# Florbela Mínima – exercício sobre Hélia Correia

**Isabel Cristina Rodrigues**

Universidade de Aveiro

As grandes asas impedem o albatroz de caminhar em terra

Agustina Bessa-Luís, *Florbela Espanca*

Até agora eu não me conhecia,
Julgava que era Eu e eu não era
Aquela que em meus versos descrevera
Tão clara como a fonte e como o dia

Florbela Espanca, *Charneca em Flor*

**Palavras-chave:** marginalidade, narcisismo lírico, teatralidade, ironia

**Keywords:** marginality, lyrical narcissism, theatre, irony

## 1. A metáfora do pente

Tendo-se há muito abeirado dos portões do mito, por circunstâncias nem sempre interiores ao rigoroso fazer da palavra poética, Florbela Espanca tem vindo a conhecer nas últimas décadas uma razoável fortuna crítica – quer como pura razão hermenêutica, quer como reiterado motivo literário ou, mais especificamente ainda, como metáfora do relacionamento do sujeito com a própria linguagem da poesia. Este último aspecto constitui talvez o degrau último da afirmação da sua autoridade poética, não só como caso literário, evidentemente, mas sobretudo como exemplo de um certo modo de entender a oficina lírica da palavra. Relembro neste contexto o volume de poesia que Adília Lopes publicou em 1999, significativamente intitulado *Florbela Espanca espanca*, onde, como bem notou na altura Osvaldo Manuel Silvestre, o anunciado e ambíguo espancamento da figura de Florbela constituía no fundo o reverso de um tratamento de choque que Adília visava impor àquela linguagem velada pelas musas e tradicionalmente destinada à conformação aurática da poesia: «de que espancamento se trata, então? Em rigor, de um espancamento sistemático e desapiedado de todas as concepções disponíveis do poético e dos regimes do seu agenciamento. (…) Trata-se sim de espancar a linguagem

e os seus usos mais ou menos privados – digamos: os usos poéticos – os quais supõem sujeitos que por esses usos se julgam preservados da anonímia do capital linguístico na era da globalização» (Silvestre, 1999: 2).

Esta forma de Arte Pobre cultivada por Adília Lopes (cf. ibid.: 3) encontra-se programaticamente definida num dos poemas sem título deste seu livro, o qual convoca a imagem depauperada de um pente sem um dente e em cujo potencial de irradiação simbólica poderemos facilmente inscrever não apenas os sonetos de Florbela, mas ainda alguns dos textos que adoptaram a sua figura e a sua poesia como razão hermenêutica e como motivo literário – por exemplo, Natália Correia, Agustina Bessa-Luís e Hélia Correia:[1]

> A sensação de déjà vécu
> da madalena célebre
> não me faz sentir
> poetisa
> mas encontrar na rua
> um pente sem um dente
> sim
> devo-o no entanto a Proust
> e a Enid Blyton
> (Lopes, 2000: 416)

Para a autora de *Charneca em Flor*, um pente sem um dente seria provavelmente apenas isso, um pente sem um dente, destituído assim de qualquer beleza ou serventia, pelo mesmo e justo motivo que leva a arte pobre de Adília Lopes a situar-se nos antípodas da concepção de arte revelada pelos poemas de Florbela Espanca – porque estes últimos vivem sobretudo da ostentação do sentimento e do luxo indispensável da rima, valores estes, aliás (o vício da ostentação e a tentação do luxo), de que a escritora não prescindiu nunca na hora de compor a sua própria figura. O pente de Florbela (o real mas também o outro, que em vez de dentes tem versos) apresentaria certamente intacta a lisura do marfim sob a estudada cintilação da prata e foi precisamente isso que Natália Correia não perdoou a uma mulher com o talento literário de Florbela – a sua alienação, evidenciada pela excessiva importância atribuída a pentes, rendas e colares de pérolas. Na esteira de Natália Correia, e numa linha já um pouco dissonante da adoptada por Agustina, que contempla a perfeita regularidade do pente em busca do poço sem fundo dos dentes em falta, Hélia Correia não deixa de assinalar com alguma

---

[1] CORREIA, Natália (1981). «Prefácio». In ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano: seguido de um poema sem título*. Lisboa: Bertrand; BESSA-LUÍS, Agustina (1979). *Florbela Espanca*. Lisboa: Arcádia; CORREIA, Hélia (1991). *Florbela*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

acidez, embora pela interposta personagem da Guia na sua peça *Florbela*, o incómodo aburguesamento da poetisa de Vila Viçosa:

> É uma das imagens que de ti nos ficou: a pequena burguesa deslumbrada, com peles e colares falsos, a cabeça inclinada para que os olhos nos fitem como se já cedessem a um certo langor. Alguém que se sustenta com essas coisas fáceis, com sonhos de automóveis e casinos nas praias (Correia, 1991: 67). Ó Bela! Tu fazias sonetos com defeito nos intervalos dos teus naperons de renda, ou os naperons de renda no meio dos sonetos, e a vida literária portuguesa passava longe, muito longe do teu mundo (ibid.: 71).

## 2. Visões marginais

É, pois, confessadamente ambígua a relação de Hélia Correia com Florbela Espanca, relação esta onde, em função dessa ambiguidade, surpreendemos por vezes um ou outro sinal de incomodidade, a par de um entreaberto fascínio por essa figura tão manifestamente heterodoxa que é a autora de *Soror Saudade*. Note-se, aliás, que na apresentação conjunta das duas peças que Hélia Correia publica no mesmo volume (*Perdição. Exercício sobre Antígona* e *Florbela*), a escritora não deixa de sublinhar o afecto que presidiu à escrita destes dois textos («Escrevi estes textos por afecto» [Ibid.: 9]), bem como o impreciso sentimento de enjoo e irritação que Florbela Espanca por vezes lhe suscita: «À Florbela, a verdade é que eu a arrumara junto às confusas impressões da puberdade, como um momento onde há enjoo e melodia e do qual nos livramos o melhor que podemos. (…) A Florbela, confesso, irritou-me um bocado. Tem demasiada biografia para o seu peso de vulgaridade, e sonha com demasiada grandeza para a sua escassez de biografia» (ibid: 9-10).

São palavras certeiras estas, afiadas e precisas como a aresta de um diamante, sobretudo quando recordamos a consabida megalomania poética de Bela (por exemplo quando ela escreve «Sonho que sou a poetisa eleita, / Aquela que diz tudo e tudo sabe, / Que tem a inspiração pura e prefeita, / Que reúne num verso a imensidade!» (Espanca, 2006: 175). Porém, aquilo que Hélia Correia não chega a dizer neste breve texto de apresentação (embora esteja depois latente ao longo da peça) é que este aparente defeito de Florbela Espanca constitui talvez uma das suas maiores virtudes, por aquilo que em simultâneo revela acerca da sua ousadia poética e da sua vulnerabilidade doentiamente feminina.

Por entre as duas margens desta ambiguidade directamente invocada pela própria escritora, o texto *Florbela*, longe do propósito biografante a que também a obra de Agustina acaba de certo modo por furtar-se, procura desenvolver em registo dramático uma actividade intensamente hermenêutica da poesia de Bela e da sua instável personalidade,

confundidas que sempre estiveram (demasiado, segundo alguns dos seus detractores) estas duas instâncias, a da vida e a da obra, na figura literária de Florbela Espanca. Na sequência disto, atrevo-me a sugerir que talvez um dos segredos deste encontro entre Hélia Correia e a torturada poetisa da planície radique na capacidade de resistência dos seus sonetos e da sua tão teatralizante como escassa biografia para a autora de *Lillias Fraser*. Num texto escrito cerca de dez anos depois da publicação de *Florbela*, Hélia Correia defende essa impossibilidade radical de podermos alguma vez habitar o coração dos textos, que assim continuamente nos resistem, como o segredo da relação duradoura entre um livro e o seu leitor – é esse um amor sem casamento, ela diz:

> It is my belief that this impossibility of reaching the very heart of the work is the secret of the everlasting love story between the book and its reader. No marriage is processed, we never go inside the same conjugal room and start arguing about minor questions with it. I would not call it a platonic relationship, because the reader always seeks the entire possession, the fusion with the work, and it is possible that in some circumstances love is so strong that possession takes place. (Correia, 2001: 22)

De certo modo, a relativa cerimónia afectiva verificada entre a poesia de Bela e a autora de *Florbela* talvez não seja mais do que uma subtil estratégia de expulsão continuamente levada a cabo pelo texto florbeliano e pelo seu contexto, vivendo ele, como qualquer outro texto, num constante movimento pendular entre a explícita convocação do leitor e a persistente demanda da sua inviolabilidade.

Como quer que seja, há no universo de Florbela Espanca óbvios motivos de atracção para a escritora Hélia Correia, sobretudo se tivermos em conta a globalidade da produção literária da autora de *Montedemo*, a começar pela afirmação de uma certa marginalidade que Florbela sempre cultivou (por vezes, é certo, com claros contornos auto-punitivos) e que, inicialmente, parece ter surgido apenas travestida do sentimento de incompreensão suscitado pelo seu ingrato estatuto de poeta: «Ai as almas dos poetas / Não as entende ninguém; / São almas de violetas / Que são poetas também. // Andam perdidas na vida, / Como as estrelas no ar; / Sentem o vento gemer /Ouvem as rosas chorar!» (Espanca, 2006: 19). Sem que, curiosamente, isso implique uma visão um pouco mais benevolente para com a personagem que dá nome à peça, sobretudo porque, de certo modo, a personagem da Guia funciona como uma espécie de alter-ego para a dramaturga, a Guia de *Florbela* é isso mesmo que põe a nu, a irreprimível perdição de Bela e a sua impossibilidade de se recluir ao previsível centro que habitavam as demais mulheres da época: «Não podem acusar-te de seres rebelde e agressiva. Não. Mas a tua vontade não chegava para te fazer entrar na ordem, nessa ordem onde entravam as outras raparigas com os seus cozinhados e as suas barriguinhas, as outras raparigas que lambiam os dedos sabendo dar ao gesto uma delicadeza traquina e infantil e a quem isso consolava como um pecado» (Correia, 1991: 83).

Florbela Espanca cumpre assim um destino de estranheza, uma quase indesculpável solidão que é nela, como lembra Agustina, «uma maneira de agonizar sem testemunhas» (Bessa-Luís, 1997: 48) e que com muita frequência surpreendemos também em muitas das personagens compostas por Hélia Correia, como na Maria Emília de *O Número dos Vivos* (1982) ou na Milena de *Montedemo* (1983). A estranheza de Florbela é assim uma forma branda dessa loucura a que a grande maioria das personagens narrativas de Hélia Correia dificilmente escapa, no fundo uma forma extrema de segredo, diferença pura ou bastardia, para aludir agora ao último título publicado pela autora (*Bastardia*, 2005) e que com tanta precisão define a humilhante situação filial de Florbela Espanca.[2]

## 3. O palco como essência e o palco como efeito

Não deixa de ser sintomático, como foi já, aliás, apontado por alguns estudiosos, o facto de os textos até hoje dedicados à recuperação ficcional de Florbela adoptarem preferencialmente o perfil genológico do drama – e para além do texto de Hélia Correia, de 1991, lembro ainda outros dois: o de Augusto Sobral, intitulado *Bela-Calígula* e ligeiramente anterior ao de Hélia (1987) e o de António Cândido Franco, dos três o mais recente (1999), com o título *A Primeira Morte de Florbela Espanca*.[3] No breve ensaio que dedicou a algumas das retextualizações dramáticas da figura de Bela, Armando Rosa salienta precisamente este aspecto, afirmando que «no caso de Florbela como personagem dramática, o caso encontra-se excessiva e perigosamente facilitado para o dramaturgo que o tente. Isto porque o síndroma teatral encontra-se mesmo à flor dos escritos e da personalidade de Bela. (…) O teatro como metáfora da condição humana, e da sua existência pessoal em particular, prevalece como bóia sinalizadora em toda a extensão da sua obra» (Rosa, 1997: 240). Bóia ou não, a verdade é que a poetisa fez constantemente do fingimento e da insinceridade um programa de vida bem como um programa de escrita, o que nela tem talvez, apesar de tudo, uma raiz mais biográfica ou psicológica do que periodológica, aproximando-a e afastando-a em simultâneo dos publicitados dramas de Pessoa.[4] A cegueira involuntária de quem se procura sem, no

[2] A própria Hélia Correia o afirmou: «para mim, a única possibilidade de criação é a afirmação da diferença. As duas possibilidades de afirmação da diferença são a marginalidade ou a loucura. São os grandes temas dos meus livros» (Rodrigues, 2000: 253).

[3] Cf. Sobral, Augusto (1987), *Bela-Calígula*. Lisboa: & Etc; Franco, António Cândido (1999). *A Primeira Morte de Florbela Espanca*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.

[4] A relação de Florbela com o seu tempo histórico-cultural foi uma relação previsivelmente (e até necessariamente) ambígua – porque, por um lado, e independentemente dos motivos que a isso tenham levado, é certo que a poetisa não partilhou do radicalismo (inclusive programático) nem das inovações formais dos seus companheiros de geração, onde avultam, como é sabido, Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário

entanto, conseguir fixar-se em imagens que, em definitivo, lhe componham os traços da alma levou Florbela a deixar-se habitar por uma série de máscaras várias, que sempre nasciam destinadas a ocupar o centro oco e estéril de uma identidade reiteradamente recusada à filha por João Maria Espanca, o pai – «Ando perdida neste Sonhos Verdes / De ter nascido e não saber quem sou,» (Espanca, 2006: 131), confessa Florbela num dos muitos sonetos que escreveu. No diálogo com a Guia em *Florbela*, a poetisa volta a referir a inevitabilidade deste seu «drama em mente» (Rosa, 1997: 239), onde por vezes não podemos deixar de sentir certos ecos da risada teatral de Sá-Carneiro:

> Eu nunca percebi exactamente de quem falava. Eu era uma morada. Passavam por mim gentes, sentimentos. Mesmo na minha vida real, não me entendi. Fiz de mulher casada, fiz de mulher fatal, de mulher superior, de mulher resignada, mas fui muito sofrível em qualquer dos papéis. (Correia, 1991: 90). Eu tive os meus teatros, mas sozinha, cá dentro da cabeça. Sem querer, acredita? Acontecia. Personagens atrás de personagens. (Ibid.: 69) O que em mim vos parece ridículo, abundante, é que eu não pus de lado as minhas fantasias. Encenei, trouxe ao palco as minhas personagens. (ibid.: 78)

A ambiguidade inerente às várias máscaras de Florbela, porquanto a imagem (literária e fotográfica) que dela conservamos é simultaneamente a dela e a da sua transferência para um outro rosto, mais do que evocada pelo discurso da personagem no drama de Hélia Correia, é por ela verdadeiramente encenada, como se a figura de Bela não pudesse nunca existir sem o rude fado da representação, mesmo quando deixa de ser apenas poetisa para se transformar em personagem de um drama alheio. Durante um longo monólogo de *Florbela*, em que a Guia obviamente não interfere, Bela como que se distancia de si própria enquanto personagem dramática e adopta por momentos um registo verbal e pronominal de terceira pessoa («*Florbela, de vermelho, fala durante um tempo na terceira pessoa*» (Correia, 1991: 84-86), adverte a didascália), subsistindo, desse modo, apenas como actriz de si própria, atenta por isso ao desempenho do papel de que intencionalmente se ausenta, como aliás sempre foi seu timbre na vida que escolheu ou lhe calhou viver.

Por outro lado, o explícito dualismo de planos que estrutura o texto de Hélia Correia (oscilando continuamente entre a Florbela morta e a Florbela viva, a Florbela criança e a Florbela adulta) parece de facto querer acentuar a já referida concepção do palco como essência da personagem representada, ao sublinhar a contínua alternância

---

de Sá-Carneiro, mas, por outro, também não pôde furtar-se ao estigma de uma época que determinava no escritor a definição eminentemente teatral do eu. Veja-se, a este respeito, o estudo de Renata Soares Junqueira (2003), que pretende mitigar a interpretação exclusivamente biografista da insinceridade poética de Florbela (muito difundida na segunda metade do século XX), procurando justamente aproximá-la dos autores mais proeminentes de *Orpheu*.

entre um estado e outro, entre uma personagem e outra interagindo nesse espaço vazio que é a irreversível morada de Florbela. Assim, pelo menos no caso desta peça de Hélia Correia, creio que talvez possamos ir um pouco mais longe do que Armando Rosa, quando o autor salienta que os teatros mais ou menos privados de Florbela facilitam a tarefa de qualquer escritor que decida deslocá-la para o estatuto de personagem dramática. Sendo isto verdade, não o é menos que a autora de *Montedemo* soube, ao longo do seu texto, mimetizar a essência de teatralidade da personagem recriada através do recurso a uma concepção do palco não apenas como espaço cénico, mas também como efeito último do representado:

> G. – Hás-de ser uma grande poetisa. Enfim, hás-de escrever alguns grandes poemas.
> F. – Só alguns?
> G. – Só. É isso que dirão.
> F. – Não faz mal. Isso não me interessa nada. Não quero saber do que dirão de mim.
> G. – Queres saber, sim. Precisas de saber. Estás num palco, não é? Queres um bom julgamento.
> F. – Porque fala de palcos?
> G. – Bem, estás aqui, não estás?
> F. – Oh, puseram-me aqui. Não passa de um efeito. Foi uma ideia sua, foi, não foi? (Correia, 1991: 62)

O palco onde interagem Bela e a Guia, as únicas duas personagens da peça, funciona assim como uma espécie de justiça dramática de pendor avaliativo ou judicativo que, apesar de tardia em relação à vida da personagem retratada, assume quase a feição de um tribunal literário, onde os espectadores finalmente ditarão o julgamento de Bela, tal como os leitores de Florbela Espanca continuam a ditá-lo a cada leitura que empreendem, no mais íntimo palco do texto. O espectáculo teatral de *Florbela* como metáfora da leitura dos textos que a personagem escreveu? Talvez, pelo menos se alargarmos um pouco o alcance daquilo que, na peça, ela própria diz relativamente ao desenvolvimento do espectáculo teatral (e, metaforicamente, também da leitura):

> Eu sei. Isto é um palco. A luz cai sobre mim. Eles estão no escuro. Não poderia ser de outra maneira. (…) Tudo se passa sem muita gravidade porque eles sabem que isto é apenas uma encenação e cada um tem o seu lugar marcado e o meu trabalho é conduzi-los para mim. (…) Sabem que a peça dura um certo tempo e termina, e que eles devem aplaudir. (…) Então, retiro-me e eles caminham para a saída e sacodem dos ombros os seus dominós negros, a máscara que usaram para se tornarem público e acreditarem, quase acreditarem, acreditarem, sim, porque esse é o mistério que há no fazer de conta. (ibid.: 68-69)

## 4. Contemplação narcísica e minimização dramática

Os versos que Florbela escreveu, funcionando como palco privativo desse enredo psico-dramático que foi a sua vida, proporcionaram-lhe desde sempre um espaço privilegiado de autocontemplação, capaz por isso de devolver-lhe, em claro registo especular, o negativo da sua falha narcísica – «Vejamos como Bela se ama cada vez mais, ela que sempre, sempre se amou tanto», afirma a Guia. «Vê-se ao espelho, descreve-se, idealiza-se. Crescera anormalmente mergulhada na sua própria imagem, habituada às poses que o pai fotografava. E, não achando a quem amar, ama-se a si» (Correia, 1991: 93).

O propagado narcisismo de Florbela, espécie de venenosa perversão do seu carácter estimulada pela obsessão fotográfica do pai, aparece nesta peça simbolicamente condensado no espelho cenográfico onde a personagem de tempos a tempos se contempla e cuja menção surge logo na primeira didascália: «Bela, na «chaise-longue», de negro, fatigada. Há uma certa negligência no seu tom. Em frente, um espelho onde ela se olha de vez em quando» (Correia, 1991: 67). A verdade é que este espelho parece querer lentamente deslocar-se do objecto concreto que reflecte a imagem de Bela para o diálogo que a personagem estabelece ao longo do texto com a Guia, o alter-ego de Hélia Correia mas também a voz da consciência íntima da personagem reflectida (Bela) e, em certos momentos, ainda a previsão oracular do seu futuro crítico:

> G. – Vão escrever muito sobre ti, sabias?
> F. – Dizendo o quê? Coisas bonitas?
> G. (*hesitando*) – Logo vês.
> F. – Já sei que não vão ser coisas bonitas. Se julga que me rala… Conte lá.
> G. – «Se julga que me rala»… Que maneiras para uma poetisa. Há-de notar-se sempre, aliás, aqui e ali, a tua falta de maneiras, Bela.
> F. – A senhora sabe tudo a meu respeito, não sabe?
> G. – Toda a gente vai saber. As cartas, o diário, recordações de amigos, tudo. Até as receitas de cozinha serão dadas a público. (ibid.: 63)

O diálogo que Bela mantém com a personagem da Guia ao longo do único acto que sustenta a fábula dramática de *Florbela*, bem como ao longo do seu breve prólogo e do igualmente breve epílogo, é assim funcionalmente equivalente, na restrita economia da peça, às duas outras imagens especulares de que Florbela Espanca se serviu como suporte imaterial do seu «depauperamento narcísico» (Bessa-Luís, 1997: 109) – a escrita da poesia e a donjuanesca demanda do amor. É assim, parece-me, que deve ser lido o seu célebre soneto «Eu», cujo primeiro terceto permite justamente fazer a ponte entre os dois espelhos de Florbela (o amor e a poesia), realizando em simultâneo uma simbólica piscadela de olho ao seu diálogo com a Guia de Hélia Correia: «Andava

a procurar-me – pobre louca! – / E achei o meu olhar no teu olhar, / E a minha boca sobre a tua boca!» (Espanca, 2006: 270).

Agustina elege precisamente o amor como a «conduta fictícia» (Bessa-Luís, 1997: 20) de Florbela Espanca, indiciando com esta menção ao comportamento ficcional da poetisa aquilo que de megalómana representação sempre implicaram os seus actos de amor. Florbela buscou sempre na relação amorosa com os seus sucessivos amantes e maridos a terra por pisar de um amor sobre-humano, tornado assim subitamente Deus o homem que fosse enfim capaz de devolver-lhe o espelho de si própria em forma aproximada de absoluto. Por isso encontramos em Florbela Espanca, mau grado o seu intenso percurso amoroso, uma incorruptível virgindade psíquica[5] que, neste contexto de busca especular da identidade, talvez possamos associar à inexpugnável opacidade dos vários espelhos procurados.

A centralidade da voz de Bela na peça de Hélia Correia (embora ela se desdobre funcionalmente na voz da Guia), minimaliza inevitavelmente a hipótese de surgirem outras personagens nesta tentativa contemporânea de encenar os dramas privados de Florbela, o que de uma certa maneira até está certo, uma vez que o centro da vida de Bela e da sua escrita sempre foi ela própria e não os outros, embora a poetisa (e essa foi talvez a sua maior ficção) sempre tivesse querido existir através deles. A verdade é que este texto da autora de *Bastardia* vive muito da minimização do supérfluo (porque o essencial é a narcísica contemplação de Bela e a posterior possibilidade de julgamento da sua imagem), o que também reduz consideravelmente a necessidade de recurso da dramaturga às didascálias.

Neste contexto, poderíamos ser levados a pensar que a economia de condensação dramática característica do teatro breve – perfil genológico que, no dizer de Jean-Pierre Ryngaert[6], parecem adoptar grande parte dos textos posteriores aos anos 80 do século XX, – poderia facilitar a expressão da intensidade trágica que a própria Florbela sempre reclamou para os seus versos e para a vida que eles plasmavam, mas que neste texto de Hélia Correia é como que elidida pela minimização irónica de Bela empreendida pelas palavras da Guia, onde não ecoa apenas a já referida irritação da dramaturga em relação à poetisa, mas todo um pensamento crítico que remete directamente para a já

---

[5] Agustina Bessa-Luís fala em relação à poetisa de «Virgem eterna, o que não quer dizer intocada», como refere a romancista, «mas sim a que não vive sob o domínio do homem. Ainda na tradição celta, a virgindade não é física, mas moral, símbolo de renovação constante, de pureza superior que é a liberdade humana. Nas tradições pré-cristãs mediterrânicas encontra-se esse mesmo significado de virgindade» (Bessa-Luís, 1997: 41).

[6] Cf. Ryngaert, 2000: 70: «Sans doute pour des raisons économiques, les "petites formes", des pièces brèves pour un petit nombre de personnages et parmi celles-ci, bon nombre de monologues, règnent sur les dramaturgies des années 70-80. Au-delà des contingences de la production, ces pièces (…) favorisent le témoignage direct, mais aussi le récit intime, la livraison des états d'âme sans confrontation avec un autre discours, quand la scène devient une sorte de confessionnal plus ou moins impudique».

referida visão de Natália Correia. O texto de *Florbela* parece, assim, querer suprimir a manifestação do trágico florbeliano inerente aos versos da poetisa[7] (embora, é certo, já aí com o seu quê de estratégia de auto-flagelação), apresentando a personagem como uma mulher vulgar, longe do descentramento que a própria sempre reclamou para si e que a dramaturga só parcialmente lhe concede:

> G. – (…) Vamos lá a começar pelo princípio, tentar tornar inteligível o teu drama.
> F. – Ah, do princípio… Uma biografia. Querem que eu trace uma biografia? Acha que não se vão aborrecer?
> G. – É um risco. É possível, pois é, que se aborreçam. Porque não há conflito, não há curva dramática. Uma rapariguinha que faz versos e que não é feliz no casamento.
> F. – Nos casamentos. Três casamentos numa curta vida. Só isso dava força a uma peça.
> G. – Que ideia! Massacrá-los com as tuas quezílias? O quê? A decepção e a rotina, gente que arrota e que se acotovela e que lê os pequenos anúncios no jornal. Porque um quer ouvir música bem alto e o outro dormir cedo, um gosta de feijão e o outro de batata; e depois, claro está, a coisa recomeça: o adultério, a decepção e a rotina. (Correia, 1991: 69)

A ironia minimizadora com que a Guia se dirige a Bela leva ainda a primeira a incorporar a voz dos detractores da poesia florbeliana, que aqueles acusam de ultrapassada e previsível e, por isso, merecedora do espancamento crítico de que ocasionalmente a autora tem sido alvo – «Para muita gente, fazes parte de um passado em que os versos rimavam quase sempre de forma previsível. Estás posta de lado como um gosto que os nossos avós tinham e cuja imagem nos nauseia um pouco, como o rapé e a cera no bigode» (ibid.: 68).

Sem, no entanto, se referir explicitamente à poesia da autora de *Charneca em Flor*, um dos breves poemas que Adília Lopes publica em *Florbela Espanca espanca* traça, em apenas quatro curtos versos, a distância que medeia entre a concepção de poesia pobre que perfilha e uma mais tradicional concepção do poético polarizada em Florbela, confessional, excessiva e normalmente espartilhada pela feroz ditadura da rima: «O poema não deve ser / uma mala / mas um mal / entendido» (Lopes, 2000: 408), que é como quem diz – o poema não serve para transportar mágoas ou aliviar de penas o coração dos poetas, mas para facilitar ao homem o regresso a esse chão do dizer que traz consigo a destituição das musas.

---

[7] Vejam-se, por exemplo, os sonetos «Princesa Desalento» e «Hora que passa», do *Livro de Soror Saudade*: «Minh'alma é a Princesa Desalento, / Como um poeta lhe chamou, um dia. / É revoltada, trágica, sombria, / Como galopes infernais de vento!» (Espanca, 2006: 255); «Que tragédia tão funda no meu peito!... / Quanta ilusão morrendo que esvoaça! / Quanto sonho a nascer e já desfeito!» (ibid.: 257).

## Bibliografia:

BESSA-LUÍS, Agustina (1997[1979]). *Florbela Espanca*. 3ª ed. Lisboa: Guimarães Editores.

BISHOP-SANCHEZ, Kathryn (2005). «Taking the Father's Place: Neo-Bovarism and Female Sexuality in Hélia Correia's *O Número dos Vivos*». *Bulletin of Spanish Studies*, vol.LXXXII, number 6, 793-813.

CORREIA, Hélia (1991). *Florbela*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(2001). «The Golden Impossibility». In RODRIGUEZ DE LAGUNA, Asela (ed.), *Global Impact of the Portuguese Language*. New Brunswick and London, Transaction Publishers, 17-26.

CORREIA, Natália (1981). «Prefácio». In ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano: seguido de um poema sem título*. Lisboa: Bertrand.

ESPANCA, Florbela (2006). *Poesia Completa*. Lisboa: Bertrand.

FERREIRA, Luísa de Nazaré (2002). «De Amorins a Esparta: o tema de Ulisses em Hélia Correia», *Humanitas*, vol. LIV, 401-417.

JUNQUEIRA, Renata Soares (2003). *Florbela Espanca. Uma estética da teatralidade*. São Paulo: UNESP.

LOPES, Adília (2000), *Florbela Espanca espanca*. In *Obra*, Lisboa: Mariposa Azul, 397-426.

MACÉ-BARBIER, Nathalie (1999). *Lire le drame*. Paris: Dunod.

MARTELO, Rosa Maria (2001). «Hélia Correia». In LIMA, Isabel Pires de (coord.), *Vozes e Olhares no feminino*. Porto: Edições Afrontamento, 248-250.

OLIVEIRA, Fernando Matos (2000). «Teatro Contemporáneo». In GAVILANES, J.L. e LOURENÇO, António Apolinário (eds.), *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Cátedra.

OWEN, Hilary (1992). «Feast or faminism? Women, revolution and class in works by Hélia Correia and Olga Gonçalves». *Forum for Modern Language Studies*, vol.xxviii, 4, 363-375.

PAZOS ALONSO, Cláudia (1999). «Repensar o feminino: o *Montedemo*, de Hélia Correia». *Via Atlântica* 2, 109-119.

PEDROSA, Inês (1987). «Hélia Correia, ou a radiosa aparição». *JL* 265, 3 a 9 de Agosto, 5-6.

REBELLO, Luiz Francisco (2003). *O Palco Virtual*. Porto: Edições Asa.

RIBEIRO, Maria Aparecida (1988). «Como vai o texto dramático português após o 25 de Abril». *Boletim do SEPESP*, VOL.2, 35-38.

RODRIGUES, Ernesto (2000). «Hélia Correia: Insânia». In *Verso e Prosa de Novecentos*, Lisboa: Instituto Piaget, 249-255.

ROSA, Armando (1997). «As Máscaras de Florbela Mítica na Dramaturgia Portuguesa». In LOPES, Óscar et al. (org.), *A Planície e o Abismo (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora)*. Lisboa: Edições Veja, 237-248.

RYNGAERT, Jean-Pierre (2000). *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Nathan.

SADLIER, Darlene J. (1989). «Sexuality and Repression in Hélia Correia's Montedemo». In *The Question of How. Women writers and new Portuguese literature*. New York and London: Greenwood Press, 75-92.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1999). «Adília Lopes espanca Florbela Espanca». In *www.arlindo-correia.com*

**Resumo:** Este texto pretende estudar o modo como o texto *Florbela* de Hélia Correia reproduz a essência teatral da poesia florbeliana e o modo como, nesta peça da escritora de *Montedemo*, o princípio de minimização dramática caminha a par da contemplação narcísica realizada pela poetisa-personagem.

**Abstract:** This text seeks to study the way in which Hélia Correia's *Florbela* recreates the theatrical essence of Florbela's poetry and the way in which the principle of dramatic minimization is made concomitant with the narcissistic contemplation carried out by the female poet-character.