de infância como única causa da destruição de sua vida. A expansão de uma mulher adulta não tem uma resposta e definição únicas, até porque a experiência individual pode variar amplamente e é influenciada por vários fatores como, por exemplo, a personalidade da pessoa, o ambiente em que ela cresceu, as aspirações pessoais, as influências e as expectativas da sociedade em que está inserida.

Como foi discutido ao longo deste estudo, no período em que Florbela viveu houve um processo gradual e complexo em relação à emancipação das mulheres, influenciado por mudanças sociais, políticas e culturais da época. Além das conquistas no campo jurídico, as mulheres passaram a buscar cada vez mais autonomia, independência e oportunidades de desenvolver suas habilidades, buscassem uma formação acadêmica, como foi o caso de Florbela, e seguir seus interesses. Dessa forma, a expansão como mulher adulta pode envolver e explorar diferentes papéis na sociedade portuguesa, desafiando esterótipos e buscando realizações pessoais.

Dessa forma, é possível interpretar a expansão de Florbela Espanca como mulher de diferentes maneiras, e não somente ligada aos traumas de infância, explorando as emoções e os conflitos vivenciados como mulher em uma sociedade patriarcal, pois sua poesia refletia não só uma busca por autenticidade e uma luta contra as convenções impostas às mulheres de sua época, mas também as lutas internas e a angústia existencial que ela

<sup>314</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. *Op. cit.*, p. 69.

expressou. Dentro essa perspectiva de emancipação de mulher, de sua busca por expansão e por liberdade, Florbela também enfrentou muitas dificuldades em sua vida íntima, incluindo relacionamentos turbulentos, instabilidades emocional e restrição social, que foi importante para seu processo de construção enquanto sujeito, sobretudo, mulher.

Em Florbela, tanto nos contos que escreveu como nos seus sonetos, que têm todos o carácter dum conto, a sexualidade aparece como um símbolo e não como uma finalidade. O desejo sexual define o estado ilimitado a que ela aspira. As suas relações com os homens não estão exclusivamente dependentes duma libido simplificadora. São relações sumamente egoístas, que reportam à bem -aventurança da primeira infância.

[...]

A imagem que sempre se fez de Florbela foi muito rudmentar. Provavelmente teve mais curiosos à sua volta do que amantes, ao seu lado. Aquela mulher, casada três vezes e que com trinta e três anos tem medo de se ver só num quarto de hotel, não corresponde à luxuriosa que era perigoso deixar entrar nos lares. Os homens que ela prefere não são, de maneira nenhuma, do tipo provocador. São sérios e recatados, e até mais do género insípido do que brilhantes. Funcionários públicos, advogados, e sobretudo médicos. Os maridos de Florbela são mais do género [sic] calmante do que revulsivo. É certo que Bela, como companheira, podia representar o ideal psicofísico em que o sexo é ambíguo, e que por isso mesmo ocasiona uma ligação parental obsessiva. O que se passou com o segundo divórcio confirma a atmosfera extremamente erótica desse eterno triângulo condenado a evitar a sua salvação, evitando a realidade.

[...]

A extraordinária poesia de Florbela, a história solar duma renuncia que se compromete com o estado ilimitado — a morte — não foi ainda bastante, como deve ser. A sua obra não se emancipou da estreita interpretação da libido.

[...]

Frente ao seu erotismo, porção infantil e incompleta da alma, está a atitude, a ideia que a alma produziu. Não se trata de domesticar a libido, mas de a confirmar dentro duma atmosfera espiritual que é a propria região natal da ideia coletiva em relação com a ideia da vida e do mundo.<sup>315</sup>

Dos cinco estágios da teoria psicosexual de Freud, no fragmento citado acima, Bessa-Luís faz referência à quinta e última, chamada fase genital, marcada pelo despertar da sexualidade e pelo estabelecimento de relacionamentos. Freud acreditava que a fase genital é um momento crucial no desenvolvimento psicosexual, pois se refere ao estágio em que ocorre a maturação sexual completa e a capacidade de formar relacionamentos amorosos e íntimos com outras pessoas.<sup>316</sup> É nessa fase específica que Bessa-Luís acredita que a não superação do Complexo de Electra de Florbela pelo pai acarretou não só a instabilidade emocional, mas profundas consequências psicológicas ao longo de sua vida, interferindo diretamente no desenvolvimento saudável de sua personalidade e de seus relacionamentos

<sup>315</sup> **Op. cit.**, p. 77-79.

<sup>316</sup> UZÉBIO, Alessandro. Fases de desenvolvimento psicosexual em Freud, p. 4 . Disponível em: <https://egaio.com.br/wp-content/uploads/2020/04/Fases-de-Desenvolvimeno-Psicosexuais-em-Freud.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2023.

amorosos.

Florbela foi uma mulher formada no modelo romântico tradicional e, ao mesmo tempo, queria ser moderna: ela sofria os desgostos da mulher tradicional e a elas se somavam as asperezas da mulher moderna. Certamente, as escolhas amorosas dela estavam ligadas ao antigo modelo, aquele que conheceu através de seu pai; mas, ao mesmo tempo, desejava que eles coubessem em seus sonhos, que logo viravam pesadelos. Ao longo de sua vida Florbela casou três vezes e se divorciou duas, o que foi mal visto não só pela sua família, mas certamente pela sociedade. Nesse contexto, um divórcio já era suficientemente alarmante, dois divórcios, então, eram o bastante para justificar a má fama que acompanhou a poeta ao longo de toda a sua trajetória, inclusive depois da morte.

O divórcio entre Florbela e Alberto Moutinho, seu primeiro marido, foi decretado no dia 30 de abril de 1921. Nesse mesmo ano, no dia 29 de julho, ela se casou com o alferes da artilharia da Guarda Republicana na Segunda Conservatória do Registro Civil do Porto e, logo em seguida, vai viver em Matosinhos. João Maria Espanca não compactuou com a decisão do primeiro divórcio de Florbela, assim como foi contra o segundo casamento, rompendo temporariamente a relação com a filha, mesmo que João Maria Espanca não fosse um exemplo de matrimônio tradicional. Essa hipocrisia marca uma sociedade essencialmente patriarcalista que, apesar de todas as leis e os direitos conquistados pela mulher na República, as que transgrediam os códigos sociais eram malvistas.

Pouco tempo depois, a paixão avassaladora logo perdeu o encanto, pois Antônio Guimarães tinha uma formação militar muito forte, com sérias inclinações conservadoras e reacionárias. Igualmente, Bessa-Luís fala que ele tinha uma personalidade violenta e rude, incapaz de compreender a sensibilidade de Florbela Espanca. De fato, Florbela não teve tempo de conhecer o homem com quem estava se envolvendo, pois namorou e, meses depois, casou-se, o que de certa maneira também rompe com o que se esperava de uma mulher tradicional. Florbela contrariava todos os procedimentos considerados “normais” de um casamento formal de moça de família, saltando todas as etapas que então envolviam um relacionamento amoroso “normal”, desde o consentimento da família, o namoro, o noivado e, finalmente, o casamento. Mais uma vez, Florbela se viu presa a um matrimônio falido, aprofundando não só sua crise emocional, mas agravando a sua saúde. Certamente, devido à imensa disparidade de formas de pensar entre o casal, a paixão logo se esvaneceu e, mais uma vez, a felicidade pouco durou com António Guimarães.

Já desiludida com o segundo casamento, Florbela passa a morar em Gonça, na

casa da sua cunhada, Maria Guimarães, próximo a Lisboa, onde procura repousar e recuperar sua saúde e seu ânimo para com a vida. Em meio a um delicado tratamento de saúde, Florbela recebe visitas de seu médico, Mário Pereira Lage, com quem faz confidências e logo estabelece uma relação de amizade. Não demora muito para Florbela se apaixonar por Mário Lage e, em seguida, pedir o divórcio a Guimarães. A princípio, ele negou insistentemente, até que no dia 4 de abril de 1924 ajuizou a ação de divórcio contra Florbela, que foi decretado no dia 23 de junho de 1925.

Mário Lage assumiu seu amor pela poeta e, em seguida, levou Florbela para morar na casa junto com seus pais, mesmo contra a vontade do pai de Mário Lage. O segundo fracasso matrimonial de Florbela e o seu relacionamento com Mário Lage, fizeram com que as duas figuras mais importantes da vida da poeta — seu irmão e seu pai — cortassem relações com ela durante dois anos. Apenas quando é decretado o divórcio entre Florbela e Guimarães e, no dia 15 de outubro de 1925, casa-se com Mário Pereira Lage no religioso, a família restabelece o contato com Florbela.

A partir desse breve resumo da vida amorosa de Florbela, é importante refletir acerca da tese de Bessa-Luís sobre a relação entre Florbela e o pai. Entre as consequências da não superação do Complexo de Electra, destaca-se a instabilidade da poeta em seus relacionamentos amorosos. Bessa-Luís acreditava que Florbela Espanca experimentou dificuldades em manter relações afetivas saudáveis, já que seus sentimentos e expectativas em relação ao seu parceiro podem ter sido influenciados pelo desejo e pela idealização da figura paterna, levando à frustração e à decepção quanto essas expectativas não eram atendidas. Assim como a dificuldade em estabelecer limites saudáveis pode ter resultado em dependência emocional, ciúme excessivo, necessidade de controle, busca por constante aprovação, autossabotagem etc.

Outra consequência da não superação do Complexo de Electra pelo pai muito marcante é a baixa autoestima e insegurança, na qual Florbela carregava uma sensação de inadequação à sociedade e, talvez, de insegurança quanto ao seu valor pessoal que, em grande medida, Bessa-Luís credita como reflexo do abandono da mãe. Outra consideração importante é a identificação com a figura paterna como forma de superar a mãe. Segundo Bessa-Luís, as cartas que Florbela e o pai trocam “têm bem patente a efusão e a confidência própria de duas pessoas do mesmo sexo. Florbela, de certo modo, recusa uma expressão feminina, para ter mais probabilidade e se ligar ao pai, pois este já se mostrara pouco

compassivo com uma mulher, Antónia Lobo”.<sup>317</sup> A meu ver, parece-me que Florbela tinha um diálogo horizontal com o pai, ou seja, eles tinham uma comunicação em nível de igualdade, sem hierarquia ou autoritarismo, ou seja, não há uma pessoa exercendo autoridade sobre a outra. Ambos têm a oportunidade de se expressar e serem ouvidas de maneira respeitosa e igualitária. No entanto, Bessa-Luís insiste na interpretação da insegurança de Florbela em relação à feminilidade, buscando a todo momento o amor e a aprovação o pai, “ela tem o sentimento latente de abandono, acha-se pouco dotada, pouco instruída, sem perfeições que produzam o efeito e armas no mundo que começa a enfrentar”.<sup>318</sup>

E, por fim, mas não menos importante, a não superação do Complexo de Electra pode levar a comportamentos autodestrutivos, como buscar relacionamentos abusivos ou sabotar relacionamentos saudáveis devido a conflitos emocionais não resolvidos, como fez Florbela a vida toda e, por fim, nada mais simbólico, que tirar a própria vida.

A figura de João Espanca devia estender-se por todo o horizonte infantil. Hipnose paterna que actua [sic] ao mesmo tempo como hipnose materna — não só intimida como seduz.

Mas, privada do contacto [sic] com a mãe, a pequena Florbela volta -se naturalmente para o pai, que não se esquiva, na aparência, à sua sollicitação de afecto [sic].

[...]

O seu complexo de abandono há -de exprimir-se até nos divorcios. São como fugas que cortam a possibilidade de outra vez ser abandonada. A morte será a sua derradeira fuga.

[...]

O abandono destrói sistematicamente os objectos [sic] que ama, para assim atingir a imagem daquilo que o desludiu. A vida de Florbela está cheia de estilhaçar de imagens amáveis que ela se compraz em destruir, Gosta de se desvalorizar para se fazer querer.

[...]

Com o tempo, à medida que Florbbela vai atingindo o paroxismo desse processo de abandono, as cenas de desespero devem ter-se tornado frequentes. Primeiro adoecia, quando se culpabilizava e queria ser animada; depois traía, insultava até devia levar ao extremos a provocação de maneira a se fazer agredir pela testemunha do seu sofrimento, que era, naturalmente o marido.

[...]

Toda a neurose do abandono é a acompanhada desses sonhos masoquistas, de tipo afectivo [sic] não sexual e que estão ligados a uma tendência profunda, de autodestruição. Mas Florbela continua sendo objeto de escândalos, e não uma mulher povoada de fantasmas dolorosos, desses que se levantam no tempo crucial que não caberia em cem milhões de versos.<sup>319</sup>

<sup>317</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. **Op. cit.**, p. 112.

<sup>318</sup> **Op. cit.**, p 113.

<sup>319</sup> **Op. cit.**, p. 112-115.

A expressão “hipnose” utilizada por Bessa-Luís, apesar de não abordar sobre o significado e/ou fazer referência ao autor, é um conceito amplamente conhecido e discutido na psicanálise.<sup>320</sup> Inclusive, embora a hipnose não tenha sido inventada por Freud, ele também usou essa técnica para explorar seus primeiros trabalhos clínicos. Em grande medida, a hipnose se refere a um estado de consciência alterado, induzido por sugestões verbais e imagéticas do psicoterapeuta, na qual a pessoa se torna mais suscetível a influências.

Por outro lado, na psicanálise, o conceito de “pai” é amplamente discutido e tem uma importância significativa no desenvolvimento psicológico de uma pessoa, pois desempenha um papel único e influente na vida de um sujeito, assim como a figura materna. Como já falei anteriormente, na teoria da psicanalítica de Freud, a figura paterna desempenha um papel crucial na resolução não só do Complexo de Édipo, mas também do complexo de Electra, pois implica a identificação com o pai e a internalização de seus valores, o que é visto como um passo fundamental para o desenvolvimento saudável da criança. Além disso, a figura paterna também tem um impacto na identidade de gênero e no desenvolvimento das relações interpessoais. Dessa forma, a presença e o envolvimento do pai pode influenciar a autoestima, a confiança, a segurança emocional, a formação da identidade, o desenvolvimento de habilidades sociais e emocionais, a capacidade de estabelecer vínculos saudáveis como indivíduos, entre outros pontos positivos.

Dessa forma, quando Bessa-Luís liga “hipnose” à palavra “paterno”, pode-se especular que ela estaria se referindo metaforicamente a uma influência poderosa e significativa que a figura paterna exerce sobre o indivíduo e, muito possivelmente, moldando sua personalidade, suas crenças e seus comportamentos. Partido do ponto de vista de Bessa-Luís, a figura paterna foi tão importante na infância e na experiência dolorosa de Florbela Espanca a ponto de interromper seu desenvolvimento saudável, afetando as relações interpessoais e sociais, desenvolvendo nela problemas de saúde mental, como transtornos e neurastenia. Diante do tanta causa de dor que ele provocou em Florbela, quem foi João Espanca?

João Maria Espanca nasceu no dia 1º de fevereiro de 1866, na Orada, uma freguesia rural, pertencente ao concelho de Borba. Pouco se conhece sobre sua infância e juventude, porém sabe-se que quando adulto João Maria era uma figura muito popular em

---

<sup>320</sup> Disponível em: <https://www.psicanaliseclinica.com/hipnose-resumo/>. Acesso em: 14 jun. 2023.

Vila Viçosa. Segundo referência do site “Casa Florbela Espanca”,<sup>321</sup> João Maria Espanca tinha uma alma livre e eclética: não só vendia antiguidades, negociava com cabedais, como desenhava, pintava, escrevia versos e, posteriormente, atuou como fotógrafo. Ele foi um grande entusiasta da cultura e, muito provavelmente, foi a primeira referência na poesia para Florbela, como na arte para Apeles, que também pintava quadros.<sup>322</sup>

Segundo Rui Guedes, que escreveu sobre João Maria Espanca na introdução da Fotobiografia de Florbela, pois foi o autor da maioria das fotos da poeta, desde a infância até adulta, ele foi um homem incomum para a época em que viveu, descrevendo-o como “bom vivant e aventureiro”. João Maria Espanca era filho de sapateiro, mas nunca se limitou às fronteiras da sua terra lusitana. Também era antiquário e fornecia bricabraque para os nobres do palácio de Vila Viçosa. Logo que conseguiu poupar certo dinheiro, viajou para o exterior. Atravessando países como Espanha, França e Marrocos, conta a lenda que também naufragou no Mar Mediterrâneo. Ele se permitiu conhecer novos mundos, novos pensamentos, novas ideias e, por fim, voltou a Portugal com uma máquina fotográfica.<sup>323</sup>

No final o século XIX, a fotografia ainda era uma prática complexa e exigia conhecimento técnico, tanto na operação da máquina quanto no processamento químico das imagens. João Maria não só dominou a técnica, assim como passou a fotografar a família real, a se autofotografar com os amigos e as amigas e quem mais se interessasse. Foi, então, que ele passou a viajar oferecendo não só seus serviços de fotografia, mas também comercializando antiguidades de toda espécie. Ao casar, estabeleceu-se em Vila Viçosa, onde nasceram seus filhos ilegítimos, Florbela e Apeles. Desde pequena, Florbela era habituada com presença da máquina, e nunca mais perdeu esse costume da fotografia ao longo da vida, mesmo quando o pai abandonou a função. Por esse motivo, foi possível reunir tantos registros da imagem de Florbela Espanca em uma Fotobiografia.

Como Rui Guedes muito bem descreveu, João Espanca foi um sujeito que apreciava e buscava desfrutar dos prazeres da vida. Ao que tudo indica teve uma vida hedonista, vivia a sua vida em busca do prazer, aprofundava-se na arte, na música, na

---

<sup>321</sup> Foi um projeto de revitalização da Casa de Florbela Espanca em Vila Viçosa, cujo imóvel estava abandonado por décadas, idealizado por Kina Maua N’Pango. A Casa não só é uma homenagem à memória e à história da poeta, proporcionando experiência de sentir o espaço com as mobílias e os objetos cotidianos que rodearam Florbela Espanca durante a sua infância e adolescência, mas também é sede de um projeto cultural, que recebe outras manifestações artísticas e literárias. Disponível em: <https://www.casaflorbelaespanca.com/como-surge-o-projecto>. Acesso em: 3 jun. 2023.

<sup>322</sup> Disponível em: <https://www.casaflorbelaespanca.com/joao-maria-espanca>. Acesso em: 3 jun. 2023.

<sup>323</sup> GUEDES, Rui. Nota do Autor. In: **Florbela Espanca**: Fotobiografia. Rio de Janeiro: Livraria Paisagem, 1985.

literatura e nos muito amores. Ele tinha sede de conhecimento, provavelmente era uma pessoa que valorizava a arte de viver bem, buscando o prazer e o desfrute dos aspectos mais agradáveis da vida, relacionados à cultura ou w viagens. Junto a isso, era alguém que também buscava aventuras, emoções e desafios em sua vida, estava constantemente procurando novas experiências, se envolvendo em atividades de exploração e descobertas. Em grande medida, João Maria Espanca era impulsionado pela curiosidade, pela vontade de sair da sua zona de conforto, pela superação de limites pessoais.

E, por esses motivos, também não deixava de ser um excêntrico, que se destaca da normalidade, que tem comportamentos e ideias diferentes para a maioria das pessoas em sua época. Os excêntrico muitas vezes tem uma personalidade peculiar, interesses não comuns e, de certa forma, uma forma de se expressar que chamava atenção. Se refletirmos bem sobre a personalidade de João Maria Espanca, ele adotou um estilo de vida nem um pouco tradicional para a época, tinha paixões incomuns, modos fora do padrão de se relacionar com as mulheres e, até mesmo, modos não convencionais de se relacionar com os filhos. Afinal, era contraditório criar e viver cotidianamente com os filhos biológicos e não perfilhá-los. Notamente, só foi possível João Maria Espanca desfrutar desse estilo de vida de aventureiro porque era homem em uma sociedade preoeminantemente “falocêntrica”, enquanto a mulher aparece cercada pela lógica binária e tem um destino fechado.

Aparentemente, João Maria Espanca era um sujeito fascinante que facilmente poderia ser admirado pelos seus atributos e conhecimentos. Mas, por outro lado, talvez não fosse fácil viver com um excêntrico — pessoas criativas, originais e autênticas, contudo egoístas: só conseguem ver o mundo almejado por elas próprias. Dentro da perspectiva do Complexo de Electra entre Florbela e o pai, elencado por Bessa-Luís, um pai excêntrico pode influenciar a maneira como a filha lida com seus sentimentos em relação a ele, podendo haver conflitos ou mesmo idealizações. Naturalmente, a criança tende a se identificar e a imitar os comportamentos dos pais como parte do processo de formação da identidade. Florbela pode ter sido influenciada por esse comportamento e adotado certos traços ou características excêntricas como parte de sua identidade. Além disso, ainda há a possibilidade da presença de uma pai excêntrico afetar a dinâmica familiar de várias maneiras, com desequilíbrio de poder, imprevisibilidade e instabilidade emocional.

É importante ressaltar que a discussão de Bessa-Luís sobre o sentimento de abandono na infância e as relações psicosexuais de Florbela são aspectos demasiadamente subjetivos e interpretativos. Dessa forma, não pretendo fazer uma psicoanálise comportamental de Florbela, mas meu objetivo é analisar os elementos centrais que Bessa-

Luís destacou na biografia da poeta que, por sua vez, construiu uma nova imagem autoral para Florbela. Assim, depois de toda a análise da relação parental com Florbela, a tese central de Agustina Bessa-Luís diz que Florbela sofreu de um sentimento constante de abandono e desvalor que adquirido na infância, acompanhando-a por toda a vida. Primeiro o sentimento de abandono por sua mãe por ter partido, depois o sentimento de abandono do seu pai por não a ter perfilhado. Como consequência desse abandono, Florbela foi reproduzindo esse sentimento destrutivo em seus relacionamentos, um por um. Segundo Bessa-Luís, o ciclo de abandono só se fecha com sua esterilidade ou com sua falta de sensibilidade para a maternidade e, por fim, com o suicídio.

Dessa forma, Bessa-Luís acredita que Florbela viveu uma vida turbulenta, marcada por tragédias pessoais e conflitos emocionais. Sua poesia reflete essas experiências e revela a luta constante entre a paixão avassaladora e a resignação diante da invariabilidade do sofrimento. Segundo a autora, Florbela foi uma poeta cuja compreensão se estendia a partir de suas experiências pessoais internas e turbulentas. Sua vida pessoal foi marcada por decepções amorosas, conflitos internos e uma profunda busca de amor como forma de preencher o vazio do abandono de infância. Em seus poemas, é possível observar a expressão de uma angústia existencial profunda, resultado de suas vivências emocionais conturbadas. Através da sua escrita, Florbela revela seus traumas mais profundos, a dor do abandono, a solidão e a constante busca por uma plenitude que parecia ser inalcançável. Por isso, sua poesia era permeada por uma sinceridade desarmante, expondo seus sentimentos mais profundos e revelando suas fragilidades. Ela explorava a intensidade do amor e suas consequências, abordando temas como a obsessão, a entrega total e a vulnerabilidade emocional.

Por fim, segundo a autora, é possível compreender sua obra através da análise psicológica e de suas experiências pessoais, pois a poeta expressava uma linguagem muito íntima e pessoal, buscando transmitir a intensidade de suas emoções e a complexidade de seus conflitos, por isso seus versos eram carregados de melancolia e desespero que expressavam uma dor profunda de abandono. Agustina Bessa-Luís psicologiza Florbela Espanca, rompendo com a interpretação de que Florbela era uma poeta à frente do seu tempo; antes teria sido uma poeta do seu tempo, que sofreu os preconceitos do seu tempo, que enfrentou os estereótipos e as limitações impostos às mulheres da sua época. Dessa forma, ao compreender Florbela a partir das suas experiências emocionais, Bessa-Luís encontra reflexões sobre as enfermidades dos sentimentos, a sua luta entre a razão e a emoção, a busca constante por uma conexão autêntica e significativa com o mundo.

Por outro lado, na interpretação de Bessa-Luís, Florbela continua condenada e julgada pela vida. Ao contrário de outras críticas literárias que julgaram Florbela pela morte, interpretando toda obra de Florbela a partir do suicídio, Bessa-Luís julga Florbela pelo nascimento, a partir do abandono pela mãe e por não ter sido perfilhada pelo pai, ou seja, ela continua repetindo o equívoco do julgamento da obra pela vida da autora. Claro que a obra de um autor está imersa nas suas experiências e conhecimentos de mundo, mas é importante lembrar que uma obra literária é lúdica e imaginativa como, por exemplo, Florbela, que tem uma grande capacidade de criar mundos ficcionais que não estão diretamente ligados a suas experiências pessoais.

Ao longo deste estudo, foi possível analisar várias críticas literárias que julgam a obra de Florbela exclusivamente pela vida da autora, como se a vida do autor fosse um termômetro para julgar se a obra é boa ou não. Certamente, a vida do autor pode influenciar a obra, pois as experiências pessoais, visões de mundo, contexto histórico e perspectivas individuais transparecem inevitavelmente por meio da criação. É bem verdade que a compreensão do contexto pessoal do autor pode fornecer perspectivas úteis para a interpretação da obra, pode enriquecer a compreensão e a análise crítica; no entanto, a vida do autor não deve ser usada como critério para avaliar o valor ou o mérito de uma obra. Julgar uma obra apenas com base na vida do autor pode ser uma abordagem simplista e redutora, pois desconsidera outros aspectos relevantes da obra em si, como, por exemplo, a qualidade estética, a narrativa, a criatividade, a originalidade, a habilidade técnica, impacto emocional, questões abordadas etc.

Bessa-Luís parte de uma perspectiva psicológica para analisar a vida e, conseqüentemente, a obra de Florbela, afirmando que sua obra foi predominantemente marcada pelos seus traumas de infância. Aliás, a análise psicológica de obras literárias tornou-se uma abordagem muito popular nas décadas de 1970 e 1980, aplicando as teorias psicológicas para interpretar as motivações e temas nas obras literárias. Parece-me que Bessa-Luís não fugiu desse contexto, usando uma abordagem interpretativa que enfatiza a análise dos conflitos internos de Florbela a partir das ideias de Sigmund Freud sobre o inconsciente, desejos reprimidos e outros complexos psicológicos.

Por fim, acredito que a vida não explica em totalidade a obra, pois a relação entre a vida do autor e sua produção literária é complexa e, muitas vezes, indireta. O último livro de Florbela, *Charneca em Flor*, por exemplo, é o livro mais vivo, libertador e apaixonante da autora. Ninguém imaginaria que Florbela estivesse passando por tantas crises emocionais, a poucos meses de se suicidar. A vida é circunstancial e instável, não dá para

explicar, por mais que a gente tente, sem cair em anacronismos e julgamentos. A relação entre vida e obra de um autor pode ser complexa e cheia de armadilhas, pois muitas vezes as interpretações reduzem a obra a meras projeções de sua vida pessoal, sem levar em consideração a complexidade e as múltiplas camadas de significado presentes na obra.

Outra questão muito problemática na relação de vida e obra é o biografismo, que é a tendência de limitar a análise da obra do autor exclusivamente através de sua biografia, é mais comum do que se imagina. Como já foi falado anteriormente, embora a vida pessoal do autor seja relevante, outros fatores como a cultura, o contexto histórico e as influências literárias também desempenham um papel importante na criação da obra. Além disso, esse tipo de análise tende à generalização, como foi o exemplo de Bessa-Luís, fazendo suposições sobre a intenção e as motivações de Florbela com base em eventos da sua vida. Afinal de contas, a atribuição de significado à obra de um autor deve ser fundamentada em evidências concretas, em vez de especulações sobre a vida pessoal. Por fim, não menos importante, é crucial respeitar a privacidade do autor e evitar conclusões precipitadas e interpretações errôneas

#### **5.4 “Metamorfose feminina do donjuanismo romântico” por José Carlos Seabra Pereira**

Encaminhando para última sessão do último capítulo esse estudo, neste subtítulo vamos analisar o prefácio do Volume II das Obras Completas de Florbela Espanca,<sup>324</sup> com organização e notas de Rui Guedes, publicado pela Editora Dom Quixote, em 1985. Como falei na Introdução deste trabalho, Rui Guedes foi um empresário português que descobriu um espólio inédito de Florbela Espanca, em posse do sobrinho do segundo marido da escritora, António Guimarães. Rui Guedes comprou um espólio de 200 poesias manuscritas de Florbela, agrupadas em cinco livros, que a poeta intitulou *Primeiros Passos, Livro do nosso Amor, Sóror Saudade, Trocando Olhares e Claustro das Quimeras*. Dos 200 poemas, 157 já estavam publicados em livro. O espólio incluía 130 cartas e postais, dos quais apenas 51 já eram conhecidos, além de uma fotobiografia com 442 fotos, documentos etc.

Assim, Rui Guedes iniciou um trabalho de pesquisa em torno da vida e obra de Florbela, juntamente com a ajuda da escritora Natália Correia, fazendo o tratamento literário

---

<sup>324</sup> Volume I (Poesias 1903-1917); Volume II (Poesia 1918-1930); Volume III (Contos); Volume IV (Contos e Diário); Volume V (Cartas 1906-1922); Volume VI (Cartas 1923-1930) e, por fim, Fotobiografia de Florbela Espanca (1985)

e cultural dos dados reconhecidos. E, após uma longa pesquisa, Rui Guedes publicou, em 1984, as Obras Completas de Florbela Espanca, numa edição fac-similar, constituída por seis volumes, prometendo publicar sonetos da poeta sem alteração, tal como ela os idealizou e escreveu em manuscrito. Essa novidade causou furor entre os círculos de leitores interessados em Florbela, pois integrava até então a biografia mais completa sobre a autora, com testemunhos que esclareciam alguns detalhes “obscuros” da vida da poeta alentejana.

Depois que Rui Guedes revelou a mercadoria cultural em edições que não se tratavam, decerto, de edições críticas, mas de ampliações do acervo poético conhecido, ele vendeu o espólio florbeliano à Biblioteca Nacional de Lisboa, que hoje está guardado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Todo esse drama em torno da obra de Florbela Espanca rendeu muitas discussões, críticas, novos questionamentos e novas redefinições para Florbela Espanca enquanto autora.

Dessa forma, neste subtítulo pretendo trabalhar com o Volume II, referente às poesias escritas por Florbela entre 1918 e 1930. No texto de explicação preliminar, Rui Guedes fala que o livro foi dividido em seis partes. Na primeira parte, intitulada “Esparsos”, constam 21 poesias que não foram publicadas em livro, que Rui Guedes diz ter encontrado em 149 jornais e revistas que consultou, ou que descobriu por outros meios,<sup>325</sup> aos quais não fez referência. Dessa forma, os poemas que constituem essa primeira parte estavam quase em risco de se perderem, pois alguns apareciam publicados em jornais e revistas da época e não voltavam a ser reproduzidos, ou estavam nos manuscritos até então desconhecidos pelo público, que estavam na casa da irmã de António Guimarães, cujo filho herdou e vendeu para Rui Guedes.<sup>326</sup>

A segunda parte seria o *Livro de Mágoas*, publicado em junho de 1919, em que Raul Proença não só conseguiu o editor em Lisboa, mas se encarregou pessoalmente de todo o trabalho de organização e revisão do livro. Nessa parte, Rui Guedes acrescentou cinco poesias inéditas que constavam no caderno original do *Livro de Mágoas*, mas foram descartados na primeira edição do livro. Ou seja, das 37 poesias do caderno original do *Livro de Mágoas*, apenas 32 foram publicadas em 1919. Desde então, essas cinco poesias estavam totalmente desconhecidas. Sem falar que, segundo Rui Guedes, existem várias alterações em relação ao que Florbela escreveu, inclusive título, dedicatória, epígrafes, pontuações em mais de metade dos sonetos que, em alguns casos, produziu importantes

---

<sup>325</sup> GUEDES, Rui. Explicação preliminar. In: ESPANCA, Florbela. **Obras Completas de Florbela Espanca: Volume II: Poesia (1918-1930)**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 9

<sup>326</sup> **Op. cit.**, p.17.

alterações de sentido.<sup>327</sup>

A terceira parte conta com seis sonetos inéditos do caderno que começa com o soneto “Livro do Nosso Amor”, que se destinava ao livro “Claustro das Quimeras”, mas foram retirados quando Florbela Espanca alterou o nome para *Livro de Sórora Saudade*, porque o escritor Alfredo Pimenta havia publicado um livro com título semelhante na mesma época. Assim, com a alteração o título, ela fez uma nova organização, retirou os sonetos e iniciou o livro com o soneto “Sórora Saudade”.<sup>328</sup>

A quarta parte corresponde ao *Livro de Sórora Saudade*, que inicialmente foi intitulado no caderno por “Claustro das Quimeras”, foi reorganizado devido a mudança do título, cuja edição foi preparada por Francisco Laje que, apesar da coincidência do nome, não tem nada a ver com o terceiro marido da escritora, Mário Lage. Segundo Rui Guedes, foi retirado o soneto “O que Alguém disse”, que até então se mantinha inédito e que ele publicou na ordem que Florbela organizou em seu caderno original.<sup>329</sup>

A quinta parte corresponde ao livro *Charneca em Flor*, cuja primeira edição póstuma (1931) foi editada por Guido Battelli. Ao comparar a primeira edição com os manuscritos de Florbela, Rui Guedes encontrou várias divergências e alterações, que foram inicialmente justificadas por Battelli pelo fato de Florbela não ter entregado à tipografia o manuscrito original. No entanto, as cartas entre Battelli e Florbela que hoje pertencem à Biblioteca Pública de Évora comprovam que Florbela enviou manuscritos diretamente para o escritor italiano. Dessa forma, nessa quinta parte, Rui Guedes publica a manuscrito na forma original.

E, por fim, a sexta parte corresponde ao livro *Reliquiae*, publicado como um apêndice na 2ª edição de *Charneca em Flor*, referente a 28 sonetos inéditos, notadamente organizados depois da morte da autora. Esses sonetos são da mesma época dos sonetos publicados no livro *Charneca em Flor*. No entanto, segundo Battelli, Florbela Espanca não quis mandar para serem impressos em *Charneca em Flor*, pois ainda queria modificar alguns, além de acreditar que o livro *Charneca em Flor* já estava bastante grande. Ela acreditava que deveriam fazer parte de outro livro. Parece que, na primeira edição do *Charneca em Flor*, Battelli respeitou a vontade de Florbela, incluindo somente os sonetos que ela tinha indicado, porém, na segunda edição, publicou os poemas inéditos que antes tinham sido retirados pela própria autora. Segundo Rui Guedes o nome *Reliquiae* não é da

---

<sup>327</sup> **Op. cit.**, p. 50-51.

<sup>328</sup> **Op. cit.**, p. 99-100.

<sup>329</sup> **Op. cit.**, p. 110-111.

autoria de Florbela Espanca, mas do próprio Guido Battelli.<sup>330</sup>

Muitos dos sonetos originais que fazem parte desse livro foram entregues por Guido Battelli através do Dr. Celestino David à Biblioteca Pública de Évora, com a condição de só abrir o pacote que continha esses manuscritos e algumas cartas depois de 10 anos, porque continham as provas que Battelli não só havia alterado o texto das cartas ao publicá-las, bem como mudado alguns sonetos, inclusive acrescentando uma dedicatória a ele mesmo.<sup>331</sup>

Dessa forma, nessa edição das Obras Completas de Florbela Espanca, Rui Guedes não só traz à tona várias poesias totalmente inéditas, como faz a errata de vários sonetos modificados e/ou cortados ao longo das publicações em vida e após a morte pelos respectivos editores, prometendo nessa edição entregar os manuscritos na sua forma original, ou seja, um acontecimento cultural que não pode deixar de ser assinalado como significativo e importante para a obra e construção autoral de Florbela Espanca. É por esse motivo, especificamente, que escolhi fechar esta pesquisa analisando o prefácio, ou seja, o texto preliminar que apresenta *Obras Completas de Florbela Espanca: Volume II: Poesia (1918-1930)*, escrito por José Carlos Seabra Pereira, sob o título *De Rastros, com Asas: Evolução neo-romântica e pulsão libertadora na poesia e Florbela Espanca*.

Repare que, para introduzir e chamar atenção sobre um livro, cujo principal objetivo era apresentar a obra completa de Florbela Espanca, o autor traz em seu título a palavra “evolução”, uma palavra cartesiana e determinista assim como a formação do autor, que pretende claramente se referir a mudanças, desenvolvimentos, transformações que influenciaram o estilo literário ao longo da obra de Florbela Espanca, especificamente as poesias. José Seabra,<sup>332</sup> licenciado e até hoje professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, carrega toda a tradição acadêmica e erudita das línguas e da literatura romântica. Dessa forma, ao contrário de Bessa-Luís, que propôs uma análise expansiva e psicológica não só de Florbela, mas das pessoas de seu convívio e da sociedade em que viveu, José Seabra propõe fazer uma análise literária predominantemente estruturalista, buscando identificar as configurações implícitas na obra de Florbela, considerando a parte interna como elemento fundamental para compreensão do significado e

---

<sup>330</sup> **Op. cit.**, p.161-162.

<sup>331</sup> **Op. cit.**, p. 228-229.

<sup>332</sup> José Seabra, ainda hoje é vivo. Aos 74 anos, é licenciado em Filologia Romântica pela Universidade de Coimbra, doutorado pela Universidade de Poitiers França (1983) e Coimbra (2000), associado a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, lecionando nas áreas de Teoria Literária e Literatura Portuguesa Modernas, Estudos Camonianos e de Estudos Pessoaanos. Disponível em: <https://www.e-cultura.pt/artigo/21451>. Acesso em: 5 jun. 2023.

da organização do texto.

Dessa forma, José Seabra faz uma crítica da estrutura do texto, ou seja, prende-se somente à análise interna do texto, sem analisar as questões sociais, relações de poder, impacto da obra na sociedade e/ou se era um produto de uma época. Ele tenta fazer uma análise totalmente fechada nas entrelinhas das estrofes e das palavras, mas, por fim, acaba tecendo alguns julgamentos sobre o suicídio. Enquanto estruturalista, José Seabra está interessado nas recorrências e repetições de palavras: pretende identificar padrões, imagens ou temas ao longo da obra; identificar os signos e símbolos presentes na obra literária, investigando suas relações e significados culturais e linguísticos:

De pessimismo se embebem versos sobre a evolução negativa do trajecto [sic] pessoal (em <<*Lágrimas ocultas*>>) e sobre o desencanto e ceticismo globais perante a existência terrena (em <<*Para quê*>>). Com esse pessimismo têm a ver, sem chegarem a redimensioná-lo em mundividência niilista, a ausência de superação religiosa (que dispersas referências ao imaginário católico não disfarçam) e a desamparada vocação para um mistério envolvente, mas doloridamente difuso e esterilmente inefável: <<*À noite, debruça, p'las ameias./Porque rezas baixinho?... Porque anseias?.../Que sonhos afagam tuas mãos reais?...>>. Nem o pessimismo obsta que, nesta <<*Castelã da tristeza*>> e em <<*A maior tortura*>> a sintonização do mistério pareça configurar-se como reminiscência e ânsia de um Além indeciso: <<*atroz, imensa nostalgia*>> de um estado originário, versão neo-romântica da transcendentalidade simbolista, que mal podemos dizer visada por uma Saudade (<<*Dizeres íntimos*>>, <<*Noite de Saudade*>>) quase sempre despromovida do nível mítico-gnóstico [sic] para a compensação psicológica do malogro trazido pelo tempo (<<*A um livro*>>, <<*Minha tragédia*>>, etc.).*

Não admira que surja o deslumbramento neo-romântico perante o eu juvenil e que, mais do que essa capciosa abertura, se espraie, desmistificadora, a obsessão decadentista de decrepitude precoce ou da morte prematura.<sup>333</sup>

Assim como prometeu fazer uma análise da “evolução” da obra de Florbela Espanca, José Seabra começa o texto pelo primeiro livro de Florbela, *Livro de Mágoas*, evidenciando o pessimismo marcante em seus versos: sua perspectiva sombria, cética e desesperançosa. É importante ressaltar que o pessimismo não é um tema exclusivo da obra de Florbela Espanca, mas bastante recorrente na literatura portuguesa, principalmente entre o final do século XIX e início do século XX. A emergência do pessimismo em Portugal está diretamente relacionada com a decadência e o declínio do Império Português no cenário internacional, que culminou no sentimento coletivo de desilusão e de instabilidade nacional. Nesse período, portanto, surgiram movimentos de incerteza e de desconfiança, em destaque

<sup>333</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra. De rastros, com asas: evolução neo-romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca. (Prefácio). In: ESPANCA, Florbela. **Obras Completas de Florbela Espanca**: Volume II: Poesia (1918-1930). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985, p. IV.

a Geração de 70,<sup>334</sup> que integrava lutas no âmbito político, econômico e cultural em combate à Monarquia.<sup>335</sup> Paralelamente, no campo da literatura portuguesa se destacava o movimento do Romantismo, que também refletia a visão pessimista da condição humana, em que os escritores<sup>336</sup> exploravam temas como o sofrimento humano, o destino trágico, a decadência moral e a crítica social em suas obras.

Posteriormente, com a derrocada da Monarquia (1910) e implantação da República, surgiu o movimento da Renascença Portuguesa,<sup>337</sup> cujo principal objetivo era ressaltar um ideal nacionalista ligado à literatura e à filosofia do neogarrettismo,<sup>338</sup> que tinha como principal horizonte de expectativa a recomposição da moral nacional, trazendo como baluarte o neossebastianismo e os signos da saudade, fundamentando uma filosofia mitológica genuinamente portuguesa. Esse movimento foi amplamente influenciado pelas correntes filosóficas e literárias europeias da época, que enfatizavam a falta de sentido da existência e a fragilidade humana como, por exemplo, o existencialismo, o niilismo e o simbolismo.

Foi no contexto da efervescência cultural da Renascença Portuguesa, portanto, que aos 18 anos, Florbela Espanca começou suas primeiras produções poéticas. Entre 1915 e 1917, concluiu no Liceu de Évora o sétimo ano de Letras como aluna externa quando, simultaneamente, escrevia seu primeiro projeto intelectual intitulado por *Trocando Olhares*,<sup>339</sup> no qual se pode observar uma nítida influência da Renascença Portuguesa, cujas poesias carregavam traços muito marcantes do sebastianismo e do lusitanismo idealista e saudosista. Os temas recorrentes na poesia de Florbela Espanca, como o amor, a paixão, a dor, a morte e a busca por uma identidade pessoal refletem os elementos românticos e simbolistas presentes na Renascença Portuguesa, caracterizados por uma linguagem

<sup>334</sup> Foi um movimento iniciado em Coimbra no século XIX, encabeçado por jovens intelectuais como Antero de Quental, Eça de Queiroz, Oliveira Martins, cujo propósito era revolucionar várias dimensões na vida política e cultura portuguesa; no entanto, não obtiveram grande sucesso ao executar o plano revolucionário no país.

<sup>335</sup> CATROGA, Fernando. **O republicanismo em Portugal**: a formação ao 5 de outubro de 1910. Lisboa: Casa da Letra, 2010, p. 277.

<sup>336</sup> Autores como Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco e Eça de Queiroz.

<sup>337</sup> O movimento da Renascença Portuguesa surgiu em 1912, na província do Porto, que perdurou ao longo do primeiro quartel do século XX, e foi encabeçado por Jaime Cortesão, Álvaro Pinto, Teixeira de Pascoas e Leonardo Coimbra, que tinha um projeto filosófico e poético de reorganização da cultura portuguesa através da reconstrução da alma lusitana. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/r/741-renascenca-portuguesa>. Acesso em: 6 jun. 2023.

<sup>338</sup> Movimento derivado de uma corrente romântica oitocentista, encabeçado por Garrett, que exaltava a identidade nacional a partir recuperação da literatura popular enquanto fonte da cultura portuguesa. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/n/675-neolusitanismo>. Acesso em: 6 jun. 2023.

<sup>339</sup> O manuscrito *Trocando Olhares* foi comprado pelo empresário Rui Guedes que, muitos anos depois da morte da autora, publicou em *Obras Completas de Florbela Espanca*: Volume I.

emocional, rica em imagens, valorização da expressão individual e do sentimento pessoal defendida pelo movimento. Florbela é mais um traço marcante e excepcional de uma personalidade moderna na sociedade contemporânea portuguesa: era uma mulher e intelectual. Assim, Florbela conheceu vários poetas e escritores portugueses, com destaque para Raul Proença e Américo Durão, os quais não só participaram e contribuíram na marcha da Renascença Portuguesa, mas incentivaram e influenciaram Florbela Espanca na elaboração e na edição do *Livro de Mágoas* (1919) e no *Livro de Sóror Saudade* (1923), respectivamente.

De modo geral, o que José Seabra quer dizer é que a poesia de Florbela estava contextualizada nesse cenário desordenado, cujas subjetividades se revelavam cada vez mais desenraizadas, cada vez mais distantes da identificação e classificação das tradicionais forças normativas. Era um contexto marcado pelo crescente ceticismo e insatisfação, mas, sobretudo, pelo descontentamento com os destinos da nação e as explicações e/ou respostas ontológicas, o que possibilitou um surto de questionamento em torno do existencial. Por esse motivo que José Seabra também faz referências à carga niilista em sua poesia, fazendo crítica à ausência de superação religiosa na poesia de Florbela Espanca.

Os caracteres que detectámos convergem, no fundo, para a constituição saturnina de uma vocação poética maldita que parece determinar esse ser em situação, não pode postular uma poética subtil [sic], porque a sua poesia impõe-se como pura expressão da vivência íntima: <<Livro de Mágoas... Dores... Ansiedades!// Livro de Sombras... Névoas... e Saudade!// Vai pelo mundo... (Trouxe-o no seu seio...)>>. Eis que, em <<Este Livro>>, o anúncio desta condição poética neo-romântica com matriz decadentista.<sup>340</sup>

A poética maldita é uma abordagem estética da literatura que se caracteriza por explorar temas sombrios, perturbadores e transgressores. Essa corrente poética busca expressar a angústia, a dor, o caos e as condições da existência humana de forma intensa e visceral. Na poética maldita, as palavras são usadas como instrumento para romper com convenções sociais e questionar normas estabelecidas. É uma forma de expressão a desafiar o *status quo*, expondo as facetas mais obscuras da condição humana, explorando temas como a morte, a loucura, o vício, o desejo proibido, a solidão e a decadência. Essa abordagem poética muitas vezes busca uma linguagem crua e direta, sem rodeios, para transmitir uma sensação de desconforto e despertar emoções intensas no leitor. Utilizam-se metáforas impactantes, imagens perturbadoras e uma atmosfera sombria para criar um efeito

<sup>340</sup> PEREIRA, José Carlos Seabra. **Op. cit.**, p. XI.

dramático e visceral. Como falei acima, a poética maldita pode ser associada a movimentos literários como o simbolismo, o decadentismo e o romantismo, como o autor pontuou, que exploram temas semelhantes em diferentes momentos históricos da literatura. Em suma, a poética romântica é uma forma de expressão artística que busca romper com padrões estabelecidos e mergulhar nas profundezas da alma humana, explorando suas inquietações, angústias e demônios através da linguagem.

Segundo José Seabra, nas páginas que seguem os sonetos do *Livro de Mágoas*, percebe-se uma inquietação de si, uma indefinição que causava a tristeza que sentia. Ele acredita que Florbela transparece os primeiros sintomas de sua doença que posteriormente a levou ao suicídio: conturbada, perdida, traços típicos de um comportamento niilista. Dessa forma, José Seabra denomina a poesia de Florbela Espanca expressamente saturnina, ou seja, que tem sua essência predominantemente sombria, melancólica, de versos tortuosos e doloridos, que emergem como um manifesto de desespero e de dor, um mergulho profundo do espírito aflitivo da poeta, que busca na escrita uma forma de expor seu caos existencial. Em grande medida, José Seabra repete e sustenta a mesma crítica de “poeta maldita” à Florbela rotulada na década de 1930. Ele a considera uma figura emblemática da poesia maldita, que revela uma intensidade emocional e uma temática que aborda o amor não correspondido, a solidão, a melancolia e a busca pela liberdade e plenitude que muitas vezes parecem inalcançáveis. José Seabra ressalta a sua linguagem carregada de emoção, permeada por imagens fortes e expressivas, utilizando símbolos para expressar sua angústia e seus desejos mais profundos, cuja escrita é marcada por uma tonalidade sombria que muitas vezes beira o desespero e a obsessão.

É indubitável que predomina ainda em **Claustro das Quimeras/ Livro de Soror Saudade** uma condição humana similar à de **Livro de Mágoas**. Digamos, no entanto, que se esbate o reconhecimento de uma solidude [sic] radical – silêncio angustiante que malogra o apelo à empatia. Sem embargo, a solidão desamparada começa a metamorfosear-se em não menos singularizante [sic] orgulho do insulamento. De igual modo se esbate o misto de tédio de viver e de abandono abúlico, malgrado a episódica no Livro de Mágoas: <<Minhálma, que eu te dei, cheia de mágoas,/É nesta noite o nenúfar dum lago/ ‘Stendendo as asas brancas sobre as águas!>>

Há, é óbvio, uma solidão implícita enquanto de si mesma nos descobre a subjetividade lírica; mas com outra configuração, e até ganhando por vezes (desde logo na simbologia nuclear de <<Soror Saudade>>) um caráter evasivo — caminho, e não termo da jornada.<sup>341</sup>

---

<sup>341</sup> Op. cit., p. XIV-XV.

José Seabra acredita que tanto o *Livro de Mágoas* quanto *Livro de Sóror Saudade* retratam a solidão e a dor, sendo o primeiro classificado como poesia triste e o segundo como poesia amaldiçoada e voluptuosa. Dessa forma, José Seabra segue com a análise da evolução da obra de Florbela Espanca, determinando a mesma condição decadentista atribuída no primeiro livro para o segundo livro, só que neste último soma-se o sentimento de afastamento, o desprendimento e o desinteresse pela vida. Para o autor, a interpretação da obra de Florbela é totalmente subjetiva, ressaltando sua busca incessante para expressar os sentimentos que retratam a extensão de sua alma: a solidão, o vazio e a sensação de estar perdida.

Assim, José Seabra interpreta a poesia de Florbela Espanca como um autorretrato, ou seja, através dos seus versos ela expressa sua identidade, experiências e emoções. Dessa forma, sua obra é uma maneira de autorreflexão e autorrevelação, permitindo ao poeta explorar sua própria subjetividade e compartilhar sua visão de si com o leitor. O autorretrato pode assumir diferentes formas e abordagens nas poesias. É uma forma de a poeta expressar de forma autêntica e genuína os aspectos mais profundos da sua existência, revelando sua angústia existencial, suas dúvidas e incertezas, ao mesmo tempo em que expressa sua capacidade de se reinventar e se transformar, construindo sua identidade poética por meio das palavras:

Basta o auto-retrato de <<*Sombra*>> para reconhecermos como o processo de intuspecção continua a desembocar numa imagem disfórica [sic] da subjetividade, desdobrada em metáfora de matrizes decadentistas: <<*De olheiras roxas, roxas, quase pretas, / De olhos límpidos, doces, languescentes, / Lagos em calma, pálidos, dormentes/ Onde se debruçassem violetas.../ De mãos esguias, finas hastes quietas, / Que o vento não baloiça em noites quentes.../ Nocturno de Chopin... risos solentes... /Versos tristes em sonhos de Poetas...>>. Daqui deriva a permanência de uma constelação temática similar à **Livro de Mágoas**.*

[...]

Por isso, uma e outra imagem evasiva, típica do automitificação [sic] no seio do Neo-Romantismo [sic] lusitanista [sic] com a <<*Princesa Encantada da Químera!...*>> que procura descomprimir, in extremis, o nervalismo retrato de

<<*O que tu és*>>, vê-se submersa por numerosa imagem de matriz decadentista – ou mesmo pela subversão derrotista de imagens exaltantes do coevo Neo - Romantismo vitalista.<sup>342</sup>

Segundo José Seabra, ao mesmo tempo em que Florbela faz um autorretrato em sua poesia, ela também se automitifica, ou seja, cria uma narrativa fictícia sobre si mesma, buscando construir uma imagem idealizada e mítica de sua personalidade, de modo que as

---

<sup>342</sup> Op. cit., p. XVI-XVII.

narrativas transcendem a realidade e adquirem características lendárias. Essa prática pode ser motivada por diferentes razões, desde ganhar notoriedade, criar um senso de mistério em torno de si ou até mesmo utilizar a mitificação como forma de se proteger ou escapar de aspectos menos atraentes da vida. Além disso, a automitificação pode ser uma estratégia de criar uma *persona* distinta. Claro que, notadamente, a automitificação pode criar não só uma idealização exagerada acerca de si mesma, como também perpetuar mitos e estereótipos. No caso de Florbela Espanca, José Seabra acredita que a automitificação está ligada diretamente aos pressupostos do Neorromantismo, inclusive o autor acredita que o estilo literário atravessa toda obra da poeta.

Como falei rapidamente no início deste subtítulo, o Neorromantismo é um movimento artístico e cultural que surgiu no início do século XX como uma resposta não só ao descontentamento político e econômico da nação, mas também uma resposta ao racionalismo predominante na modernidade. Embora o Neorromantismo proponha abordar temas melancólicos e explorar a complexidade das emoções, não se limita apenas ao tom pessimista ou angustiado que José Seabra aponta insistentemente na obra de Florbela. Dessa forma, o autor sugere que Florbela fez uma autoinvestidura em uma matriz decadentista do Neorromantismo. Ele acredita que na obra florbeliana existe uma constelação temática muito forte e constante na poética maldita, ou seja, ele defende que ao longo de toda a obra de Florbela existe uma conexão temática entre a angústia, a solidão e a tristeza, que permite agrupar os temas recorrentes. Por exemplo, José Seabra acredita que a melancolia é uma constante na poesia de Florbela Espanca, explorando a saudade e a nostalgia, evocando uma sensação de desencanto à vida; assim como aborda temas relacionada à morte e à transitoriedade da vida, pois reflete sobre a efemeridade da existência, a fugacidade dos momentos felizes etc.

É importante lembrar que o Neorromantismo propõe não só explorar temas profundos como o descontentamento existencial, mas também retratar a beleza, a intensidade das experiências humanas, a alegria nas coisas simples da vida, a possibilidade de transcender as limitações através da imaginação, da conexão da natureza e da busca do amor pela espiritualidade. Na verdade, o Neorromantismo busca transmitir um conjunto de emoções, incluindo tanto tristeza e melancolia quanto alegria e exaltação. Dessa forma, o movimento busca resgatar os valores e os ideais românticos do século XIX, que enfatizavam a emoção, a imaginação e a busca pelo sublime. Assim, os escritores neorromânticos também procuraram evocar um senso de encantamento em suas obras, muitas vezes utilizando temas como o amor, a solidão, a nostalgia, a natureza selvagem e a espiritualidade

que, por sua vez, são traços marcantes na obra de Florbela Espanca.

Embora José Seabra não queria admitir, um aspecto muito comum do Neorromantismo na obra de Florbela Espanca é a idealização do amor e o poder transformador do amor. O livro *Charneca em Flor* é uma prova desse amor romântico, profundamente inspirado pela beleza, pela sensibilidade e pela intuição, onde ela busca a estética do sublime, da musicalidade das palavras e da criação das imagens evocativas, retratando lugares e memórias felizes de infância e juventude, resgatando a magia da vida, mergulhando em suas emoções e explorando o significado mais profundo das coisas. Desse modo, o individualismo e a liberdade criativa em sua poesia, a meu ver, são traços marcantes do Neorromantismo em sua obra.

Fazendo-nos avançar na singularização de Florbela, esta dinâmica libertadora do ímpeto vital pode tornar-se de alcance imponderável. Desse modo, conduziria não apenas à subversão do paradigma neo-romântico lusitanista com matriz decadentista (à maneira de uma versão epigonal [sic] e feminina de Antó), mas ainda à potência subversão dos módulos pequeno burguês que enformavam a alternativa epocal [sic] do Neo-Romantismo vitalista. Assim aconteceria quanto a reivindicação do direito também à desinibida fungibilidade das ligações amorosas: daí que, precisamente no soneto que presumia definir <<A Vida>>, surja a afirmação frontal <<Amar-te a vida inteira não podia.>>

Todavia, tal erupção não terá aqui, ainda, sequência. A seu lado, o que de mais perturbante aparece, a preparar porventura o famoso final de <<Ambiciosa>> em **Charneca em Flor**, é a indefinição em que o soneto <<Prince Charmant...>> envolve (com seus grademas [sic] maiúsculos e sua nebulosidade esotérica, sebástica) a meta visada pela insatisfação erótica. Como viu José Régio, é o plausível advento de uma metamorfose feminina do donjuanismo [sic] romântico.<sup>343</sup>

Ao longo de todo o prefácio, José Seabra defende que a obra de Florbela Espanca foi influenciada pelos ideais da geração precursora não só do Romantismo português, mas do sebastianismo, do saudosismo e do panteísmo. Dessa forma, assim como muitos poetas da virada do século, Florbela buscou no Neorromantismo uma fonte de inspiração para a construção do seu imaginário, não só encarnando o vocabulário romântico, mas representando a visão idílica da natureza e da própria percepção fúnebre das coisas.

No título do seu último livro vem a palavra “charneca”, que é um tipo de vegetação muito comum no Alentejo, caracterizada por ser um terreno inculto e árido onde mal há vegetação. A palavra surge no *Livro de Sóror Saudade*; no entanto, ganha destaque no livro *Charneca em Flor*, sobretudo porque o eu lírico se identifica com a paisagem austera, bárbara, desértica e triste da charneca. Florbela se liberta do peso opressivo de uma

---

<sup>343</sup> Op. cit., p. XXV-XXVI

cultura patriarcal de tradição secular e encarna o lugar da própria alma alentejana, cheia de volúpia e libidinosidade, fazendo uma autoinvestidura da charneca e o provimento de sua obra nas raízes do campo alentejano.

Dessa forma, a imagem alentejana está para Florbela, assim como Florbela está para o Alentejo, ela própria faz parte do conjunto de elementos que compõe a imagem do Alentejo. Por isso, falar do Alentejo é falar de Florbela: como ela vê e interpreta sua terra amada. Para Florbela, sua terra alentejana está cheia de conotações sensuais e de vida. A paisagem pura e ingênua influenciada pela tradição da poesia pastoril da paisagem alentejana logo vai se modificando ao longo de sua obra, dando lugar a uma tonalidade de sensualidade e de erotismo junto ao ambiente rústico e campesino do Alentejo, também influenciado pelo Neorromantismo, o qual propunha a liberdade de criação e a construção do mundo como projeção da subjetividade.

Dessa forma, é possível ver vários elementos como a noite, a lua e as estrelas, cenário perfeito para o amor, horas cheias de sensualidade e ardência amorosa.<sup>344</sup> Assim, a rosa é ápice do símbolo amoroso na obra de Florbela Espanca, que aparece no *Livro de Sóror Saudade* e se intensifica em *Charneca em Flor*, representando o mundo erótico junto à primavera que, por sua vez, representa a juventude, a mocidade e a adolescência.<sup>345</sup> O campo é o espaço em que o eu lírico é feliz, assim como a charneca é o espaço em que o eu lírico transborda sensualidade e erotismo, a união dessas duas categorias de espaço é o próprio marco do amor.<sup>346</sup>

Florbela Espanca descobre para si mesma uma forma de expressão poética única que constituiu a sua identidade literária mais marcante: o valor do panteísmo e a utilização da natureza enquanto metáfora do corpo e da sensualidade. O eu performatizado pela poesia de Florbela define-se como charneca, amante do sol, onde a natureza e a luz intensificam o vitalismo, a paixão e o erotismo. Certamente, por esse motivo, José Seabra retoma e reforça erroneamente as interpretações de José Régio, acerca da “metamorfose feminina do donjuanismo romântico”.

Primeiramente, o termo “donjuanismo feminino” é usado para descrever comportamentos e atitudes semelhantes aos atribuídos ao personagem Don Juan, mas aplicados às mulheres. Don Juan é um personagem da literatura espanhola que se destaca

<sup>344</sup> ESPANCA, Florbela. Noitinha. In: **Poesia de Florbela Espanca**. Vol. II. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008, p. 70.

<sup>345</sup> ESPANCA, Florbela. O meu Orgulho. **Op. cit.**, p. 24.

<sup>346</sup> ESPANCA, Florbela. Passeio ao campo. **Op. cit.**, p. 64

por sua sedução constante e busca por conquistas amorosas.<sup>347</sup> Dessa forma, o donjuanismo feminino refere-se a mulheres que possuem múltiplos parceiros românticos, buscando relações casuais e explorando sua sexualidade de maneira não convencional. Assim, o termo “donjuanismo feminino” refere-se à mulher sedutora, independente e confiante, que desfruta da sua liberdade sexual e não se conforma com os padrões tradicionais de relacionamentos.

No entanto, o donjuanismo é um termo associado principalmente a homens, sendo sua aplicação à mulher, nesse caso, Florbela Espanca, totalmente deturbada e, em hipótese alguma, reflete sua experiência feminina. Dessa forma, a partir do momento em que José Seabra associa uma liberdade sexual feminina ao comportamento donjuanista, essencialmente masculino, força os estereótipos de gênero e perpetua a desigualdade social e cultural advinda do início do século XX, discutido ao longo de toda esta tese. O autor não só reafirma o mito, mas (re)elabora os discursos negativos sobre o erotismo na obra de Florbela quase seis décadas depois da morte a poeta, em plena década de 1980.

Importa atentar, entretanto, que o caráter nada tradicional desta poesia de amor se acentua, porque a livre manifestação da pulsão erótica se resolve, ela mesma, em factor [sic] de libertação psicológica e moral, que estilhaça as limitações duma ética social burguesa com pretensa ou efectiva [sic] coonestação cristão.

[...]

A exaltação egótica [sic] e a euforia da libertação psicológica -moral pela via duma erótica hedonista conjugam-se para propiciar uma metamorfose do titanismo [sic] romântico, mas singularmente florbeliana. Textos embebidos em pansexualismo, como a <<Blasfémia>> de **Reliquiae**, para lá se encaminham por entre a má consciência que este título ainda denuncia.<sup>348</sup>

[...]

Irrrompe então um donjuanismo [sic] feminino, que, tal como no melhor Romantismo originário, tem o sentido profundo de aventura do Eu em busca do absoluta pelo meio privilegiado do amor; mas deparamo-nos agora com um erotismo de superação para além do Bem e do Mal.

[...]

Nalguns casos, este donjuanismo [sic] neo-romântico, nietzscheanamente amoral, toma cariz flagrantemente contestatário a uma mesma e vitalícia união e da idealização do desejo em afecto [sic] altruísta.

Por fim, retoma ao conceito do “donjuanismo feminino” para difamar o erotismo na obra de Florbela Espanca, visto que a liberdade do comportamento do “donjuanismo feminino” é mal vista pela moralidade cristã, cuja tradição enfatiza a importância da castidade antes do casamento e a fidelidade dentro do casamento. É importante ressaltar que José Seabra não só está ligado à Secretaria Nacional Pastoral da Cultura (SNPC), mas

<sup>347</sup>ALMEIDA, Ricardo. **Don Juan**: Um Herói da Literatura Espanhola. Disponível em: <https://www.bienaldolivrojf.com.br/don-juan-literatura-espanhola/>. Acesso em: 9 jun. 2023.

<sup>348</sup> **Op. cit.**, p. XL

também é presidente do Centro Acadêmico de Democracia Cristã (CADC).<sup>349</sup> A Secretaria Nacional Pastoral da Cultura é uma instituição responsável pela organização e coordenação das atividades da Igreja Católica em Portugal, que tem como objetivo a evangelização da Igreja no campo cultural, ou seja, articular ações que relacionem a fé católica com a cultura. Dessa forma, o lugar de fala de José Seabra enquanto autor é claramente dialogar com os artistas e agentes culturais para promover iniciativas que transmitam valores cristãos e que estimulem a reflexão sobre a relação entre fé e cultura. Ao mesmo tempo em que participa desses movimentos dentro da Igreja Católica em Portugal, atua enquanto presidente do Centro Acadêmico de Democracia Cristã, disseminando uma corrente política que tem raiz no pensamento social cristão, que busca aplicar os princípios cristãos na esfera política e social.

O autor é claramente influenciado pela Teologia da Libertação, movimento que surgiu na América Latina nas décadas de 1960 e 1970, cujo principal objetivo era combinar a fé cristã com uma análise crítica social, política e econômica, promovendo a justiça social e a igualdade. Na década de 1980, a Teologia da Libertação também teve influência em Portugal, que estava passando por um período de transição política e social após o fim da ditadura salazarista, enfrentando dificuldades relacionadas à pobreza, desigualdade e exclusão social, sobretudo, à discriminação racial e de gênero, refletindo as preocupações com a igualdade e a justiça social para negros e mulheres. Nesse sentido, a Teologia da Libertação permitiu reconhecer a importância de ouvir e valorizar as vozes e experiências desses grupos marginalizados, buscando desafiar os estereótipos e a discriminação que enfrentavam.

Dessa forma, muito possivelmente o seu engajamento com os movimentos da Teologia da Libertação em Portugal na década de 1980 justifica sua forma de se posicionar sobre Florbela Espanca. Apesar de inicialmente discorrer em tom de crítica sobre o Neorromantismo de matriz decadentista na obra de Florbela e, posteriormente, usar o termo “donjuanismo feminino”, ele fecha o prefácio libertando Florbela e sua poesia da moralidade cristã, que por tantos anos foi perseguida e julgada pela doutrina. Seabra transforma o estatuto de imoral da poesia de Florbela para “amoral”, ou seja, está “além do Bem e do Mal”, aquém das normas morais tradicionais. É importante ressaltar que a amoralidade da obra de Florbela Espanca considerada por Seabra não deve ser confundida

---

<sup>349</sup> Disponível em:

[https://snpcultura.org/cardeal\\_jose\\_tolentino\\_mendonca\\_prefeito\\_dicasterio\\_cultura\\_educacao.html](https://snpcultura.org/cardeal_jose_tolentino_mendonca_prefeito_dicasterio_cultura_educacao.html). Acesso em: 8 jun. 2023.

com imoralidade. Uma obra amoral não necessariamente promove ou apoia a imoralidade, ela simplesmente não adota uma posição moral específica ou faz julgamentos morais explícitos. Assim, uma obra amoral é aquela que não possui valores morais, seu conteúdo está além de serem avaliados em termos de certo ou errado, bom ou mau, conforme as normas morais tradicionais. Dessa forma, eu acredito que quando Seabra afirma que a obra de Florbela Espanca é “amoral”, refira-se à possibilidade de a obra explorar temas controversos, tabus sociais ou situações moralmente ambíguas sem fazer juízos morais, mas também que ela pode desafiar as convenções e normas estabelecidas.

Outro ponto importantíssimo que não poderia deixar de ressaltar na conclusão de José Seabra, definitivo para o fechamento da Florbela forçosamente enquadrado no papel tradicional de mulher, foi a referência e a singularidade de seus textos no pansexualismo. Isso significa que José de Seabra tirou Florbela das discussões restritas ao binarismo de gênero tradicional, que divide os sujeitos em categorias de homem e mulher. Com isso, ele propõe que Florbela abraça a diversidade identitária de gênero e reconhece a possibilidade de se conectar emocionalmente e fisicamente com quem ela quiser ser, porque cada indivíduo tem o direito de se identificar da maneira que melhor refletir suas próprias experiências e vivências. Florbela está para além da definição binária de gênero, ela encontra na natureza uma força metafórica para expressar suas emoções intensas e complexas em sua poesia, que se dá por meio da exploração estética, emotiva e simbólica. Sua poesia permite uma imersão profunda na natureza, assim como proporciona uma reflexão sobre a condição humana e a busca por significados e conexão com o mundo ao seu redor, muito além das explicações simplistas binárias de gênero. Na incorporação da natureza, Florbela encontra não só sua identidade, mas, sobretudo, acolhimento para sua alma selvagem e indomável, afora e distante de qualquer categoria limitante. A meu ver, a conclusão de José Seabra sobre a obra de Florbela Espanca representa a superação e/ou mesmo a redenção da qual titulei essa tese.

A década de 1980 em Portugal foi um período de abertura e grandes transformações sociais e políticas, incluindo mudanças significativas nas atitudes em relação à liberdade sexual feminina. Durante esse período, Portugal passou por um processo de democratização após a queda do regime ditatorial do Estado Novo, em 1974, o que levou a disseminação das discussões sobre os direitos individuais e questões de gênero. Na década de 1980, o aborto foi legalizado em Portugal (1984), assim como também passou por reformas nas leis do divórcio, além de ser uma década marcada pelo crescimento do movimento feminista em Portugal, que destacava questões como a liberdade sexual

feminina, o direito à contracepção e o combate à violência doméstica. De modo geral, foi uma década importante quanto a aceitação da expressão da sexualidade das mulheres e menos estigmatização do comportamento sexual feminino. Mas, notadamente, a liberdade sexual ainda enfrentava desafios e restrições sociais mesmo na década de 1980, assim como ainda enfrenta.<sup>350</sup>

A crítica de José Seabra à Florbela como um Don Juan feminino apenas demonstra a sua incapacidade de reconhecer a sexualidade feminina. Aliás, é uma evidência de que as mulheres da década de 1980 continuavam enfrentando os desafios e os preconceitos de gênero em uma sociedade predominantemente patriarcal. Dessa forma, para além da obra de Florbela Espanca, eu não poderia deixar de registrar aqui minha reflexão dentro da história do presente, de que o conceito do “donjuanismo feminino” é uma interpretação atribuída à liberdade sexual do comportamento masculino ressignificado para mulheres com muitas ressalvas, reforçando a ideia de que as mulheres são passivas na busca de parceiros ou de que sua sexualidade deve ser limitada, encobrindo a autonomia e a capacidade das mulheres de expressar sua sexualidade de acordo com seus próprios desejos e necessidades.

Em uma sociedade marcada pelo patriarcalismo, os comportamentos das mulheres ainda são pautados pelos comportamentos masculinos, devido às expectativas e às normas sociais, que buscam adequar aos padrões dominantes de poder e de autoridade. Essa influência pode ser observada em vários aspectos da vida das mulheres como, por exemplo, suas escolhas profissionais, suas relações pessoais e até mesmo sua sexualidade, que muitas vezes se ajustam às expectativas dos homens para serem aceitas ou valorizadas na sociedade. Por isso, a importância da luta feminina em criar ambientes mais igualitários, nos quais as mulheres possam exercer sua autonomia e agir de acordo com suas próprias vontades e valores, sem serem limitadas pelos comportamentos masculinos dominantes.

A literatura portuguesa possui uma longa tradição de abordar temas eróticos e explorar a sensualidade nas obras escritas por homens. Desde a Idade Média até os tempos contemporâneos, escritores portugueses têm explorado o desejo e a sexualidade das mais variadas formas — e jamais um homem foi julgado por isso. Entre vários nomes ilustres da literatura portuguesa, destaca-se Luís de Camões, que é conhecido por seus sonetos que descrevem o amor e o desejo de maneira intensa, abordando temas eróticos. Assim como na

---

<sup>350</sup>NEVES, Dulce Morgado. **Sexualidade**: Saber e Individualidade. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/381/38160347004/html/>. Acesso em: 10 jun. 2023

prosa, pode-se ressaltar Eça de Queiroz, cujas obras trazem cenas eróticas impactantes e personagens com intensos desejos sexuais, como, por exemplo, *O Crime do Padre Amaro* e *Os Maias*, livros que abordam temas como adultério, sedução e desejo proibido, nem por isso foi julgado. A partir do século XIX, surge uma perspectiva feminina do erótico, que o homem vai classificar erradamente de donjuanismo feminino, que na perspectiva masculina não é mais do que a revolta da mulher contra o ideal que se corrompe.

Desde então, as mulheres escritoras enfrentam críticas em relação a sua expressão erótica em suas obras, em comparação aos escritores masculinos, o que não deixa de ser uma forma de controle e de repressão das vozes femininas, buscando desqualificar e desvalorizar o seu trabalho com base em estereótipos de gênero. Dessa forma, Florbela Espanca foi uma das pioneiras no processo de libertação da linguagem no campo sensível e erótico, cantando a volúpia e o excesso que, por sua vez, são representados por elementos da natureza que marcam claramente a diferença entre masculino e feminino.

Dessa forma, a linguagem literária em Florbela Espanca aparece como um modo de libertação de culpa e do medo de exprimir um Alentejo feminino, cheio de conotações eróticas e sensuais, para além dos limites que impõe a sociedade. Assim, Florbela, junto com outras poucas escritoras de sua época, fez da liberdade de expressão uma forma de se libertar pelo erotismo que exprimiu ousadamente em seus versos numa sociedade reacionária e patriarcalista, transmitindo uma poética do erotismo feminino através de uma percepção também feminina que pode ser entendida como uma das manifestações da face libertadora da literatura e que, por mais que tenha sido reprimida, sua obra transcendeu os padrões, foi (re)significada, atravessou décadas e inspirou gerações.

## **6 CONCLUSÃO: AS MÚLTIPLAS “FLORBELAS” IMAGINADAS E SENTIDAS EM MEIO SÉCULO**

Por vezes, custo acreditar que estou viva, escrevendo a conclusão desta tese, depois de ter atravessado o fim do mundo e visto a face da morte em tantas representações na pandemia da Covid-19. Eu nunca imaginei que viveria nada parecido em pleno século XXI, diante de toda tecnologia e inteligência artificial, que nos fez perceber o quanto somos pequenos e impotentes. A pandemia teve um impacto profundo na sociedade e na mente humana em todo o mundo. Desde a sua disseminação inicial, em 2019, jamais imaginaríamos que chegaria até nós. Mas a doença se espalhou rapidamente e afetou milhões de pessoas em todo o mundo. Além das consequências médicas diretas da doença, a pandemia teve muitos efeitos sobre a sociedade e a saúde mental das pessoas. O isolamento social e a incerteza causada pela pandemia foram muito difíceis para todos nós: quadros de ansiedade, estresse, depressão surgiam ou se agravavam em todo o mundo, à medida que as pessoas lutavam para lidar com a pandemia.

A pandemia mundial foi uma catástrofe na história; aqui no Brasil, juntamente com o (des)governo daquele, cujo nome nem merece ser citado, foi um terror, um verdadeiro show de horrores. Não houve um dia sequer sem que me brotassem lágrimas intermináveis de tristeza e revolta com a maldade alheia. Quem tem o mínimo de empatia sente, sabe e sofre... E eu, como milhares de seres humanos, sentimos muito e profundamente. Mesmo agora, os efeitos colaterais da pandemia vez em quando ainda vêm me aterrorizar.

Perdi minha avó materna, Guiomar Ferreira de Freitas, em abril de 2020. Dois meses depois, em junho de 2020, perdi meu avô paterno, Araken Farias. Cinco meses depois, em novembro de 2020, perdi minha avó paterna. Uma sequência de dor indizível, de medo, de insegurança e de desespero... Em um só ano, perdi meus únicos avós. Ainda que não tenham falecido por Covid-19, certamente não tiveram a assistência devida num cenário de superlotação de hospitais, falta de estrutura e negação de assistência federal baseada numa postura anticiência. A pandemia do Covid-19 trouxe profundas consequências para minha saúde mental, como ansiedade e estresse ante as notícias avassaladoras, as incertezas e as mudanças constantes durante a pandemia. Resolvi sair de casa pela atitude negacionista da minha família, o que me trouxe consequências desastrosas e doloridas. Por outro lado, eu me casei com meu companheiro, com quem vivo até hoje. A mudança de espaço e a distância da minha família foram em parte compensados pelo seu amor e aconchego no meio

de tanta desgraça.

Uma das coisas que mais senti falta na quarentena foi a natureza, onde me sinto livre e despida de qualquer padrão social. A natureza acolhe sem julgamentos, sem preconceitos e sem distinções! É no profundo mistério onde recarrego minhas energias, onde realinho meus chacras, onde me curo. É na simplicidade e na espontaneidade da natureza onde me sinto em casa, onde me sinto completa e me reintegro. Ah!... Como senti saudade de sentir o ar puro, puríssimo, percorrendo minhas veias, oxigenando cada célula do meu corpo, aquela sensação de liberdade que já parecia lembrança de outras vidas. Isso a pandemia também me tirou, todos nós ficamos presos não só em nossas casas, mas dentro das nossas crises existenciais, das nossas dores, das nossas tristezas e das nossas revoltas em ver tanta desgraça sendo perpetrada por um miliciano fascista. Eu sentia uma pressão intensa no peito, quase a ponto de sufocar, crises de ansiedade em que o ar faltava. Não conseguia respirar, pensando que havia pegado a doença e estava morrendo de falta de ar. O medo constante de adoecer, de morrer, de perder amigos e familiares pairava no cotidiano do “novo normal”.

O isolamento social, a perda de conexão com amigos e familiares, as restrições nas atividades sociais e a preocupação constante com a saúde levaram-me a um território jamais habitado ao longo dos meus 35 anos. Eu conheci de perto a depressão e o sentimento de tristeza. Depressão não é frescura, nem falta do que fazer, nem falta de religião, não escolhe quem tem ou não motivos. Ela simplesmente chega e quando você se dá conta, ela já está lá, sentada na sala, fazendo companhia como um hóspede indesejado. A longa duração da pandemia e o bombardeio de informações ruins me causaram um esgotamento emocional. Só o fato de escrever esta conclusão evoca um filme na minha cabeça, provocando um verdadeiro gatilho, despertando sensações apavorantes.

Mas, por outro lado, o isolamento em casa me fez sentir e perceber intensamente minhas emoções, minhas sensibilidades, minhas necessidades. Fez com que eu me reaproximasse da minha intuição, do meu eu mais profundo e vulnerável. Eu acho que estava tão mergulhada no automático do cotidiano, que esqueci de me sentir, de me escutar e de observar os sentimentos e percepções internas. Por isso, a pandemia também foi um momento de renascimento de uma nova Priscilla, que se permitiu um olhar profundo para dentro de si, para sua espiritualidade. Em meio a essa busca incessante do autoconhecimento e do autocuidado, eu conheci a técnica milenar do macramê, que se incorporou em princípio como uma atividade terapêutica no meu cotidiano. O processo de criar nós usando fios era relaxante, meditativo e estimulante para a mente. Eu, que nunca tive paciência, muito menos

coordenação motora para atividades manuais, me vi totalmente imersa e concentrada nos nós e nos movimentos das mãos, o que me ajudava a acalmar a mente. Logo percebi que o processo repetitivo e criativo me ajudava a reduzir a ansiedade e o estresse, porque eu simplesmente entrava numa espécie de transe meditativo. Esquecia do mundo, minha cabeça como que se esvaziava, e eu conseguia me conectar com o momento presente, nada mais. Além disso, o macramê foi para mim uma forma de arte que me permitiu expressar minha criatividade, trabalhando diferentes padrões e combinações de cores, explorando minha imaginação como forma de liberar tensões e emoções reprimidas. A cada projeto concluído, uma sensação de realização e satisfação. Ver a sua criação tomando forma e sendo finalizada com sucesso aumentava minha autoestima e me provocava uma sensação de orgulho... Qualquer coisa era muito naquele momento!

Eu costumo dizer que cada nó que eu fazia, desmanchava vários nós dentro de mim! O macramê me salvou! Eu não tive acompanhamento psicológico nem tomei remédios para diminuir os efeitos colaterais da pandemia, até porque não tinha dinheiro para pagar, pois minha bolsa do doutorado tinha acabado. Eu e meu companheiro nos equilibrávamos com o auxílio e uma pequena reserva que, até hoje, não sei como conseguimos fazer render. Eu senti tudo à flor da pele, no cru, sem entorpecentes para amenizar aquela agonia infundável. Por isso, eu digo que o macramê me salvou...! O que começou como uma atividade terapêutica logo me possibilitou ganhar uma renda extra, vendendo utensílios de casa — suporte de planta, espelhos, painéis, luminárias, adornos etc. Sem dúvida, o macramê hoje é minha renda principal, agora trabalhando no campo da moda, produzindo vestidos e acessórios.

Não poderia deixar de lembrar que, em meio a todo o caos, consegui participar do processo seletivo da Lei Aldir Blanc, que foi aprovada em 2020 com o objetivo de auxiliar o setor cultural durante a pandemia da Covid-19, com o intuito de apoiar artistas, trabalhadores da cultura, espaços e projetos culturais em geral que foram afetados pela paralização das atividades devido à pandemia. Eu submeti minha dissertação sobre Florbela Espanca concluída no PPGH-UFRN em 2015, sendo aprovada para publicação pelo edital. E, assim, consegui publicar o livro em 2021,<sup>351</sup> o qual tive a honra de ter o belíssimo e emocionante prefácio intitulado “Para uma flor bela”, escrito pelo meu eterno orientador e amigo afetuoso, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, a quem agradeço imensamente por

---

<sup>351</sup> FARIAS, Priscilla Freitas e. **Florbela Espanca**: a construção erótica, panteísta e saudosista no Alentejo em sua obra. Sobral: Sertão Cult, 2021.

ter me acolhido nos momentos em que estava perdida, por ter acreditado em mim e ter me salvo literalmente de tantas emboscadas da vida, me aconselhando e, permanentemente, me transformando em uma mulher questionadora, forte e determinada, sem perder a alegria e o gozo de viver.

Enfim... A pandemia teve um impacto significativo em nossa saúde emocional e bem-estar. O isolamento, o medo da contaminação, a incerteza econômica e as mudanças na rotina diária foram matrizes de estresse para todos ao redor do mundo. Para além das questões e sobrecargas emocionais, a pandemia também trouxe um aumento de ansiedade e de cobrança por mim mesma no campo do trabalho, porém o bloqueio criativo e, com certeza a incerteza em relação ao futuro me puxava para o fundo do poço. Eu parei absolutamente tudo relacionado à pesquisa, não tinha concentração para ler, muito menos de escrever. Além disso, o fechamento das instituições pela Covid-19 acarretou o atraso da minha pesquisa e do levantamento bibliográfico, forçando-nos a mudar a estratégia epistemológica do trabalho.

Aliás, este estudo passou por três modificações no objeto de pesquisa ao longo do doutorado, algo que me parece relevante discutir na conclusão para entender os processos de construção da tese. Inicialmente, meu projeto de pesquisa tinha como principal objetivo me debruçar sobre a imagem do suicídio na obra de Florbela Espanca. Dessa forma, inicialmente minha proposta era problematizar como Florbela e a sociedade lusitana entendiam o suicídio, analisando o recorte temporal de 1894 a 1930, período em que a poeta viveu, visto que os sentidos atribuídos ao suicídio e ao sujeito que o pratica são históricos e socialmente produzidos. Assim, eu pretendia analisar as práticas e os discursos que deram expressão ao suicídio, que materializaram a morte entre os intelectuais lusitanos, atentando para as semelhanças e as diferenças de gênero. Ao mesmo tempo pretendia investigar a emergência do suicídio feminino no início do século XIX a partir da análise dos discursos médicos acerca da loucura e da neurastenia das mulheres. E, por fim, meu objetivo era pesquisar a relação estabelecida entre a modernidade e o suicídio, melancolia e morte na obra de Florbela Espanca, diante da digressão das relações sociais na modernidade, assim como um novo papel assumido pelas mulheres.

Um semestre antes da qualificação, eu fiz uma viagem para Portugal com fins de pesquisa e fiz um extenso levantamento bibliográfico sobre o suicídio em Portugal, colhendo livros e artigos das mais variadas áreas do conhecimento — medicina, literatura e teologia — sobre o tema. Embora a pesquisa estivesse se encaminhando bem, na qualificação notou-se que minha escrita estava demasiadamente subjetiva e eu não estava conseguindo me

distanciar do meu objeto de pesquisa, Florbela Espanca. Foi, então que, depois de muitos diálogos com amigos e, principalmente, com meu orientador, Régis Lopes, chegamos à ideia de analisar a construção autoral de Florbela após o suicídio (1930-1985), levando em consideração como o suicídio também interferiu na construção de autoria de Florbela. Nessa nova etapa do trabalho, propus analisar não só os discursos — artigos de jornais e revistas e críticas literárias — sobre Florbela, mas também fazer uma análise minuciosa das edições originais de cada livro, desde os prefácios, a estrutura, a organização, formatação etc. Assim como, propus fazer um levantamento de enciclopédias e antologias da literatura portuguesa para analisar quando Florbela começou a ser mencionada e integrada como autora na literatura portuguesa.

Para isso, era necessária uma nova viagem de pesquisa à Portugal para eu ter acesso às primeiras edições dos livros de Florbela Espanca, mas também fazer o levantamento das coleções e antologias que mencionavam a poeta nos arquivos e bibliotecas de Portugal. No entanto, veio a pandemia, e o que a gente imaginou que seria no máximo dois meses durou dois anos. Foi, então, que precisamos redirecionar as estratégias de pesquisa, retirando a análise das edições originais e enciclopédias literárias. A pesquisa ficou no limbo, assim como tudo nesse período pandêmico, em total incerteza, indecisão e estagnação, sem uma resolução clara ou direção definida. Eu me isolei de tudo e de todos e lá permaneci ancorada em meus próprios transtornos psicológicos. Eu simplesmente não conseguia enfrentar os problemas e, assim, fui procrastinando tudo em minha vida, inclusive a pesquisa. Essa incapacidade de resolver qualquer coisa nitidamente me causava ansiedade que se transferia para meu corpo. Perda de peso, de cabelo, dores musculares, gastrite, palpitações cardíacas... O adoecimento da humanidade e, conseqüentemente, minha, pareceu-me uma eternidade. Com a diminuição do número de mortes diárias e o retorno paulatino do ritmo social, eu fui retornando à realidade, mas nunca mais a normalidade seria o normal. Já quase perdendo o prazo para entregar a tese, voltei a dialogar com meu orientador que, com toda paciência do mundo, me ajudou a retornar às atividades e redirecionar os caminhos para concluir o trabalho. Foi quando pensamos em trabalhar com a análise de alguns prefácios e biografias relevantes para a construção da imagem autoral de Florbela Espanca e que, notadamente, estava mais acessível.

Dessa forma, o recorte temporal da minha pesquisa começa com a morte da poeta em 1930 até o lançamento de Obras Completas de Florbela Espanca por Rui Guedes em 1985. Nessas cinco décadas pude constatar que a imagem autoral de Florbela Espanca esteve sob diferentes mudanças de perspectivas, de interpretação e de enquadramento ao

longo de diferentes contextos. Durante sua vida, que analisei mais profundamente na minha dissertação, Florbela era uma poeta pouco conhecida, foi vista como uma mulher que desafiava os padrões de comportamento da sua época tanto na sua vida pessoal como na sua escrita. A sua obra poética também foi considerada transgressora pelos críticos da época, que a apontaram como demasiadamente sentimentalista, pessimista e erótica. No entanto, após a sua morte em 1930, Florbela Espanca tornou-se paulatinamente uma figura simbólica da literatura portuguesa.

No capítulo 1, analisei o reconhecimento e disseminação póstumos de Florbela por Guido Battelli, que foi responsável não só pela edição e publicação de seu último livro, *Charneca em Flor*, mas também foi quem escreveu os primeiros artigos e críticas literárias sobre Florbela. Dessa forma, nesse primeiro momento, Battelli enquadra e legitima Florbela numa perspectiva romântica. A construção do mito da poeta começou a partir do momento que Battelli organizou um *In Memoriam*, publicado como posfácio da primeira edição de *Charneca em Flor*, que consistia em cinco artigos que tinham saído em jornais no intervalo entre a sua morte, em dezembro de 1930, e a publicação de *Charneca em Flor*, em 1931. Ao tentar chamar atenção da crítica para a poesia de Florbela Espanca, Battelli ressaltou o suicídio da poeta como seu maior triunfo, o que permitiu construir uma imagem dramática de Florbela como artista romântica, aquela que morreu pela sua arte. Notadamente, os questionamentos e as interpretações acerca do suicídio da poeta geraram curiosidade em torno da sua vida e obra, rendendo vários artigos de jornal sobre Florbela que analisei nesse primeiro capítulo.

Após as recensões de críticas que se seguiram à publicação de *Charneca em Flor* e os vários prefácios e posfácio de Battelli, quase não sugeriram mais estudos sobre Florbela Espanca até a segunda metade dos anos 1930. Inicialmente Battelli praticamente sozinho chamou atenção do público para ela, mas depois de regressar à Itália, os jornais nacionais deixaram de falar nela. No entanto, no Alentejo, Florbela não foi esquecida, sua poesia e algumas cartas à família continuaram sendo públicas. A imagem de Florbela como “poeta alentejana”, apresentada por Celestino David no *Diário de Notícias*, começa a divulgar, que, aliás, o próprio Battelli já havia salientado a presença do Alentejo na poesia de Florbela Espanca.

Assim, como foi visto nesse primeiro capítulo, o pouco que tinha sido escrito sobre ela estava disperso entre revistas e jornais isolados, que aqui tentei reunir, quase sempre de autoria de críticos relativamente menores, com exceção alguns estudos que não analisei, porque meu foco era de fato os artigos de jornal, pouco conhecidos e analisados na

biografia de Florbela, mas não menos importantes, porque foi inicialmente através deles que Florbela foi conhecida pelo público e se popularizou em Portugal. Na década de 1930, portanto, embora Florbela Espanca tenha ganhado visibilidade como poeta romântica, começava-se a relacionar o Alentejo com sua poesia, mas ainda não tinha atraído a atenção da crítica nacional.

No capítulo 2, analisei artigos de jornal que abordavam a questão da controversa do busto em homenagem a Florbela Espanca que foi rejeitado por Évora, visto que as autoridades não permitiram a exibição do busto na Praça Pública de Évora, local destinado para a sua colocação. Problematizei os discursos políticos, sobretudo pautados por fortes princípios morais advindos do Estado Novo, que enquadrava Florbela como uma mulher fora dos padrões tradicionais para época — filha ilegítima, mulher divorciada duas vezes e suicida —, que justificava a rejeição do busto e o silenciamento da poeta.

Dessa forma, busquei contextualizar os motivos pelos quais o busto foi vetado, não só fazendo uma análise profunda sobre a tradição do culto às estátuas dos heróis em Portugal, mas analisando como as estátuas foram utilizadas para produzir uma memória coletiva pela ditadura de Salazar, a partir do silêncio, da seleção e da injustiça daqueles que não interessavam para a propaganda o Regime, a exemplo do caso do busto de Florbela Espanca, que sorrateiramente foi apagada pelos defensores da ditadura, que dissimulavam ou disfarçavam neutralidade.

A partir dessa longa discussão, não poderia de deixar de analisar Florbela enquanto mulher na perspectiva da Ditadura de Salazar. A mulher que não segue o padrão e/ou modelo determinado pela ação de propaganda nacional em defesa da família era mal vista e marginalizada na sociedade. Não é por acaso que até após sua morte, Florbela foi acusada de subversão aos bons costumes da família. Ela continuou a ser desqualificada não só pela instituição católica devido às crenças cristãs contra o suicídio, como por autores ligados à extrema direita, que não cessavam de trazer a público conclusões maldosas em relação a sua vida privada, fazendo-lhe críticas morais, difamando a sua imagem autoral devido seus impulsos eróticos e comportamentos libertadores.

Na década de 1940, a partir da repercussão da controvérsia sobre o busto, o nome de Florbela Espanca chegou aos ouvidos dos críticos e de um público mais vasto, o que permitiu a emergência de alguns dos trabalhos mais importantes sobre a vida e obra da autora. Não há dúvida de que a controvérsia na imprensa e os estudos devotados a Florbela desempenharam um papel indireto na colocação do Busto no Jardim Público de Évora em 1949. Paulatinamente, a imagem de poeta romântica de Battelli ou poeta transgressora

delimitada por aqueles ligados à Igreja e ao Estado Novo foram dando lugar à *Musa do Alentejo*, a poeta alentejana, poeta da sensualidade e do erotismo.

No capítulo 3, analisei os primeiros artigos científicos sobre Florbela publicados pelo *Boletim de Évora*, revista literária que teve grande importância na divulgação e valorização da literatura em Portugal, sobretudo a literatura e a cultura em Évora, cidade localizada no Alentejo. Nesse sentido, nas décadas de 1940 e 1950, o *Boletim de Évora* constituiu um espaço para a crítica literária, desempenhou um papel fundamental na divulgação e promoção de escritores e suas obras, onde Florbela Espanca foi um dos objetos dos artigos publicados, o que contribuiu para sua visibilidade como escritora, permitindo que sua autoria fosse reconhecida e apreciada por um público mais amplo, inclusive que sua obra fosse lida e estudada.

O primeiro artigo analisado foi do escritor Celestino David, que não só tinha idealizado o busto em homenagem a Florbela Espanca, mas também estava à frente do Grupo Pró-Évora em prol da sua realização, sendo umas das principais figuras que levantou a questão do veto ao busto, defendendo que a vida privada da autora não deveria impedir o reconhecimento público do seu talento sob forma de homenagem. Através do discurso do Patrimônio Cultural do Alentejo, Celestino David encontrou um meio de legitimar a poesia de Florbela a partir da justificativa da salvaguarda do Alentejo como Paisagem Cultural de Portugal, defendendo que sua poesia preservava os valores regionais que lhe foram atribuídos historicamente como uma forma de ser aceita pelo Regime. Logo em seguida, Battelli complementa a interpretação regionalista de Celestino, porém persiste na mesma visão trágica e melancólica que tinha em relação à imagem da autora desde a sua morte — no entanto, legitimando-a de autoridade poética que cantou e tornou o Alentejo um patrimônio cultural universal através dos seus versos.

Já na década de 1950, também houve o alargamento da mitificação de Florbela Espanca enquanto poeta triste e malfadada. Maria Manuela propõe fazer uma reconstituição psicológica de Florbela, marcando o início de uma série de estudos que pretendem psicologizar a vida de Florbela, tentando a todo custo explicar a vida e obra da poeta no nível psicológico, atribuindo todos os problemas a uma condição do psiquismo, por vezes procurando compreender as transformações no campo social e sua incidência nas áreas da saúde mental — psiquiatria, psicologia e psicanálise —, embora, muitas vezes, o escritor não seja do campo de estudo, como é o caso da autora em questão.

Por outro lado, a década de 1960 também marca a disseminação das editoras que, paulatinamente, conquistaram independência na reta final da ditadura de Salazar, o que

permitiu não só a disseminação dos conhecimentos antes tidos como tabus, mas, sobretudo, formar uma nova memória intelectual. E foi a partir dessa frecha de oportunidade que se disseminou significativamente a biografia e a obra de Florbela, não só no âmbito nacional, mas internacional, constatada a partir do levantamento bibliográfico acerca Florbela Espanca por Dr. Carlos Alberto Iannone. Ao anunciar novos tempos com a derrocada da ditadura de Salazar, a obra de Florbela Espanca passou integrar não só coleções, mas também trabalhos científicos acerca da poeta em congressos, colóquios, seminários, exposições de toda espécie, que têm validado a autoridade de Florbela no meio acadêmico.

Nas décadas seguintes, com o advento do movimento feminista, a imagem de Florbela voltou a ser interpretada, dessa vez como uma figura pioneira na defesa dos direitos das mulheres. A sua escrita, que muitas vezes abordava a condição feminina e o papel da mulher na sociedade, foi vista como uma forma de empoderamento das mulheres e de questionamento dos padrões patriarcais. A sua obra poética foi valorizada pelo seu valor estético e pela sua capacidade de expressar emoções universais, sendo muitas vezes lida como um reflexo da alma feminina. Dessa forma, fecho o capítulo 3, com Dal Farra destacando os aspectos da natureza do ser humano em Florbela, mulher passível de sentimentos e desejos, e que não há nada de errado com isso, não há nada para esconder ou silenciar na biografia da poeta, ressaltando que o retrato de Florbela forçosamente construído só retifica o desequilíbrio produzido tanto pela imagem idealizada de Florbela como pela imagem de mulher libertada, mostrando até que ponto a aprovação dos outros é totalmente dispensável, visto que nem a poeta romântica nem a poeta libertada teriam estado independentes das opiniões alheias.

Encaminhando para o último capítulo, proponho analisar livros — críticas literárias e biografia —, que a meu ver foram importantes para a construção autoral de Florbela Espanca. Em uma conferência intitulada *Florbela Espanca ou expressão do feminino na poesia portuguesa* (1947), que posteriormente foi publicada em livro, Jorge de Sena terminou por reabilitar a imagem autoral de Florbela, contribuindo para a colocação do busto dois anos depois. Jorge de Sena foi o primeiro a apresentar e ressaltar Florbela como uma mulher artista, não só problematizando as limitações da emancipação de Florbela, mas evidenciando a censura de sua obra pela sociedade. Ele foi o primeiro homem a falar da questão de gênero. Mesmo com suas limitações de pensamento predominantemente masculino português do início do século XX, ele não só destacou a originalidade e importância da poeta no contexto literário, mas ajudou a difundir amplamente sua poesia. Assim como abriu possibilidade para o desdobramento de novas pesquisas, inclusive estudos

de autoria feminina sobre Florbela Espanca.

No entanto, Florbela não foi acolhida e aceita por todos imediatamente, mesmo seis anos após a colocação do busto. Algumas pessoas em Évora ainda eram contra a homenagem pública a Florbela, dando voz ao descontentamento. José Augusto Alegria publicou vários artigos no jornal *Novidades* na segunda metade de 1949 que, posteriormente, foram transformados em livro, *A poeta Florbela Espanca: o processo de uma causa* (1955), no qual apresentava vários argumentos contra o busto, cujo primeiro argumento foi a moralidade, precisamente o motivo que impediu a exposição o busto por quase duas décadas. O fato desse argumento ter sido vencido serve para mostrar a dificuldade que as autoridades detinham em tentar estabelecer a liberdade artística em nome da moralidade, afirmando minha teoria de que o regime dissimulava ou disfarçava neutralidade.<sup>352</sup>

Apesar dos padrões biográficos pouco convencionais, sem nenhuma obediência à cronologia linear e dada mais de uma versão para um mesmo fato, a biografia de Agustina Bessa-Luís enquadra Florbela a partir do ponto de vista dos traumas e abandono de infância. Nesse sentido, constrói Florbela Espanca a partir de um viés psicológico e por uma análise minuciosa da poeta e suas relações amorosas, parentescal ou de amizade, juntamente com o contexto social. Ela retrata as contradições e os conflitos da infância de Florbela em diferentes contextos sociais e históricos, explorando a fragilidade e a força da mulher que se tornou, desafiando os estereótipos de seu tempo e buscando explicar a sua individualidade e sua voz como mulher através da sua infância e contexto social em que cresceu. Por fim, na interpretação de Bessa-Luís, Florbela continua condenada e julgada pela vida. Bessa-Luís julga Florbela pelo nascimento, a partir do seu abandono pela mãe e por não ter sido perfilhada pelo pai, ou seja, ela continua repetindo o equívoco do julgamento da obra pela vida da autora.

E, por fim, analisei o prefácio das Obras Completas de Florbela Espanca, volume II, que é uma referência na década de 1980, porque foi uma coleção que trouxe à tona várias poesias inéditas de Florbela Espanca mesmo depois de quase meio século após a sua morte. Apesar de inicialmente José Seabra retomar o mito de Battelli, sugerindo que Florbela fez uma autoinvestidura em uma matriz decadentista, pessimista, niilista do

---

<sup>352</sup> Alegria não foi o único a registrar por escrito o seu protesto contra o busto. Narino de Campos, em 1955, numa conferência intitulada *A Poesia, o Drama e a Glória de Florbela*, também argumentava que a moralidade deveria ser usada como critério de avaliação da arte, afirmando, em grande medida, que a poesia de Florbela era imoral.

Neorromantismo e, posteriormente, usar o termo “donjuanismo feminino”, ele fecha o prefácio libertando Florbela e sua poesia da moralidade cristã, ela que por tantos anos foi perseguida e julgada pela doutrina. Seabra transforma o estatuto de imoral da poesia de Florbela para “amoral”, ou seja, está “além do Bem e do Mal”, além das normas morais tradicionais e, por assim dizer, promove a redenção da poeta na literatura portuguesa, retirando Florbela dos holofotes moralistas e ampliando e diversificando sua poesia para uma narrativa do pansexualismo.

Eu pesquisei sobre Florbela Espanca ao longo de toda minha trajetória acadêmica, desde a graduação — meu primeiro projeto de iniciação científica, desdobrando na monografia, que possibilitou o desenvolvimento da dissertação e, em seguida, resultou na atual pesquisa do doutorado. Há quase 15 anos venho pesquisando sobre Florbela Espanca. Ao longo desses anos, além de ler e reler toda a obra de Florbela, inclusive cartas e diário, também li muitas pesquisas acadêmicas, críticas literárias e biografias sobre Florbela. Vi muitas “Florbelas” nascerem e morrerem sob diferentes perspectivas e representações.

Primeiramente, Florbela deu várias imagens de si na sua poesia, imagens por vezes opostas: poeta romântica, pessimista, angustiada, monja da saudade, princesa da quimera, sensual, voluptuosa, entre outras. Ao longo da sua via, Florbela se inventou e se transfigurou, criando vários personagens na narrativa da sua trajetória. A História começa a partir da nossa carne, do nosso corpo, da nossa vivência, com nossas inscrições no mundo, com nossas condições existenciais e, por isso, todas as nossas relações são atravessadas pela nossa carne. As experiências e vivência de Florbela Espanca construíram não só seus laços afetivos, mas construíram seus próprios personagens que ela inventou para o mundo. E, a partir dessa interpretação que ela mesma construiu de si, possibilitou vários desdobramentos e interpretações dos autores em torno de sua obra e pessoa. Dessa forma, partindo do pressuposto de que o mundo é construído por linguagem, de como narramos e representamos uns aos outros, também nos construímos no presente e para o futuro, assim como nos reinventamos no passado. Dessa forma, nós mesmos inventamos e elaboramos como nós queremos nos mostrar para o mundo. E, assim, foi com Florbela.

Uma vez reconhecida a diversidade dessas imagens criadas por Florbela para si mesma, os críticos literários privilegiaram uma delas à custa de outras e até inventaram novas imagens sobre Florbela de acordo com suas perspectivas de mundo, de acordo com o contexto histórico e o lugar de sujeito de cada autor ocupava. Dessa forma, Florbela foi vista pela racionalidade e subjetividade de diferentes autores que se debruçaram a escrever sobre poeta. Florbela foi dotada de múltiplas personalidades e interpretação, assumindo vários

lugares de sujeito ao longo dos estudos críticos acerca da sua obra, porque nós, historiadores, sabemos que não existe uma verdade única e absoluta. Sabemos que a verdade é um consenso construído, instituído e imposto, contextualizado em um dado momento histórico e produto das relações de poder.

A história é uma invenção que enfatiza a categoria humana, os homens constroem, dão sentido e significado a pessoas e coisas. O simples olhar humano que define e nomeia alguém já constrói e inventa. A partir do momento que o autor define Florbela, dota de sentidos e características, muda uma simples perspectiva, já inventa uma nova versão de Florbela Espanca. Tudo na história, assim como na biografia de Florbela, são eventos narrados, articulados narrativamente, contados inclusive a partir de várias perspectivas, aí está o caráter inventivo da realidade. Os discursos sobre Florbela são parciais, os autores e críticos literários fazem uma leitura subjetiva e particular da vida e obra de Florbela. Com isso, quero falar que as verdades são mutáveis, modificáveis, provisórias, porque construímos versões da realidade. Diferentes eventos descontínuos produziram diferentes discursos sobre Florbela. Assim como este trabalho, que também é um recorte, uma seleção dos documentos que aqui analisei e, por assim dizer, uma das muitas perspectivas sobre Florbela que produzi ao longo da minha trajetória acadêmica.

Dessa forma, ao examinar as diferentes interpretações sobre Florbela, que deu origem no decurso de cinco décadas aqui analisadas, especificamente entre 1930 e 1985, pude acompanhar as mudanças nas perspectivas de leitores e críticos literários que conformaram a construção autoral de Florbela Espanca. O que constatei ao longo desse estudo foi que, na verdade, Florbela foi enquadrada nos diferentes discursos identitários, espaciais, institucionais, religiosos, universitários, políticos etc. Em alguns contextos históricos ela foi silenciada ou apropriada de acordo com os interesses do momento. Florbela foi lida e relida, significada e (re)significada ao longo das décadas a partir de imagens elaboradas de acordo com as conveniências de cada tempo, porque a cultura de cada época é um grande arquivo constituído por enunciados, discursos, imagens e, conseqüentemente, os conceitos têm suas implicações em cada período.

É importante ressaltar que ao longo desses cinquenta anos analisados, os estudos florbeliana têm lançado luz sobre vários aspectos da sua obra e vida, de modo que seu legado continua ecoando na contemporaneidade por diferentes perspectivas e suas múltiplas possibilidades de interpretá-la. Afinal, a reinvenção de Florbela é um processo contínuo que só é possível a partir da reavaliação crítica de sua obra em diferentes tempos e mentalidades, não só explorando novos objetos de pesquisa, novas abordagens e novos problemas, mas

analisando a partir dos novos aportes teóricos de um olhar do presente para o passado.

Visto que o historiador escreve para o presente, por mais que seja um profissional da área que pense sobre o passado, é com o olhar do presente que aborda o passado, porque nós, historiadores, precisamos da releitura do passado, das interpretações sobre o passado para reelaborar novas formas de pensar acerca do objeto que, por sua vez, só o presente, a partir do lugar que ocupamos em relação ao mundo, torna possível desdobrar em uma nova perspectiva. Dessa forma, a fonte é dotada de sentido humano, ela já tem uma leitura, já é uma significação, já é uma construção do evento, já é uma montagem narrativa e, a partir dela, produzimos sentidos e reelaboramos o passado, é possível ter várias perspectivas sobre o mesmo evento, porque o fato não existe em si mesmo, ele só existe porque foi narrado, foi montado, foi construído e foi imaginado pelo olhar singular de cada um.

Assim, fazer história só é possível a partir da imaginação de um passado verossímil de uma determinada época, ou seja, de fontes que permitem pensar a totalidade. Dessa forma, a partir dos fragmentos do passado, das fontes e dos discursos sobre Florbela, foi possível pensar uma totalidade sobre Florbela. Dessa forma, chego à conclusão de que não existe uma totalidade única e absoluta sobre Florbela, existem várias “Florbelas”, que atravessaram o século XX, com várias roupagens, dotadas de diferentes sentidos, particularidades, estilos, especificidades, personalidades, naturezas. Não é possível escolher apenas uma em detrimento a todas outras.

Tantas vezes, eu mesma caí na armadilha de enquadrar a poeta em algum gênero, por vezes “princesa da quimera”, aquela perdida, triste e desiludida; por vezes “poeta alentejana”, aquela que representa a emancipação feminina, a sensualidade e o erotismo. Às vezes, parece mais fácil explicar algo ou alguém quando separamos e colocamos nas nossas “caixinhas” de racionalidades e sentimentos. Mas, na verdade, trata-se de perspectivas sobre Florbela, que não fazem mais sentido para mim defini-las, mas, sim, entendê-las como cada uma delas surgiu, como foram criadas, quais os interesses, em que contexto etc. Dessa forma, chego ao final desta tese e desse ciclo de 15 anos estudando sobre Florbela, concluindo que não existe uma Florbela, mas várias “Florbelas”, que fugiram inclusive do domínio que a própria Florbela quis construir de si mesma para o futuro, porque elas ganharam vidas, cores e diferentes personalidades a partir das interpretações dos autores que se debruçaram sobre ela.

Só foi possível a “redenção” de Florbela porque ela não foi silenciada, porque ganhou voz através das vozes dos autores e seus estudos, só assim foi possível fazer jus ao

nome da poeta, atravessando a posteridade. Hoje sua obra habita as redes sociais, blogs, grupos de leitura, eventos literários; sua arte se tornou outras artes, como música, seriado, teatro, pinturas, esculturas etc. Florbela ganhou uma dimensão inimaginável. E é por isso que Florbela só é quem é hoje, a célebre escritora da literatura portuguesa que chegou à posteridade como a conhecemos, porque ela foi visitada e revisitada, porque ela foi sentida e acolhida em diferentes momentos históricos por diferentes gerações, ela foi assimilada por diferentes camadas sociais e apropriada por diferentes movimentos sociais, ela foi apreendida, escutada e sentida por diferentes sujeitos em suas diferentes condições existenciais e, por fim, ela foi imaginada porque também representa uma parte de nós, porque sem imaginação não há história, não há como restituir a história sem os fragmentos do passado.

Não foi meu objetivo escrever uma biografia sobre Florbela, mas aqui analisei vários discursos, biografias, assim como, inevitavelmente, escrevo sobre a vida de Florbela. A biografia era um gênero literário muito popular no século XIX, que narrava a trajetória de figuras históricas, líderes políticos, escritores, cientistas e outras personalidades proeminentes. Em grande medida, as biografias forneciam um meio de explorar a vida e as realizações de indivíduos influentes, permitindo que as pessoas aprendessem sobre suas contribuições e os eventos históricos em que estivessem envolvidos. Por muito tempo, a biografia tradicional era caracterizada por uma abordagem objetiva de retratar a vida e a trajetória do sujeito, baseando-se em fatos e datas marcantes para descrever a história da pessoa em questão, muitas vezes atravessada por elementos de romantização, narrativas moralizantes e visões pessoais do autor que influenciavam a forma como era retratada o sujeito, a exemplo da biografia de Florbela escrita por Agustina Bessa-Luís. Dessa forma, quase sempre, a biografia tradicional parte do pressuposto de que o sujeito biografado tinha uma trajetória harmoniosa e coerente, seguindo uma espécie de linha reta e continua até a morte.

Mas, na verdade, sabemos que os sujeitos são circunstanciais, relacionais e situacionais, o que significa que as circunstâncias da vida mudam completamente as trajetórias, assim como as relações cotidianas e as situações experimentadas influenciam diretamente o que fazemos e quem somos. Biografia é escrever a vida, transformar a vida em narrativa, com todas suas vicissitudes e adversidades, desde os altos e baixos emocionais, obstáculos inesperados, desafios pessoais ou dificuldades inesperadas que fazem parte da experiência do sujeito ao longo da vida. Biografia é uma palavra que carrega a ideia de que a vida é marcada por mudanças e que nem tudo é previsível ou estável, ou

seja, na vida nada é fixo e contínuo.

A grande revolução da biografia na historiografia veio com a terceira geração da Escola dos Annales, especialmente a partir da década de 1970, quando ocorreu uma maior valorização do indivíduo e do viés biográfico como uma ferramenta para entender a história. Os historiadores passaram a se interessar pelas trajetórias individuais e pelos aspectos subjetivos da vida das pessoas, reconhecendo que esses elementos podem oferecer percepções valiosas sobre o contexto social, político e cultural em que viveram. Dessa forma, essa abordagem biográfica na historiografia ampliou as possibilidades de interpretação histórica e permitiu uma compreensão mais rica e diversa do passado. Ao examinar as histórias individuais, singulares e fragmentadas, os historiadores foram capazes de capturar complexidades e compreensões diferentes que poderiam ser perdidas em uma análise estritamente estrutural ou coletiva.

Dessa forma, a biografia é uma forma de registrar a vida, de documentá-la, cria um território para a vida, mas, também, é uma forma de se relacionar com a morte, é um gesto de monumentalização, de construção e de perpetuação do sujeito, uma forma de transcender a morte. Por outro lado, como todo discurso, a biografia atende demandas, procura responder o que o público gosta. O mercado editorial responde a demandas diretamente relacionadas ao que as pessoas gostam, àquilo que há de mais interessante e chocante. Os detalhes sólidos, íntimos e picantes da vida privada dos sujeitos sempre despertam a curiosidade do público e, portanto, vendem mais. Aliás, as fofocas de modo geral sempre fizeram sucesso desde a Antiguidade até os dias atuais e, notadamente, o capitalismo fez disso um mercado; o escândalo virou um gênero, dá “ibope”.

Florbela não escapou dessa lógica: ela foi objeto de biografias que foram influenciadas pela lógica especulativa do mercado editorial, a tendência de explorar sua vida para atrair a atenção dos leitores e vender exemplares, mesmo que isso signifique apresentar informações não precisas ou baseadas em suposições. Ao longo deste trabalho, analisei não só biografias, mas também artigos de jornais e revistas que tinham abordagens especulativas ou exploravam o sensacionalismo para atrair os leitores e, em grande medida, a construção autoral de Florbela fruto da curiosidade do público pelo seu suicídio e pelo seu lado trágico da vida, que se repetiu ao longo de muitos anos após a sua morte, assim como a questão do seu busto, imagem do trágico fim conformou sua imagem autoral, resumindo tudo o que ela viveu e escreveu ao suicídio, como se ela estivesse destinada ao suicídio.

A proposta desta tese sempre esteve em fugir dessa lógica historicista, ou seja, que resulta inevitavelmente em um fim determinado, porque a história não pode ser contada

como um destino, porque ninguém nasce destinado a nada. Nós construímos nossos próprios destinos, inclusive muitas coisas que fazemos não resultam no que esperávamos. Afinal, não controlamos nossas ações, muito menos nosso fim. As próprias pessoas com quem nos relacionamos interferem diretamente nesse percurso, somos seres circunstanciais — o que não significa que somos meramente produtos passivos das circunstâncias. Embora as circunstâncias interfiram na nossa existência, temos o poder de decisão e o livre arbítrio de escolher. O que quero refletir é que nem a nossa vida nem a de Florbela são compostas por identidades fixas, uniformidades e universalidades, mas, sim, pelas singularidades e heterogeneidades das coisas, assim como a pluralidade e a multiplicidade de formas, experiências e perspectivas dos sujeitos e das relações. Os sentimentos, os afetos, as sensibilidades compõem a experiência dos sujeitos.<sup>353</sup>

Dessa forma, para construir a imagem autoral de Florbela Espanca, foi importante atentar para a experiência pessoal da poeta como ponto de partida desse objeto de pesquisa. Assim, eu proponho pensar a experiência de Florbela Espanca a partir da filosofia da diferença, a partir das rupturas, das subversões, das transgressões, das transformações, da experiência fora da ordem, do imprevisível, do não conhecido, porque é assim que eu vejo Florbela. A experiência é aquilo que nos toca, é um lugar de descoberta e não de certezas. A experiência é como um território de paisagem, que pode ser interpretada como uma paixão, muito mais do que uma ação, porque fazer experiência significa se abrir para o que nos interpela, está aberto para ser transformado, aberto para o fora, para o além da ordem que se está.<sup>354</sup>

As marcas das experiências vividas por Florbela são responsáveis pelas direções em sua evolução. Segundo Suely Rolnik, é a partir da intensidade dos encontros e das experiências, de afetar e ser afetado, que as subjetividades mudam. Assim como quando as intensidades experimentadas se tornam uma prisão, desponta do desejo de mudar, de se libertar, de se desterritorializar daquele lugar que ocupa e não faz mais sentido e territorializar em novas experiências e mundo. E, assim, não foi diferente com Florbela, o sentimento de desejo foi uma força motora que a impulsionou a buscar seus sonhos e aspirações, não só o desejo pelo seu sucesso profissional, pelo amor romântico, pelo reconhecimento social, realização pessoal, aventuras etc. O desejo de experimentação de Florbela foi sua verdadeira fonte de energia e motivação, impelindo-a a agir, a superar e a

---

<sup>353</sup> BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

<sup>354</sup> BONDÍA, Jorge Larrosa. **Op. cit.**

mudar, de marido, de cidade, de estilo de escrita. Ela teve a coragem de mudar, ser protagonista de sua própria vida, significando e (re)significando sua existência, e foi esse desejo e coragem que a construíram enquanto autora. A vida de Florbela constitui num movimento contínuo de encanto e desencantamento, no qual surgiu novos afetos, novos encontros, enquanto outros se tornaram obsoletos. As intensidades das experiências ganham e perdem sentido, desmanchando e produzindo novos mundos, esse é o sentido da vida. As formas estabelecidas de organização social e subjetividade são permanentemente desfeitas e deslocadas, Florbela produziu um movimento que desestabilizou as estruturas fixas, rompendo com as normas, as hierarquias e os limites estabelecidos, criando formas de organização, de identidade e de poder.<sup>355</sup>

Notadamente, o saber da experiência não é universal, porque as experiências e as vivências não são iguais para todos. Mas, sem dúvida, Florbela foi alguém que experimentou. Ela foi uma mulher que abandonou a zona de conforto, desafiou a regra, teve coragem de experimentar o não experimentado, enfrentou os poderes e a ordem, porque ela experimentou a vida, causou incômodo, foi além dos lugares de certeza e de comodidade. Ela se jogou no desconhecido, se arriscou, saiu do lugar comum, mudou o rumo, marcou presença na terra por onde passou. Como diz aquele ditado, “quem não faz acontecer, vê acontecendo”, e Florbela fez acontecer, ela utilizou sua poesia como um ato político para transformar o cotidiano.

Escrevemos para mudar gente, fazemos história para transformar vidas ou minimamente questionar e problematizar a vida, para sermos mais inclusivos, abertos e diferentes do que somos. Nós, historiadores, pensamos e escrevemos para transgredir as regras, as injustiças, para romper com as desigualdades, para transformar as mentalidades e os comportamentos humanos. Então, qual seria o sentido de escrever para julgar e/ou condenar um autor pelas suas ações em vida? A não ser que seja um pensamento abominável, que fere a condição e os direitos humanos, o que não é o caso de Florbela Espanca.

A escrita é um gesto de experimentar, escrever sobre a vida de Florbela sem se perder, sem dissolver, sem tirar a singularidade e radicalidade do impacto na vida na sociedade é um desafio. Geralmente, a gente acha que o historiador deve escrever o que aconteceu, a história dada e acabada, mas a história também é produzida a partir do que se

---

<sup>355</sup> ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2011.

sonhou, desejou e imaginou. Um dia Florbela sonhou ser uma escritora reconhecida e renomada, mas, infelizmente, não conseguiu em vida, porém eu estou aqui para narrar sua trajetória e como Florbela foi construída enquanto autora, como foi narrada e, como conseguiu a redenção tão esperada no final do século XX. O sonho da poeta continua vivo, aliás, mais vivo do que nunca. Eu, enquanto historiadora, tenho a missão de trazer esse sonho para a realidade para que ele continue a nos inspirar a experimentar o mundo, a conquistar nossos espaços fora da ordem, seguir nossa intuição, mesmo que a sociedade pretensamente tente nos enquadrar em prisões invisíveis de categorização, mesmo que pretensamente tente nos limitar ou restringir aos rótulos da sociedade.

Essas prisões são “invisíveis” porque muitas vezes não são facilmente percebidas ou reconhecidas, mas têm um impacto significativo no modo como as pessoas são vistas, tratadas e limitadas em suas oportunidades. A categorização é um processo comum em nossa sociedade, as pessoas são perversamente agrupadas e separadas entre o que é bom e o que é ruim com base em características como raça, gênero, classe social, orientação sexual, religião, nacionalidade, entre outras. Embora as categorias possam ser úteis para algumas análises sociais, elas também podem levar à criação de estereótipos e preconceitos, reforçando desigualdades e restrições, o ódio pela diferença causa guerras sangrentas. As prisões invisíveis de categorização surgem quando as pessoas, assim como Florbela, são reduzidas a essas categorias e suas identidades são limitadas por elas. Até os dias atuais, as mulheres são permanentemente rotuladas e, conseqüentemente, enfrentam expectativas sociais e restrição de gênero que limita suas oportunidades e liberdades. Reconhecer e questionar essas prisões é um passo importante para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva. Isso envolve questionar as categorias e rótulos que são impostos às pessoas, valorizar a individualidade e a diversidade de experiências, e trabalhar para eliminar as barreiras que limitam o pleno potencial de cada indivíduo.

## REFERÊNCIAS

- A. A sua poesia. **Jornal de letras, artes e ideias**, Lisboa, 9 out. 1946.
- ABELHO, Azinhal. Mensagens a Florbela. **Democracia do Sul**, Évora, 17 maio. 1964, p. 1-3.
- ABELHO, Azinhal. Mensagens a Florbela. **Democracia do Sul**, Évora, 21 junho. 1964, p. 1.
- A ETERNA triologia: música, dança e poesia. **Diário de Notícias**, Lisboa, 15 jan. 1963.
- A. F. Fundou-se em Vila Viçosa a Casa-Museu de Florbela Espanca que será inaugurada ainda este ano. **Diário de Lisboa**, Lisboa, 8 out. 1964, p. 1-3-5.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **O engenho anti-moderno: a invenção do nordeste e outras histórias**. Campinas: UNICAMP, 1994, p. 500.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história. In: Marina Haizenreder Ertzogue e Temis Gomes Parente (Org.). **História e Sensibilidade**. 1 ed. Brasília: Paralelo 15, 2006.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. A hora da estrela: história e literatura, uma questão de gênero? In: **História: a arte de inventar o passado**. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. In: **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4 ed. Ed. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 2009.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Achegas de Saudade: as condições históricas de emergência de consciências e sensibilidades saudosistas no Brasil e em Portugal entre o final do século XIX e meados do século XX**. Projeto de pesquisa, CNPq, 2009.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **De amadores à desapaixonados: eruditos e intelectuais como distintas figuras de sujeito do conhecimento no Ocidente contemporâneo**. Disponível em: [http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda\\_remissa/de\\_amadores\\_a\\_de\\_sa\\_paixonados.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remissa/de_amadores_a_de_sa_paixonados.pdf). Acesso em: 14 maio 2014.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. A necessária presença do outro, mas qual outro? Reflexões acerca das relações entre história, memória e comemoração. In: **História, Memória e Comemorações**. Campina Grande: EdUFCG, 2012.
- ALEGRIA, José Augusto. **A poetisa Florbela Espanca: o processo de uma causa**. Évora: Centro de Estudos “D. Manuel Mendes da Conceição Santos”, 1955.
- ALEXANDRINA, Maria. **Florbela Espanca: e a sua personalidade**. Porto: [s. n.], 1964.
- ALEXANDRINA, Maria. **A vida ignorada de Florbela Espanca**. [s. l]: [s. n.], 1964.
- ALMEIDA, Hortense de. Florbela Espanca: à volta de uma entrevista com Américo Durão. **República**, Lisboa, 27 nov. 1971, p. 1, 2, 15.
- ALMADA, Santos. **Alentejo dos anos trinta: histórias verdadeiras**. [s. l]: [s. e.], 1988.
- ALMEIDA, Hortense Pereira de. Florbela Espanca. **Democracia do Sul**, Évora, 16 mar. 1940, p. 1.

ALMEIDA, Hortense Pereira de. Florbela Espanca. Democracia do Sul, Évora, 17 mar. 1940, p. 1.

ALMEIDA, Hortense Pereira de. Florbela Espanca. Democracia do Sul, Évora, 19 mar. 1940, p. 1.

ALMEIDA, Hortense Pereira de. Florbela Espanca. Democracia do Sul, Évora, 20 mar. 1940, p. 1.

ALONSO. Cláudia Pazos. **Imagem do eu na Poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Noeda, 1997.

A OBRA poética de Florbela Espanca cai ser interpretado pelo “Grupo Experimental de Ballet” numa coreografia de Norma Dixon. **República**, Lisboa, 15 fev. 1962.

ALVAREZ, A. **O Deus Selvagem**: um estudo sobre o suicídio. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

AMARAL, Monteiro. **O Alentejo**: na sua vida e na sua história. [S.I]: [S.E], 1941.

A POESIA de Florbela Espanca. **Diário Popular**, Lisboa, 7 maio 1962. Letras & Artes, p. 6- 7.

ARANHA, Aurora Jardim. Florbela Espanca. **Modas e Bordados**: vida feminina, Lisboa, 7 jan. 1931. Crônica do Porto, p. 6.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de. “Vila Viçosa, as ‘esmolas’ e os ‘pobres’ do Duque D. Joao II (1636-1646)”, in **Revista de Demografia Histórica**, Saragoça, XXII-II, 2004, p. 183-205.  
Disponível em:  
[https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/8300/1/Vila%20Vi%C3%A7osa,%20as%20Esmolas%20e%20os%20pobres%20do%20duque%20D.%20Jo%C3%A3o%20II%20\(1636-1646\).pdf](https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/8300/1/Vila%20Vi%C3%A7osa,%20as%20Esmolas%20e%20os%20pobres%20do%20duque%20D.%20Jo%C3%A3o%20II%20(1636-1646).pdf). Acesso em: 01 jun. 2014.

AS MÁSCARAS do Destino, Florbela Espanca. **Diário de Notícias**, Lisboa, 24 maio 1932.

ATAIDE, Irene. O canto da liberdade de Florbela Espanca continua votado ao silêncio. **A Voz de Portugal**, Lisboa, 16 ago. 1984, p. 10.

A TRAGÉDIA de Florbela Espanca. **Jornal de Notícias**, Porto, 9 ago. 1944, p. 1 e 5.

A VIDA, o talento e as tendências Mórvidas de Florbela Espanca. **O Globo**, Lisboa, 14 Mar. 1983.

A VIDA, o talento e as tendências Mórvidas de Florbela Espanca II. **O Globo**, Lisboa, 15 mar. 1983.

AZAMBUJA, Maria da Graça Freire. A propria alma da charneca. **Jornal de letras, artes e ideias**. Lisboa, 9 out. 1946.

ARTAUD, Antonin. **Em Plena Noite ou O Bluff Surrealista**: 2 cartas sobre o ópio e o suicídio. Lisboa: Frenesi, 2000.

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2 ed. São Paulo: Martin Fontes, 2008.
- BARROS, José D' Assunção. **O campo da História**: especialidades e abordagens. 6 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.
- BARROS, Eliana Luiza dos Santos. **Florbela Espanca**: laços de amor e de dor. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.
- BARROS, Marcelo de. **Considerações sobre o suicídio**: a propósito de um caso de melancolia involutiva grave em que a ideia de suicídio se mostrou muito resistente às habituais terapêuticas antidepressivas. Porto: Sep. Jornal do Médico, 1963.
- BATTELLI, Guido. Suavidade de Florbela Espanca. **Notícias de Évora**, Évora, [19—].
- BATTELLI, Guido. A verdadeira grandeza de Florbela Espanca. **Notícias de Évora**, Évora, 1 jun. 1951, p. 1-2.
- BATTELLI, Guido. Dois sonetos sem título de Florbela Espanca. **Notícias de Évora**, 20 set. 1951, p. 1.
- BATTELLI, Guido. Nocturno de Florbela Espanca. **Notícias de Évora**, 19 out. 1951, p. 1.
- BATTELLI, Guido. Nihil Novum: Florbela Espanca. **Notícias de Évora**, Évora, 31 jan. 1952.
- BATTELLI, Guido. Florbela: In Memoriam. **Notícias de Évora**, Évora, 7 Dez. 1952, p. 1.
- BESSA-LUÍS, Agustina. **Florbela Espanca**: Vida e Obra. [s. l]: Arcádia, [s. d.].
- BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BONFIM, Aíto. **Suicídio cultural**. 2a ed. S. Tomé: Instituto Camões Centro Cultural Português, 2002.
- BONIFÁCIO, Luiz. Carta de Vila Viçosa: uma conversa com o antiquário e pintor João Maria Espanca, pai extremo de Florbela. **Notícias de Évora**, Évora, 13 maio 1950.
- BORGES, Aurélia. **Escola florbeliana**: apreciação crítico com um preambulo do Dr. Victor Santos. Lisboa: Edições Expansão, 1946.
- BORGES, Aurélia. **Florbela Espanca e a sua obra**. Lisboa: Edições Expansão, 1946.
- BRANDÃO, José. **Suicídios famosos em Portugal**. Lisboa: Europress, 2007.
- BRANCO, Seisdedos. Justa Homenagem. **Notícias de Évora**, Évora, 15 maio 1962, p. 1.
- CAMPOS, A. Marinha de. Florbela Espanca. **Democracia do Sul**, Évora, 3 jul. 1949, p. 1.
- CAMPOS, Maria Clara Lourenço de. **Manuel Laranjeira e o “sentimento trágico da vida”**. Lisboa: [s.n.], 1994.
- CAMPOS, Narino de. **A poesia, o drama e a glória de Florbela Espanca**. Lisboa: Narino de Campos, 1955.
- CARDOSO, Álvaro Lopes. **O direito de morrer**: Suicídio e Eutanásia. [s. l.]: Círculo de Leitores, 1993.

- CARMELO, Maria Joaquina Rocha. **Sylvia Plath: expressões literárias do suicídio**. Tese. Mestrado Estudos Americanos, Univ. Aberta, Lisboa, 1999.
- CARVALHO, Amorim de. Florbela Espanca. **Democracia do Sul**, Évora, 11 dez. 1949, p. 1.
- CATROGA, Fernando. **O Republicanismo em Portugal**: da formação ao 5 de outubro de 1910. 3 ed. Coimbra: Casa das Letras, 2010.
- CATROGA, Fernando; MENDES, José Amado; TORGAL, Luís Reis. **História da história em Portugal**: século XIX-XX. Vol. II. Lisboa: Temas e Debates. 1998.
- CATROGA, Fernando. O Republicanismo Português: cultura, história e política. **Revista Faculdade de Letras**. Porto: IISérie, vol. 11. 2010. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9008.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2012.
- CATROGA, Fernando. **Salazar e a ditadura como regime**. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/39122720.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2019.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: morar e cozinhar. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- CHARRUA, Oliveira. Túlio Espanca. **O Compadre Alentejano**, Évora, jul. 1982, p. 4-5.
- CORRAL, Concepción Delgado. **Florbela Espanca**: asa no ar, erva no chão. Porto: Tartaruga, 2005.
- CORREIA, Morão. **Florbela Espanca**: breves considerações sobre a sua obra. [s. l]: [s. n.], 1967.
- CRESPO, Marques. **O Alentejo na fundação e na restauração**. Estremoz: Brado do Alentejo, 1941.
- COSTA, J. Pinto da. **Factores desencadeantes do suicídio**. Porto: Sep. Jornal do Médico, 1934.
- COELHO, Maria Claudia; REZENDE, Claudia Barcellos. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.
- CORBIN, Alan. **Saberes e odores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CORREIA, Natália. Um diário inédito de Florbela. **Jornal de letras, artes e ideias**, Lisboa, 29 set. 1981, p. 5-7.
- COSTA, Joana Patrícia Santo. Representações do suicídio no Alentejo. 2013. **Tese** (Doutorado em Psicologia) - Escola de Ciências Sociais, Évora.
- COSTA, J. Pinto da. **Factores desencadeantes do suicídio**. Porto: Costa Carregal, 1983.
- CRUZ, Manuel Braga da. Europeísmo, nacionalismo, regionalismo. **Análise social**, vol. XXVII (118-119), 1992 (4-5), p. 827-853. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223055071N2vGE0kx0Er83BB8.pdf>. Acesso em: 24 de maio. 2014
- C. S. Florbela é de Vila Viçosa. **Callipole**, Vila Viçosa, 20 out. 1934, p. 2.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **Afinado Desconcerto**: contos, cartas, diário. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. A Florbela de Agustina. **Revista Labirinto**. Vitória: UFES,

2007. Disponível em:

[http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01\\_2007/01\\_artigo\\_maria\\_lucia\\_dal\\_farra.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/01_artigo_maria_lucia_dal_farra.pdf).

Acesso em: nov. 2013.

DAL FARRA, Maria Lúcia. A Condição Feminina na Obra de Florbela Espanca. In: **A cidade de Évora**: boletim da Comissão Municipal de Turismo de Évora. A. XLIII nº 69 (1986), p. 51-61.

DAL FARRA, Maria Lúcia; FRANCO António Cândido; SILVA, Fábio Mario da; VILELA, Ana Luísa (organizadora). **Florbela Espanca**: o espólio de um mito. Lisboa: Colibri, 2012.

DAVID, Celestino. O romance de Florbela Espanca. In: **A cidade de Évora**: boletim da Comissão Municipal de Turismo de Évora. A., A. VI vol. 6, nº 15-16 (mar./jun.1948), p. 41-100.

DAVID, Celestino. O romance de Florbela Espanca: conclusão. In: **A cidade de Évora**: boletim da Comissão Municipal de Turismo de Évora. A. 6, vol. 6, nº 17-18 (mar./jun. 1949), p. 353-435.

DAVID, Celestino. O Romance de Florbela. **Democracia do Sul**, Évora, 5 jan. 1950, p. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Ano Zero – Rostidade*. In: **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. V.3. São Paulo: Ed 34, 1996.

DEZÓITO de junho de mil novecentos e quarenta e nove. **Notícias de Évora**, Évora, 18 jun. 1950, p. 1.

DOSSIER: Florbela Espanca. A Igreja e Ela do Texto. **Jornal de letras, artes e ideias**, Lisboa, 23 a 29 jul. 1985.

DOSSIER: Florbela Espanca. Últimos momentos. **Jornal de letras, artes e ideias**, Lisboa, 23 a 29 jul. 1985.

DOSSIER: Florbela Espanca. Últimos momentos. **Jornal de letras, artes e ideias**, Lisboa, 23 a 29 jul. 1985. DOSSE, François. **A História**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquizadas: histórias de uma história mal contada. **Revista de Gênero**, Niterói, v. 9, n. 2, p. 11-1, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9136/8143>. Acesso em: 14 jun. 2021.

DUARTE, Luiz Fagundes. Dossier: O Trabalho do Texto. **Jornal de letras, artes e ideias**, Lisboa, 23 a 29 jul. 1985.

E... Florbela regressa á sua terra... **A Voz**, Lisboa, 17 maio 1964, p. 1 e 7.

ERMO, Mário. Mulheres de ontem: Florbela Espanca. **Diario de Luanda**. (s. l.) 28 ago. 1942, p. 1-3

ESPANCA, Florbela. **As Magoas do Destino**. São Paulo Martin Claret. 2009

ESPANCA, Florbela. **O Dominó Preto**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

ESPANCA, Florbela. **Trocando Olhares**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

ESPANCA, Florbela; MARCIEL, Laury (prefaciador). **Poesia de Florbela Espanca**. Vol. V.1. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ESPANCA, Florbela; MARCIEL, Laury (prefaciador). *Poesia de Florbela Espanca*. Vol. 2. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ESPANCA, Florbela; RÉGIO, José (prefaciador). **Sonetos**. 15 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

ESPANCA, Florbela; TORRES, Maria Ester (prefaciador). **Sonetos**. 4 ed. Portugal: Publicações Europa-America, [S.D].

ESPANCA, Florbela; CORREIA, Natália (prefaciadora). **Diário do Último Ano**. Portugal: Livraria Bertrand, 1981.

ESPANCA, Florbela. Em Vão. **Linhas de Elvas**, Elvas, 30 maio 1964, p. 1.

ESPANCA, Túlio. Dupla homenagem a poetas do Alentejo: o cinquentenário da morte de Florbela Espanca: Autobiografia de Celestino David / (Ed.) Túlio Alberto da Rocha Espanca. In: **A cidade de Évora**: boletim da Comissão Municipal de Turismo de Évora. A. XXXVII- XXXVIII, nº 63-64 (1980-81), p. 303-332.

ESPÓLIO de Florbela Espanca revela: duzentos poemas inéditos e manuscritos de sonetos. *A Capital*, Lisboa, 20 jul. 1983, p. 11.

ESTÁ colocado o busto de Florbela Espanca. [s. n.], [s. l.], [19—].

FALGATO, João. Florbela Regressa à sua “Terra da Verdade”. **Diário de Notícias**, Lisboa, 31 maio. 1964.

FARIAS, Priscilla Freitas de. **“Princesa encantada da quimera”**: o saudosismo intempestivo de Florbela Espanca (1894 – 1930). Monografia. Natal/RN: UFRN, 2012.

FARIAS, Priscilla Freitas de. **Terra de Charneca Erma e da Saudade**: a construção simbólica do Alentejo na obra de Florbela Espanca (1894-1930). Dissertação. Natal/RN: UFRN, 2015.

FERNÁNDEZ, José Carlos. **Florbela Espanca**: a vida e a alma de uma poetisa. Lisboa: Nova Acrópole, 2012.

FERRAZ, Diogo Ivens. O sentimento de solidão na obra de Florbela Espanca. **Separata da Revista Gil Vicente**. Guimarães, [s. n.], 1938.

FERREIRA, Denise de Brum. Evolução da paisagem de montado no Alentejo interior ao longo de século XX: dinâmicas e incidências ambientais. **Finisterra**, XXXVI, 72, p. 179-193. Disponível em: [http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/2001-72/72\\_16.pdf](http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/2001-72/72_16.pdf). Acesso em: jul. 2015.

FERRO, Antonio. Uma grande poetisa portuguesa. **Diário de Notícias**, Lisboa, 24 fev. 1931.

FLORBELA Espanca vai regressar a sua terra. **O Primeiro de Janeiro**, Porto, 1 maio 1962, p. 9.

FLORBELA Espanca: vai ser descerrada uma lápide, em Matosinhos, na casa onde morreu a Inesquecível poetisa alentejana. **Democracia do Sul**, Évora, 29 nov. 1949, p. 1.

FLORBELA foi evocada, ontem, na sede do Órfão de Matosinhos e realizar-se-á no domingo a anunciada homenagem pública. **Democracia do Sul**, Évora, 9 dez. 1949.

- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 4 ed. Alpiarca: Verga, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 2008.
- FRANCA, José-Augusto. **O Romantismo em Portugal**: estudos socioculturais. Lisboa: Livros Horizontes, 1993.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- FREIRE, António. **O destino em Florbela Espanca**. Porto: Edições Salesianas, 1977.
- FREITAS, Eduardo de. **Biografia Portuguesa sobre o suicídio**. Instituto Nacional de Estatísticas. Centro de Estudos Demográficos, ed. lit. Lisboa: INE. Centro de Estudos Demográficos, 1987.
- FREITAS, Eduardo de. **O suicídio em Portugal no século XX**: elementos empíricos para uma pesquisa. Lisboa: Centro de Estudos Demográficos, 1981.
- GAY, Peter. **A educação dos sentidos**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- GAY, Peter. **O Estilo na História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOMES, A. Florbela regressou à sua terra. **A Defesa**: seminário católico e regionalista. Évora, 23 maio 1964, p. 2-4.
- GOMES, Pinharan. **A “Renascença Portuguesa”**: Teixeira Rêgo. Lisboa: Biblioteca Breve, 1984.
- GONÇALVES, Fausto. **Alentejo e Alentejano**. 2 ed. Lisboa: Livraria Portugal, 1957.
- GONÇALVES, Manuel Eduardo. Do suicídio e sua repressão. Lisboa: [s. n.], 1940. **Tese de licenciatura** em Ciências Jurídicas apresentada na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa.
- GRANDES Sombras. **Diário de Notícias**, Lisboa, 29 set. 1958. Calendário, p. 7.
- GRASHOFF, Udo. **Vou-me embora**: cartas de suicidas. Lisboa: Quetzal Editores, 2016.
- GUEDES, Rui. **Florbela Espanca**: fotobiografia. Rio de Janeiro: Livraria Paisagem, 1985.
- GUILLON, Claude; LE BONNIEC, Yves (coautor); HENRIQUES, Júlio (trad.); DOMINGOS, Paulo da Costa (trad.). **Suicídio, modo de usar**: história, técnicas, notícias. Lisboa: Antígona, 1990.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 3. ed. Cidade: Vozes, 1989.
- HOMENAGEM a Florbela Espanca: o presidente do município eborense, propôs para que fôsse colocado no Jardim Público o busto desta malograda poetisa. **Notícias de Évora**, Évora, 18. jun. 1949, p. 1-2.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IANNONE, Carlos Alberto. Bibliografia de Florbela Espanca. In: **A cidade de Évora**: boletim da Comissão Municipal de Turismo de Évora. A. XXII-XXIV, nº 48-50 (jan./

dez.1965-67), p. 51- 64.

INTERESSANTE conferência de Guido Battelli sobre Florbela Espanca. **Diário de Notícias**, Lisboa, 10 maio 1931.

JACCARD, Roland; THÉVOZ, Michel. **Manifesto para uma morte doce**. Venda Nova: Bertrand, 1995.

JARDIM, João. Homenagem de Vila Viçosa à Florbela Espanca. **O Compadre Alentejano**, Évora, 20 dez. 1981, p. 2.

JORNAL de Notícias de 12.12.1949. **Democracia do Sul**, Évora, 15 dez. 1949, p. 1.

LAPA, Albino. Uma ideia em Marcha: o busto de Florbela Espanca vai ser erigida em Vila Viçosa. **Diário de Notícias**, Lisboa, 24 out. 1935.

LARANJEIRA, Manuel. **Pessimismo nacional**. Lisboa: Frenesi, 2009.

LARANJEIRA, Manuel; REAL, Miguel (prefácio). **Pessimismo nacional**. Guimarães: Opera Omnia, [s. d.].

LARANJEIRA, Manuel; BELLO, Maria (prefácio). **A doença da sanidade**. 2 ed. Lisboa: Edições Labirinto, [s. d.].

LARANJEIRA, Manuel. **Prosas dispersas**. Lisboa: Relógio D'Água, [s. d.].

LARANJEIRA, Manuel; UNAMUNO, Miguel de. **Cartas de Manuel Laranjeira**. Relógio D'Água, [s. d.].

LEÃO, Costa. **Poetas do Sul**: Bernardo de Passos e Florbela Espanca. Lisboa: Portugalia Editora, 1947.

LIMA, Fernando de Araújo. **Suicídio e suicidas**: o centenário da morte de Soares dos Reis. Vila Nova de Gaia: [s.n.], 1989.

LOPO, Hernâni A. de Castro. **Suicídio**: Libertação ou Martírio. Braga: Luz no Caminho, 1986.

LOPES, Carlos Alberto da Silva; COSTA, J. Pinto da (coautor). **Extraordinário processo de suicídio**. Porto: [s. n.], 1975.

LOURENÇO, António Dias. *Alentejo*: legenda e esperança. Évora: Caminho, 1997.

LOURENÇO, Eduardo. A emigração como mito e os mitos da emigração. In: **O labirinto da Saudade**. Lisboa Publicações: Dom Quixote, 1982.

LOWY, Michel. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACEDO, Gabriella Pinheiro de. A voz da dor na construção poética de Florbela Espanca. 2010. 25f. **Trabalho de Conclusão de Curso** - Faculdade Alfredo Nasser, Instituto Superior de Educação, Aparecida de Goiânia, 2010.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Teixeira de Pascoaes e Camilo**: O penitente como síntese referencial neo-romântica. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3909.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2014.

MACHADO, Álvaro Manuel. **O Romantismo na poesia portuguesa**: de Garret à Antero.

MACHADO, António Ferreira. **Suicídios e suas tentativas no Porto**: estatística 1900-1915. Porto: Imprensa Portuguesa, 1919 - Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Medicina do Porto.

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho. **A obra de Florbela Espanca na perspectiva da estética da recepção**. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2010.

MANSO, Artur. A República e a demanda pelo ensino: as universidades populares da renascença portuguesa. **O Professor**, Portugal: n. 100. II Série, maio de 20011. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/13969/1/Univ.Populares.renas.AManso.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2014.

MARIA, Ana. Lembrança de tempos idos: O exame de Florbela. **Democracia do Sul**, Évora, 11 set. 1949, p. 1 e 8.

MARQUES, Ribeiro. Uma estudante que viria a ser figura brilhante na literatura portuguesa: Florbela Espanca. **O Comércio de Leixões**, Leixões, 11 ago. 1957.

MARREAS, Candido. Os restos desterrados de Florbela Espanca. **Diário do Alentejo**, Ano XXXII. n.º 9673. Beja, 8 de janeiro de 1964.

MARTON, Scarlett. Por que sou um extemporâneo. In: **Extravagâncias**: Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial e Editora Barcarolla, 2009. Disponível em: <http://www.editorabarcarolla.com.br/wp-content/uploads/2009/12/Primeiro-Capitulo-Extravagancias.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2014.

MATOS, Antonio Coimbra de. **Razões da morte, morte da razão**: abordagem psicanalítica do suicídio. Porto: Costa Carregal, 1982.

MATTOSO, José; RAMOS, Rui. **História de Portugal**: a segunda fundação. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

MENDES, João Manuel Fragoso. **Nota prévia sobre a incidência do suicídio em Lisboa**. Porto: [s. n.], 1973.

MENDES, Firmino. Florbela Espanca em Gonça. **O Povo de Guimarães**, Guimarães, 24 out. 1984, p. 1 e 5

MENDES, João Manuel Fragoso. **Bases para uma prevenção do suicídio em Portugal**. Separata de <<o médico>> N.º1224, p.273-277, Vol. LXXIV 1975.

MINOIS, Georges. **História do suicídio**: a sociedade ocidental perante a morte voluntária. Lisboa: Editorial Teorema, 1998.

MONTOITO, Eugénio. **Manuel Laranjeira e o sentimento decadentista na passagem do século XIX**. Póvoa de Santo Adrião: Europress, cop. 2001.

MORENO, Armando. **Glória e Suicídio**. Carcavelos: Medilivro, 2003.

MORON, Pierre. **O suicídio**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.

MOUTINHO, Viale. Uma carta inédita de Florbela Espanca... E alguns reparos às <<Cartas>>. **Caderno Cultura**. 20 abr. 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. O niilismo Europeu. In: **A vontade de poder**. Rio de Janeiro:

Contraponto de Poder, 2008.

NEMÉSIO, Vitoriano. Florbela. **Diário Popular**, Lisboa, 29 jun. 1949. Caderno Leitura semana, p. 5.

NIETZSCHE, Friedrich. **Considerações Intempestivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.  
NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de potência**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1986.

NOBRE, Roberto. Inédito de sua correspondência de Amor. **Jornal de letras, artes e ideias**, Lisboa, 9 out. 1946.

NUNES, Maria Manuela Moreira. Florbela Espanca: Sarça Ardente de Fogo Fátuos. In: **A cidade de Évora**: boletim da Comissão Municipal de Turismo de Évora. A. XIX-XX, n° 45-46 (1962-1963), p. 160-243.

OLIVEIRA, Cátia Regina G. A. de. João de Deus, a Cartilha Maternal e o ensino da leitura em Portugal. **História da Educação**. ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas (4): 49-46, set. 98. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/30688>. Acesso em: 25 jul. 2019.

OLIVEIRA, Flório F. Em que dia morreu Florbela Espanca? **Notícias de Évora**, Évora, 10 jan. 1951, p. 1-2.

OLIVEIRA, Flório J. de. Florbela Espanca e Guido Battelli. **Notícias de Évora**, Évora, 9 fev. 1951, p. 1.

OLIVEIRA, Flório de. Florbela Espanca. **Notícias de Évora**, Évora, 16 maio 1964, p. 1.

OLIBEIRA, Ruy de. Encontro de Florbela. O Comércio de Leixões, Leixões, 20 jul. 1958, [s. n.].

ORGANDO, Alice. Saudade. **Modas e Bordados**: vida feminina, Lisboa, 7 abr. 1948, p.4.

ORDAZ, O., & VALA, J. Objectivação e ancoragem das representações sociais do suicídio na imprensa escrita. **Análise Social**, 32(4), 847-874, 1997.

OSÓRIO, Ana de Castro. **Às mulheres portuguesas**. Lisboa: Editora Viúva Tavares Cardoso, 1905. Disponível em: <http://purl.pt/13902/2/>. Acesso em: 25 jul. 2019.

OS RESTOS da poetisa Florbela Espanca: foram exumados do cemitério de Matosinhos. **Diário de Notícias**, Lisboa, 16 maio 1964.

PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de Estudos Portugueses João Emerenciano, 1995.

PASCOAES, Teixeira de. **A Saudade e o Saudosismo**. Lisboa: Assirio & Alvim, 1988.

PASCOAES, Teixeira de. **Arte de ser Português**. 3 ed. Lisboa: Assirio & Alvim, 1978, 1998.

PASCOAES, Teixeira de. **A era lusíada**. Porto: Renascença Portuguesa, 1914

PASCOAES, Teixeira de. **Os poetas lusíadas**. Lisboa: Assirio & Alvim, 1987.

PATUSCO, Maria dos Anjos. A Alma numpovo: Florbela Espanca. **A Voz de Portugal**, Lisboa, 11 a 17 mar. 1982, p. 11.

PAULA, Marcelo Ferraz de. Saudade e saudosismo: Ressonâncias do passado na poesia de Álvaro de Campos e Augusto Cassimiro. **Revista Odisseia**. Natal: julho, ed. 4, dezembro 2009. Disponível em: <http://ebookbrowse.com/revista-odisseia-n4-art3-marcelo-ferraz-de-paula-pdf-d122022222>. Acesso em: 2 jun. 2014.

PEDROSO, Paulo José Fernandes. **Emile Durkheim, o sociólogo e o século**: o suicídio das

mulheres e a explicação social do suicídio. 1994. Tese - Rel. aula teórico-prática, Univ. Técnica de Lisboa.

PEIXOTO, Bessa; SARAIVA, Carlos Braz; SAMPAIO, Daniel. **Comportamento suicidário em Portugal**. Coimbra: Sociedade Portuguesa de Suicidologia, 2006.

PEIXOTO, José Luís (org.). **Florbela Espanca: A Charneca ao Entardecer**. Vila Nova de Famalicão: Quase Edições, 2002.

PEIXOTO, Renato Amado. **Cartografias Imaginárias: Estudos sobre a construção da história do espaço nacional brasileiro e a relação História & Espaço**. Natal: EDUFRN, 2011.

PEREIRA, José Carlos Seabra. **Tempo neo-romântico: contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX**. *Análise Social*, Coimbra: vol. XIX, 1983. Disponível em:

<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465403P1vCN9sm4Fg38TM1.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2014.

POHIER, Jacques. **A morte oportuna: o direito de cada um decidir o fim da vida**. Lisboa: Notícias, 1999.

QUEIMADO, José Manuel. Transladação dos restos mortais de Florbela. **Democracia do Sul**, Évora, 17 maio 1964, p. 1-3.

RAMOS, Francisco Régis Lopes; KUNZ, Martine. **Frei Tito: em nome da memória**. 2 ed. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Ceará, 2005.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **Frei Tito: cartas de com-paixão**. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2013.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A poeira do passado: tempo, saudade e cultura material**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

RAMOS, Francisco Régis Lopes (Coordenação); CARVALHO, Daniel Alencar de (Organização). **Em torno da narrativa**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

SANCHES, Nuno. À Memória de Florbela Espanca: É piedosamente libada pelo Padre Nuno Sanches. **Democracia do Sul**, Évora, 25 nov. 1944, p. 1.

RAMITOS, Célia. Homenagem a Florbela Espanca. **Mais Um**, Évora, nov. 1982, p. 1.

RAPOSO, Henrique. **Alentejo prometido**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016.

ROCHA, André. À procura de Florbela. **Jornal de letras, artes e ideias**, Lisboa, 5 a 18 dez. 1981, p. 2-3.

RODRIGUES, Lopes. **Nótulas florbelianas**. Matosinhos: [s. n.], 1956.

SÁ, João de. Evocação. **Gazeta do Sul**, Montijo, 5 jun. 1955.

SÁ, João de. Evocação. **Gazeta do Sul**, Montijo, 12 jun. 1955.

SÁ CARNEIRO, Mário de. **Crônica de um suicídio anunciado**. Lisboa: 101 noites, 2005.

SALGUEIRO, Eduardo. **O suicídio dos catedráticos de Coimbra**. Lisboa: Renovação Democrática, 1933.

SANTOS, Alfredo Ribeiro dos. **A Renascença Portuguesa**: um movimento cultural Portuense. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida, 1990.

SANTOS, Carlos Oliveira. Dossier: Rui Guedes: o espólio era um ‘puzzle’ um desafio tremendo. **Jornal de letras, artes e ideias**, Lisboa, 23 a 29 jul. 1985.

SANTOS, Victor. **A Paisagem Alentejana em Florbela Espanca, Mário Beirão e Mansaraz**. [s. l.]: Edições Gleba, 1936.

SAMUEL, Paulo. **A Renascença Portuguesa**: um perfil documental. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida, 1990.

SARAIVA, Carlos Braz. **Para-suicídio**: contributo para uma compressão clínica dos comportamentos suicidários recorrentes. Coimbra: Quarteto, 1999.

S. C. O. Dossier: Florbela inédita. **Jornal de letras, artes e ideias**, Lisboa, 23 a 29 jul. 1985.

SEABRA, Herculano de. Um busto e uma grande poetisa alentejana. **Gazeta do Sul**, Montijo, 29 Mar. 1953.

SENA, Jorge de. **Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa**. Porto: Biblioteca Fenianos, 1947.

SERRA, Adriano Supardo Vaz. **Considerações gerais sobre o suicídio**. Coimbra: [s. n.], 1971.

SERRANO, Manuel Francisco Pinheiro. O amor e o trágico na vida de Florbela Espanca. In: **A cidade de Évora**: boletim da Comissão Municipal de Turismo de Évora, S. II, nº 7 (2007), p. 569- 572.

SILVA, Fabio Mario da. **Da metacrítica à psicanálise**: a angústia do “Eu” lírico na poesia de Florbela Espanca. João Pessoa: Ideia, 2009.

SILVA, Fabio Mario da. Florbela Espanca em Évora. In: **A cidade de Évora**: boletim da Comissão Municipal de Turismo de Évora, S. 2, nº 8, (2009), p. 637-643.

SILVA, Maria Regina Tavares da. Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX. **Análise social**, Coimbra: vol. XIX, 1983. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465449P2eYY6he7Ah47BN7.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2019.

SILVA, Orlando da. **O Manuel Laranja (1877-1912)**: vivências e imagens de uma época. Vergada: Gráfica da Vergada, 1992.

SIMÕES, João Gaspar. Indivíduo e Universo. **Diário de Notícia**, Lisboa, 28 maio 1964, p. 17-18.

SOMBRIO, Carlos. **Florbela Espanca**. [s. l.]: Edições Homo. [s. n.], 1948

SOUZA, Natália Salomé de; BERTGES, Livia Ribeiro; PEREIRA, Vinícius Carvalho. **Maria Teresa Horta**: escrita feminina na poesia de um corpo liberto. Disponível em: [file:///C:/Users/Priscila/Downloads/6302-17838-2-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Priscila/Downloads/6302-17838-2-PB%20(2).pdf). Acesso em: 25 jul. 2019.

STENGEL, Erwin; FIGUEIREDO, Álvaro (trad.). **Suicídio e tentativa de suicídio**. Lisboa: Publ. D. Quixote, 1980.

TORGAL, Luís Reis. **Estados Novos, Estado Novo**: ensaios de história política e cultura.

Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

TÔRRES, Nicola. Os restos mortais da insigne poetisa Florbela Espanca: repousam para sempre no cemitério da sua terra natal **Notícias de Évora**, Évora, 10 maio 1964, p.(S.P)

UM DESASTRE a avião no Tejo: o 1º tenente Espanca, ao fazer uma descida entre Porto Brandão e Trafaria, recupitou-se no rio com o seu aparelho. **Diário de Notícias**. Lisboa, [192-].

VASCONCELOS, José Carlos de. Um adeus a Florbela. **Diário de Lisboa**, Lisboa, 18 jun. 1964. Caderno Vida Literária e Artística, p. 1.

VASCONCELOS, José Carlos de. Dossier: Florbela. **Jornal de letras, artes e ideias**, Lisboa, 23 a 29 jul. 1985.

VIGARELLO, Georges. **O sentimento de si**: história da percepção do corpo. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011.

Z. A Luz e a Sombra: a propósito do primeiro aniversário da inauguração do busto de Florbela Espanca. **Notícias de Évora**, Évora, 10 jun. 1950.