

ENTRE A CRUZ E A ESPADA, O DESLOCADO

Aline Alves de Carvalho¹

Se há algo claro em relação a Florbela Espanca, esse algo é a repetição das injúrias que sofreu, tanto no âmbito pessoal, quanto na recepção de sua obra. Se a época em que viveu está marcada pelo moralismo, a própria Florbela apresenta sua biografia e testemunho. Para seus leitores, em quem acaba provocando a mais profunda e sincera admiração, a descoberta de sua biografia pode vir a representar o fator que sela essa admiração. Florbela apresenta tanto em obra quanto em vida aspectos através dos quais declara seu inconformismo, preferindo a inadequação à aceitação falsa do que lhe era imposto. A quem tem a oportunidade de conhecer sua obra e sua biografia fica atestado que não há um só momento em que ela não tenha sido fiel a seus princípios, e sobretudo, sobriamente consciente de que seu valor consistia em não ter valor. E é esse último fator que a caracteriza como uma mulher excepcional: trata-se de uma vida incomum, mas ao mesmo tempo, e por essa mesma razão, brilhantemente comum.

Em outro contexto histórico, com outro nome, em outro país, outra família – e, claro está, nascida homem – Florbela jamais teria escrito qualquer uma de suas palavras. O que parece óbvio, no entanto, nem sempre é considerado por um crítico de arte, que freqüentemente desvia seu pensamento do fato de que o universo particular – do qual advém a obra de arte – é a melhor possibilidade de se observar a coletividade, porque não há indivíduo que não pertença a um grupo. Nesse sentido, assim como o resgate de uma obra de arte permite o resgate de um

¹ Mestre em Literatura Portuguesa e doutoranda em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

tempo, o resgate de uma vida pode dignificar ainda mais uma obra. Que as instituições públicas tenham censurado Florbela, ou seu nome, é perfeitamente de se esperar. Mas é espantoso que essa censura parta daqueles que supostamente se propõem a acolhê-la. Contudo, são esses dois posicionamentos os predominantes na crítica dedicada a ela, ao longo de aproximadamente as duas primeiras décadas após sua morte.

A iniciativa de se canonizar Florbela Espanca, muitas vezes, parece não partir da compreensão nem de sua obra, nem de sua vida. Isso pode explicar, de alguma forma, grande parte do que foi escrito sobre a poetisa no período mencionado. Nessa leva, há pouquíssimas citações de seus versos, ou menções de seus temas, isto é, pouca preocupação com uma análise cuidadosa de seus textos, o que deveria interessar em absoluto a quem faz sua defesa contra a censura do Estado Novo. Assim sendo, o nome de Florbela é proclamado para ocupar um lugar de destaque, antes mesmo de ter havido destaque para sua produção. Seu nome passa a ser apenas mais um nome familiar aos ouvidos do que a forma com que se pode identificar um autor de algo relevante. Alcançado esse posto, o nome de Florbela acaba por isolar em um segundo plano sua própria obra, que ela escreveu para ser lida – e, se não for pedir muito, compreendida –, não para elevar seu nome à posição dos arbitrariamente lembrados, quer pelo que fizeram, quer pelo que deixaram de fazer. Florbela Espanca ilustra de forma marcante um fenômeno cultural que leva tanto a arte quanto a crítica de arte a perder por completo suas funções.

Para o entendimento da manifestação crítica relativa à obra de Florbela, o estudo de Maria Lúcia Dal Farra² resgata pontualmente aqueles momentos em que se fala sobre a poetiza, sem os quais não é possível apreender o impacto que Florbela e sua obra exerceram sobre o mundo. Como Dal Farra nos apresenta, em vida, Florbela é “ignorada por completo pelo público leitor e pela crítica”³, sendo saudada apenas vagamente “pelos comentaristas de plantão como

² DAL FARRA, Maria Lúcia. “O *affaire* Florbela Espanca”. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

³ DAL FARRA, 1996, p. IX.

mais uma das (abundantes e inexpressivas) flores do galante ramallete das poetisas de salão”⁴. Situada nesse contexto, a poesia de Florbela parece continuar ignorada, visto que é mencionada apenas como parte das atividades diárias de uma mulher ociosa, como um trabalho de bordado, ou a leitura de folhetins. Ora, cada uma dessas atividades femininas é valorosa; no entanto, a atividade literária exige um aprofundamento intelectual que, então, ainda é atribuído apenas às capacidades masculinas. Assim, sendo, destaco a consideração que Dal Farra faz dessa crítica, chamando-a de “coro afinado de pasmaceiras”, expressão que define bem a superficialidade do comentário.

Lamentavelmente, a obra de Florbela somente se torna conhecida quando promove terceiros. O responsável pela divulgação da obra de Florbela, em ocasião do lançamento de *Charneca em Flor* é Guido Battelli, cujo empenho em promover o livro se justifica pelo fato de que havia dinheiro investido em sua publicação, além de, obviamente, ambições carreiristas. Todo o desconforto gerado pela morte de Florbela é utilizado por ele em um contexto em que polêmicas certamente provocariam todo o tipo de reação, e no caso aqui exposto, a repercussão é certa: *Charneca em Flor* alcança êxito inédito de vendas em Portugal, e Florbela Espanca se torna coqueluche. Dal Farra analisa esse suposto prestígio, destacando a curiosidade gerada em torno da figura de Florbela, e que Battelli explora levemente:

(...) enquanto a família do marido da poetisa insiste em abafar a tragédia [suicídio], o nosso emérito professor vai manipulá-la, com o seu tanto de mistério e de insinuações, como isca de vendagem para a campanha publicitária que empreende (...). No afã de prestigiar e de promover a poetisa pelas suas próprias mãos, não se dá conta de que a equação que veicula – a da aderência completa da biografia à obra, a ponto de o leitor poder conhecer, através desta, as razões secretas do insinuado suicídio – é uma moeda de duas caras. Tal, digamos, avaliação, que não passa de mero expediente de especulação comercial, acarretará de imediato, para a pessoa de Florbela, num contexto social onde a moral pudibunda impera, o nariz torcido do bom comportamento salazarista.⁵

⁴ Ibidem, p. X.

⁵ Ibidem, p. XV.

Não vejo exatamente um problema na aderência da biografia à obra, especialmente no caso de Florbela, em que é inevitável se perceber a mais viva experiência conduzindo os versos; o problema consiste em se receber uma obra de arte unicamente para se ter detalhes precisos de uma vida, ou nos motivos pelos quais essa vida se faz tão interessante. É esse problema que imediatamente nos leva a pensar sobre o que pode ser tão atrativo na vida alheia, especialmente naquele contexto. A questão é que não se trata da vida alheia, mas da vida própria; da mediocridade vivida naquele momento histórico, da limitação imposta pela cultura e pelo regime em questão, a mesma limitação que aflige Florbela, mas da qual apenas ela foi capaz de falar. Limitação que nem mesmo a proclamação da República pôde atenuar, ao contrário, se acentua conforme o século avança.

O que parece é que os que se atraem pelo espírito oprimido não sofrem dessa opressão; e sofrem. Mas estão entorpecidos pela condição de *leitores*, de receptores das palavras de quem sofre. Tal torpor vem a se evidenciar também nas manifestações de defesa de Florbela, visto que é possível considerar que parte do prestígio da poetisa se deve ao fato de que a orientação nacionalista do regime de então precisa enaltecer qualquer propriedade portuguesa que recebe destaque por parte de uma iniciativa estrangeira, ou seja, é sintomático o paradoxo de um prestígio que se alcança dentro de Portugal apenas pela repercussão que conquista *fora* de Portugal. Guido Battelli é italiano, e isso faz com que ele tenha ainda mais credibilidade por parte da população contaminada por essa febre nacionalista e acrítica. Nesse sentido, Florbela Espanca não é apenas a poetisa portuguesa de que todos falam no momento, mas também, e talvez especialmente, a poetisa portuguesa reconhecida até mesmo por um italiano. Essa mentalidade provinciana que se alimenta continuamente do que vem de fora pode ser observada nas notícias dos jornais porta-vozes do governo, que se ocupam quase exclusivamente em destacar não só o que o próprio governo quer destacar em si, mas também tudo o que é falado em elogios sobre Portugal.⁶

⁶ No romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago cita textos dos jornais publicados no período do Estado Novo. As matérias se ocupavam de retratar uma imagem de Portugal muito positiva

O que se verifica na atração pela figura de Florbela é, paralelo ao exagerado entusiasmo por parte de alguns que, ao querer defendê-la, incentivam o arquivamento de sua história sob o pretexto de que a mulher e a poetisa são dois entes separados, um resguardo hipócrita em relação à sua biografia, acompanhado de considerações insugicientes e até mesmo infantis sobre sua produção. Pode-se dizer que a apropriação da figura de Florbela como símbolo nacional ou regional se compara ao culto sebastianista no que diz respeito à idolatria e à mitificação de seus nomes. Logo após a repercussão gerada em razão da publicação de tudo o que Guido Battelli encontra no espólio de Florbela, já se manifesta um desmedido esforço em se elevá-la à condição de mito. Em 1932, tem início a saga do busto, um projeto de se homenagear uma artista cuja obra publica-se havia apenas um ano aproximadamente, ou seja, tempo insuficiente para se apreender todo o seu significado a ponto de se querer homenageá-la. O que havia por trás da pretendida homenagem não se pode afirmar; contudo, o embate travado entre ala representante da Igreja e do Estado e ala defensora do monumento Florbela Espanca é explícito; e se estende enfadonhamente até 1949, quando o busto é finalmente erigido, mesmo que de forma não oficial. O que é dito nesse período sobre Florbela é espantoso.

Em 1944, Hortense de Almeida elogia em um artigo a iniciativa de uma tal de D. Emília de Souza Costa de oferecer sua capela como sepultura para a já sepultada Florbela Espanca, considerando “brilhante” a defesa que julga a vida do artista desinteressante ao público, já que a mulher não deve ser confundida com a artista. Diante das acusações de que, tanto a pessoa, quanto a psicologia de Florbela fossem nocivas, Hortense de Almeida propõe, em seguida, que se venere Florbela, pelo valor de sua obra, apesar de não apresentar, em momento algum, as razões que a levam a ver tanto valor. Ao passo que vangloria essa artista, considera que, já que a poesia é escrita pelas mãos da artista, não pelas mãos da mulher, a vida da poetisa “nem nos cativa, nem sequer deve nos interessar. Nada representa para nós.”⁷ Deve ser posta de lado, “embora pudéssemos fazer a defesa da poetisa”, o que não é feito, com a justificativa de que

tanto para os portugueses, quanto para os estrangeiros. (SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.)

⁷ ALMEIDA, Hortense de. “A propósito de um artigo sobre Florbela Espanca”. 10 de outubro de 1944. (Nome do periódico não encontrado).

“embora tivéssemos *bases seguras* para a fazer, não queremos aqui, num simples artigo de jornal, (...) tratar o caso psicológico da distinta alentejana”. A vida não interessa, mas o “caso psicológico”, sim? Sim, e para tal, “isso levar-nos-ia muitas coisas mas... talvez ainda um dia o façamos num estudo vasto e sério e com dados científicos seguros.” Impressiona a disposição para estudar a psicologia de uma pessoa morta, e a falta dessa disposição para um estudo “vasto e sério” de sua obra... E o que seriam essas “bases seguras” das quais afirma dispor para defender Florbela? Provas concretas de que ela não foi imoral como a acusam? Ou será que a autora teria coragem suficiente para defender uma mulher exatamente por ter sido imoral?

Hortense de Almeida retorna em 1945⁸ a falar de Florbela, mas não para defendê-la com suas “bases seguras”, nem para o estudo do seu “caso psicológico”; em vez disso, enfatiza novamente a necessidade de se dissociarem vida e obra, acrescentando que, no caso de Florbela, “as culpas” foram redimidas pela grandeza da obra, o que significa dizer que Florbela pagou com seu trabalho pelos seus crimes, *seus pecados foram perdoados*. No mesmo ano, observam-se apenas artigos que se ocupam da causa do busto, da insistência em se fazer justiça a Florbela com homenagens, de menções a ela como gloriosa e sublime, e da construção de uma falsa e mítica imagem de Florbela através da deturpação ideológica e da manipulação de fatos e trechos de seus poemas. Como exemplo desse tipo de apropriação, temos não apenas Guido Battelli – que em 1948⁹ escreve sobre o livro cujos manuscritos se perdem, e o professor forja sua reconstituição através da correspondência entre Florbela e Júlia Alves e suas próprias especulações –, mas também um artigo de jornal que se ocupa em descrever Florbela com aparência de “inglesa, loira, alta e esguia”¹⁰ – o que não corresponde aos traços físicos dela –, e como quem “não parecia deste mundo quando caminhava”, ou seja, a descrição de um fantasma, ou de uma musa romântica imaterial, uma ninfa ou uma fada. A descrição desse ser fantástico e muito distante da mulher real é amparada por versos de Florbela como sendo para a “gente humilde de Matosinhos”, versos que, na verdade, nada têm a declarar sobre aquela gente

⁸ ALMEIDA, Hortense de. “Florbela Espanca, a malfadada”. In: *Vida mundial ilustrada*. 25 de outubro de 1945.

⁹ BATTELLI, Guido. “O livre d’ele, de Florbela Espanca”. In: *Prometeu*, N. 4/5, vol.2, 1948, p. 168-171.

¹⁰ Dados bibliográficos não encontrados; mas a data é de 7 de dezembro de 1945.

(“Batida por furiosos vendavais,/ Eu fui na vida a irmã dum só irmão/ E já não sou irmã de ninguém mais”).

Em 1949, a questão da desvinculação entre vida e obra retorna no artigo de Octávio Rodrigues de Campos, repetindo a fórmula desgastada: “não vindes citar o nome de Florbela como mulher (...). Vindes, sim, apontardes a vossa poetisa.” Nesse artigo, a Florbela como símbolo alentejano é destacada da pessoa que existiu, como se esta pudesse macular aquela, que se encontra aprisionada no mundo mítico dos ídolos, no folclore português. Aqui, a história de Florbela é tão rejeitada que se chega ao absurdo de afirmar que “Florbela Espanca – a mulher – morreu. Florbela Espanca – a Poetisa – vive e viverá *ad perpetuam*”, o mesmo que pede, no início do artigo, para que não se tenha vergonha dela. Essa perpetuação da poetisa dissociada da mulher equivale ao sepultamento como castigo à mulher – que foi muitas coisas em vida, além de poetisa – por sua corrupção. A poetisa, por ser símbolo alentejano, merece a vida eterna; a mulher, a morte eterna, ao longo da qual deve ser permanentemente esquecida. O resultado é desanimador: aqueles que ignoram a mulher considerando que ela nada tem a ver com a obra despejam a última pá de cal que a ala conservadora deixou de despejar por cima de Florbela. Tal desprezo pela mulher Florbela condena-a à mesma morte sentenciada pela ordem conservadora. Sob o estigma de seu próprio nome, Florbela Espanca está destinada a desaparecer.

Em grande parte, a crítica relativa a Florbela Espanca nas duas primeiras décadas após sua morte pode ser dividida em dois grupos: o primeiro é aquele que representa diretamente o posicionamento da Igreja e do Estado, quase sempre sendo constituinte de ambos, seguindo com rigor seus preceitos nos quais vigoram a repressão religiosa e a censura do regime; o segundo grupo não necessariamente constitui a Igreja ou o Estado, por vezes até assumindo posicionamentos supostamente opostos, mas sempre revelando uma inevitável incorporação à ordem vigente ao convergir nos mesmos princípios nacionalistas e de orgulho da origem, por um viés supostamente liberal, ou pela aparente benevolência moral, por trás da qual se encontra um pudor vitoriano que insiste em permanecer presente ainda no século XX. A esse segundo

grupo atribuem-se, no caso do tratamento dispensado a Florbela, uma exagerada exaltação e a romantização da tragédia da poetisa.

Tais equívocos começam pela negação da vida de Florbela em favor de sua obra, quando a mulher morta, à qual se sobrepõe a Poetisa imortal, é a única responsável pela existência da obra poética. Ela é a criadora e autora, e quando isso é esquecido, favorece-se a dissolução da subjetividade própria da criação artística, submetendo-a à objetivação própria aos processos socializadores da era capitalista. Os vestígios humanos que se imprimem nos versos nascem da vida de Florbela, e de ninguém mais. Sua obra é ficção, de fato, é arte, porque não se trata de um relato; mas é realidade pensada, vivenciada e refletida através de um estilo, no caso, o poético – mesmo no caso dos contos. Realidade experimentada por alguém que *existiu*, não por uma entidade mística que interfere no destino do homem.

Esse processo se completa com a glorificação que se tem tentado fazer da figura de Florbela Espanca. Toda a falsificação que Guido Battelli promove tem continuidade na abordagem crítica que a transforma em símbolo inanimado e despersonificado, que acaba resultando em sua canonização. O culto à Florbela a desmaterializa, limitando-a à condição de ente sobrenatural, como uma ninfa ou uma santa, à qual não seria própria, por exemplo, a experiência sexual que constitui um dos fundamentos da temática florbeliana. Essa adoração à sua figura inflige-lhe retirá-la de sua própria condição – a humana e a feminina – reduzindo-lhe a monumento petrificado. Porque nesse processo não há reflexão que interseccione a poesia com toda a problemática do universo feminino, que Florbela diz, desobedecendo a interdição. A veneração e conseqüente mistificação de Florbela a reduz a mero objeto de contemplação passiva e conformista – o próprio instrumento do poder, poder que nos assombra sempre que ouvimos falar sobre a hostilidade que dispensou a ela. Como mito, Florbela, assim como qualquer outro artista ou personalidade, transforma-se em adereço da ordem, ou seja, em parte de tudo aquilo que ela rejeita em vida e em poesia. Porque se não há crítica a essa ordem, apenas resta a adesão, consciente ou não.

A mitificação da arte não pode ser confundida com o seu culto na era pré-capitalista, quando a obra de arte é considerada uma peça singular e irreprodutível. Naquele tempo, a arte, assim como qualquer forma de pensamento, é concebida conforme as propostas iluministas e antropocentristas de se emancipar o homem do jugo dos deuses. Como realização humana, a arte prova que o homem pode ser não somente esclarecido, como também independente da vontade de Deus. Nesse sentido, a arte e o pensamento revelam-se demonstrações autênticas da grandeza do homem. No entanto, essa mesma grandeza aponta a fraqueza humana: a persistência do sentimento de desamparo mesmo após a descoberta de sua força, e da conseqüente dependência de um guia. O Ser Superior, em cuja superioridade o homem precisa acreditar, assume a face do próprio homem após as conquistas do Iluminismo. Sem o amparo divino, no entanto, a capacidade de se esclarecer, de redimir seus pecados e sua culpa, a reconquista do paraíso do qual já havia sido legítimo senhor, e a conquista de um arbítrio verdadeiramente livre parecem não ter sido suficientes, e o homem passou a depender de si mesmo, e a acreditar no próprio homem como o verdadeiro deus, aquele de que Theodor Adorno e Max Horkheimer¹¹ lembram-se ao tentar entender o motivo pelo qual a humanidade “em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie”¹², e acabam descobrindo, entre tantos outros aspectos revelados pelo progresso que promove regressão, a contínua necessidade que o homem tem de se deixar subjugar, paralela a um desejo permanente da liberdade que jamais alcançou. É assim que a tentativa de caminhar no sentido oposto ao do reino de Deus se transforma na via direta para o reino do homem. Tudo o que ele faz – como a ciência, a arte, o pensamento – converte-se em totem. O mito realiza o eterno retorno do reprimido, e ocupa sempre o lugar onde o homem não é aceito: a esfera mítica e superior do inalienável. Florbela Espanca não escapa a essa mitificação; sua lenda começa na articulação comercial de sua imagem e persiste com a rotulação de sua obra como bandeira ideológica.

¹¹ ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2006.

¹² Idem, p. 11.

O culto a Florbela Espanca, iniciado pela propaganda de Guido Battelli, e postergado pelos entusiastas conquistados por essa propaganda, revela alguns aspectos daquele contexto que, na verdade, nada têm a ver com Florbela. Infelizmente, como já comentei, não se trata exatamente dela. Como tudo o que tem sido maciçamente reproduzido na sociedade capitalista, o caso de Florbela Espanca é apropriado pela sociedade, transformando-se rapidamente em mercadoria e, mais propriamente, em fetiche. Satisfaz a ânsia por novidade em um período em que tudo se desgasta rapidamente pela indústria cultural; a intensidade do escoamento industrial é reproduzida em todos os níveis sociais, inclusive no consumo da obra de arte. Esta é apresentada ao público como algo único para, logo em seguida, ser reproduzida em proporções exorbitantes, de modo que possa estar disponível em todos os níveis do público consumidor. Essa disponibilidade desmedida rapidamente desgasta a obra de arte, que perde a aura de que Walter Benjamin¹³ sente falta; tão rapidamente quanto se fetichiza, a obra de arte se banaliza. Como objeto de troca, ela perde seu valor, gerando, imediatamente, a busca pelo próximo alvo de adoração, algo totalmente inédito. Esse ciclo estridente e vazio, que corresponde à necessidade de se alienar a massa dominada, engole o espectro de Florbela Espanca não por sua poesia, mas pelo espetáculo gerado pela dramatização da sua história. É assim que, curiosamente, a mesma poetisa primeiramente considerada apenas mais uma “poetisa de salão”, sem destaque perante as outras poetisas de salão, transforma-se instantaneamente em celebridade.

Mas, felizmente, é possível encontrar mesmo naquele período de ode paralela à difamação algumas análises dignas de destaque. Jorge de Sena¹⁴, em 1946, aponta, de forma dialética e muito honesta os aspectos marcantes na poesia de Florbela, verificando que, ao passo que ela não inova na forma, o conteúdo ultrapassa a necessidade de inovação: as palavras de Florbela expressam o que há na experiência feminina de forma espontânea e sensível, em vez de fazer uma acalorada apologia ao culto do feminino. Essa expressão do universo feminino não é

¹³ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: *Magia, técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁴ SENA, Jorge de. “Florbela Espanca”. In: *Obras de Jorge de Sena. Estudos de Literatura Portuguesa II*. Lisboa, Edições 70, 1988.

escutada, como Sena observa, porque permanece incompreendida. Em 1950, José Régio¹⁵, após citar o mencionado ensaio de Jorge de Sena, levanta, pela primeira vez, os aspectos mais marcantes da temática florbeliana, observando a inclinação não ao lamento do amor não correspondido, mas, na verdade, e sobretudo, à consciência de ser impossível a satisfação amorosa, pela impossibilidade em se enquadrar em instituições monogâmicas. Ou seja, não há ilusões de um amor único, não porque todos a rejeitarão, mas porque seu amor é vasto demais para dedicar-se a apenas um amado. Fica claro, portanto, o reconhecimento de que, embora o anseio não possa ser satisfeito em razão das interdições impostas, mesmo se não houvesse tais interdições, ainda assim, há a angústia por saber que nenhum sentimento é eterno, e que as relações se impõem não por si mesmas, mas pela constante renovação do desejo. Nisso se justifica sua insaciabilidade e sua necessidade de transbordar dos limites do seu corpo, o que Régio chama de “tendência a se dispersar por tudo” e o intuito de “afirmar a sua imensidão”. As análises de Jorge de Sena e José Régio revelam uma rara e inédita preocupação em se falar de Florbela a partir da sua obra, preocupam-se em *ler* Florbela.

Além disso, a justiça também se aplica à mulher Florbela. Isso fica evidente com a expressão usada por Régio referindo-se a ela como um “demasiado *real* caso humano”, e por isso, “sua poesia é dos nossos mais flagrantes exemplos de poesia *viva*”¹⁶. Isso se deve ao fato de que Régio identifica Florbela com a sua definição de “literatura viva”, que é “aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e por isso mesmo passa a viver de vida própria”, o que é defendido pela revista *Presença*, visto que “toda obra de criação vive mas é da íntima vida do criador”. Pode-se dizer, portanto, que Florbela é criadora de uma obra alimentada pela vida da própria Florbela, o que vai de encontro com a iniciativa dos entusiastas em se ignorar a mulher em favor da poetisa. Contra esses entusiastas, Jorge de Sena se refere no mesmo estudo dedicado a Florbela, criticando as suspeitas homenagens póstumas e afirmando que:

Há pessoas que só sabem admirar num incondicionalismo hipócrita,
às quais uma apologia não cega irrita muito mais que um viperino ataque. Eu

¹⁵ RÉGIO, José. “Florbela”. In: *Ensaios de interpretação crítica*. 2ª ed. Porto: Brasília Editora, 1980.

¹⁶ *Idem*, p. 11.

não faria nunca uma conferência acerca de alguém que não admirasse; mas recusar-me-ia, sempre a proferir um elogio fúnebre. Para necrológios, ainda há jornalistas especializados; e eu, infelizmente, não possuo talentos jornalísticos. Com o que possuo de capacidade de admirar (..) e de espírito crítico, falei de Florbela Espanca. (...) 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.¹⁷

Sena chama esses espíritos medíocres de “crítica falsa, subordinada a outros critérios que não o histórico, a critérios que se não limitem a situar a obra no plano geral da evolução de uma língua e de um povo, e da evolução do mundo (...)”, que costuma visualizar

uma unidade superior, expressa por palavras indefinidas e vastas, mas que deixam de fora toda a multidão dos fatos cotidianos, tornados inclassificáveis; ou constrói, sobre esses fatos, um sistema estreito, uma gaiola, dentro da qual não cabem o puro e o gratuito da especulação humana.¹⁸

A essa devoção da crítica Sena chama de “amor infeliz da imoralidade”, que consiste na adoração aos mortos simplesmente por estarem mortos, e também no ódio a eles, pelo que eles apresentam de imoral, isto é, aquilo que morreu com os mortos, o que foi sacrilégio e não é mais, porque um morto não pode mais realizá-lo. Esse amor corresponde a um desejo de moralizar aqueles que “nos escaparam em vida”. Suspenderam-se dos domínios sociais. Sena atribui a esse amor o fato de que

O homem comum, sujeito aos constrangimentos de uma convivência policiada, não saboreia gulosamente a nudez da corista, ou a indecência de uma rábula, no mesmo íntimo estado em que o romano lia o *Satyricon*, de Petronius Arbiter, ou o gentil-homem do século XVIII folheava gravuras libertinas. O homem comum até perante si próprio finge não sentir determinados apetites, ele imita a sua necessidade de expansão a atos que só confessa caso lhe reste algum juvenil sentimento de prazer em promiscuidade (...). Assim se transformou, socialmente, o mais natural da vida, numa

¹⁷ SENA, 1988, p. 29.

¹⁸ Idem, p.33.

espécie de maçonaria, falsa por não possuir de fato outros mistérios além das inibições do seus próprios membros.”¹⁹

Assim sendo, os adoradores de Florbela deleitam-se com seus versos, como se a leitura deles pudesse oferecer a experiência sexual negada pelo cotidiano e pela cultura. Ao mesmo tempo, Florbela é eleita a insígnia do seu tempo, num orgulho sequitário de quem precisa estar submetido a uma autoridade, e que, nesse caso, têm em Florbela o símbolo da salvação que o Iluminismo provou não ser mais provida pela religião.

Como ilustração imediata dos prazeres expostos nos versos, ou como espetáculo da vida privada, a vida do poeta não interessa, porque “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”²⁰. Essa apropriação de um indivíduo condena tanto esse indivíduo quanto a respectiva obra a servirem de consolo a uma sociedade que, consolada, resigna-se sem questionamento. Não poderia haver desserviço maior à arte, e igualmente, à sociedade. No entanto, para uma sombra de honra ao poeta morto, caso haja resquícios de inconformismo em sua vida – ou até mesmo, caso sua vida seja também uma de suas obras de arte – essa vida deve ser, sim, lembrada. Não tenho pretensões de decidir o que vem a ser mais importante, se é a vida, ou se é a obra; até porque creio que isso não deve ser decidido, em hipótese alguma; mas me permito afirmar que anular tudo o que um artista apresenta como experiência em nome da glória de uma obra e do nome de seu criador, a quem se ataca por sua vida conter detalhes impúblicáveis, é obedecer cegamente a quem se encarrega desse julgamento. E em toda obediência cega não há razão, mas necessidade irracional de identificação com o mais forte.

Referências bibliográficas:

¹⁹ Idem, p.31.

²⁰ Idem, p. 37.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 198.

ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FIGUEIREDO, António de. *Portugal: 50 anos de ditadura*. Trad. de J.M. Martins Dias e Maria Manuela Palmerin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ALMEIDA, Hortense de. “A propósito de um artigo sobre Florbela Espanca”. 10 de outubro de 1944. (Nome do periódico não encontrado).

_____. “Florbela Espanca, a malfadada”. In: *Vida mundial ilustrada*. 25 de outubro de 1945.

_____. “O monumento a Florbela Espanca”. In: *Boletim da casa do Alentejo*. Lisboa

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.