

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

JONAS JEFFERSON DE SOUZA LEITE

**DESCOSIDOS MONÓLOGOS: PERSONAGENS
(AUTO)BIOGRÁFICAS NO *DIÁRIO DO ÚLTIMO ANO* E NA
PEÇA *FLORBELA***

CAMPINA GRANDE, PB
Março, 2014

JONAS JEFFERSON DE SOUZA LEITE

**DESCOSIDOS MONÓLOGOS: PERSONAGENS
(AUTO)BIOGRÁFICAS NO *DIÁRIO DO ÚLTIMO ANO* E NA
PEÇA *FLORBELA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada e Intermidialidade

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais

Orientador: Prof. Dr. Diógenes A. Vieira Maciel.

CAMPINA GRANDE, PB
Março, 2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

L533d Leite, Jonas Jefferson de Souza.

Descosidos monólogos [manuscrito] : Personagens (auto) biográficas no Diário do Último Ano e na peça Florbela / Jonas Jefferson de Souza Leite. - 2014.
85 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.
"Orientação: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes".

1. Autobiografia. 2. Biografia. 3. Ficção histórica. 4. Florbela Espanca. 5. Monólogo. I. Título.

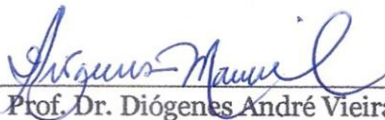
21. ed. CDD 928

**DESCOSIDOS MONÓLOGOS: PERSONAGENS
(AUTO)BIOGRÁFICAS NO DIÁRIO DO ÚLTIMO ANO E NA PEÇA
FLORBELA**

JONAS JEFFERSON DE SOUZA LEITE

Aprovada em: 29/04/2014

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Orientador - UEPB



Profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra
Examinadora Externa - UFS



Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza
Examinadora Interna - UEPB

RESUMO

As formas (auto)biográficas fazem parte do conjunto de produção do universo da Escrita de Si e da Escrita do Outro (KLINGER, 2012) e, via escrita, fazem o registro da vida. Nesse percurso, realidade e ficção servem à produção como construto estratégico de recriação da vida, em que seres reais e com existência datada se transformam em personagens ficcionais advindos de um referente histórico. Com base nisso, o nosso estudo articula a peça teatral *Florbela* (1991), de Hélia Correia e o *Diário do Último Ano* (1981), de Florbela Espanca como exemplos de uma biografia e autobiografia literárias, respectivamente. Portanto, a poetisa portuguesa Florbela Espanca é transformada em personagem de um diário e de uma peça teatral através da “reconstrução ficcional da realidade” (ALVES, 1997), num processo que leva em consideração o olhar sobre si (no caso da autobiografia) e o olhar sobre o outro (na biografia) em leituras parciais da realidade somada à ficção inerente aos gêneros (auto)biográficos. Para tanto, é necessário compreender o estatuto teórico das (auto)biografias (LEJEUNE, 2008; DOSSE, 2008; KLINGER, 2012; ARFUNCH, 2010, VILAS-BOAS, 2002, 2008), no sentido de alicerçar nosso estudo, para, depois, analisar as singularidades que os textos do diário e da peça teatral encerram. Paralelo a isso, também ventilamos a história pessoal da escritora para entender as diversas apropriações de sua vida em diferentes suportes, corroborando nossa tese inicial de que Florbela foi ficcionalizada e transmutada em personagem, fruto do casamento entre ficção e realidade para a composição de textos fincados num referente histórico, mas abertos às possibilidades imaginativas.

PALAVRAS-CHAVE: Florbela Espanca; Escrita de Si e Escrita do Outro; (Auto)Biografias Literárias; Diário; Peça Teatral .

ABSTRACT

The autobiographical forms are a part of the production whole of the universe of self-writing and the other-writing (KLINGER, 2012) and, through writing, make the registration of life. This way, reality and fiction serve as a strategical construction of recreation of life in which real and dated existing beings are transformed in fictional characters proceeding from a historical referent. With this in mind, our study articulates the theatrical play [Florbela] (1991), by Hélia Correia and [The Diary of the Last Year] (1981), by Florbela Espanca as two examples of literary biography and autobiography respectively. Therefore, Portuguese poetess, Florbela Espanca, is transformed in a diary and theatrical character through the "fictional reconstruction of reality" (ALVES, 1997) in a process that considers "the look upon oneself" (in the case of the autobiography) and the look upon the "other" (in the biography) in partial readings summed to the inherent fiction of autobiographical genres. To do so, it is necessary to comprehend the theoretical statute of autobiographies (LEJEUNE, 2008; DOSSE, 2008; KLINGER, 2012; ARFUNCH, 2010; VILAS-BOAS, 2002, 2008) in the sense of basing our study in order to, afterwards, analyze the singularities that both texts, of the diary and of the theatrical play, contain. Parallel to that, we also mention the personal story of the female author to understand the diverse appropriations of her life in different supports, corroborating our initial thesis, that Florbela was fictionalized and transmuted into character, fruit of the marriage between fiction and reality for composing narratives plunged in a historical referent but opened to imaginative possibilities.

KEY WORDS: Florbela Espanca; Self-Writing and Other-Writing; Literary (Auto)Biographies; Diary; Theatrical Play.

AGRADECIMENTOS

Iniciei o Mestrado em Literatura e Interculturalidade em março de 2012. Passado esse tempo, tenho a nítida certeza de que saio dele maior do que entrei. Nesse percurso, seria ingratidão de minha parte, não registrar meu agradecimento às pessoas que contribuíram para finalizar meu objetivo.

Agradeço a Deus, no meu íntimo, pelo discernimento e pela ajuda a atravessar noites escuras e silenciosas, além de telas brancas de computador;

Agradeço imensamente, ao meu orientador e amigo, Diógenes, pela paciência e confiança e, sobretudo, pela possibilidade sempre do diálogo, da construção, da crítica bem feita. Muito obrigado.

Um agradecimento muito especial:

À Zuleide, pela constante ajuda, pelos livros emprestados, por me ensinar muito sobre Florbela;

À Professora Maria Lúcia Dal Farra, pela atenção e disponibilidade em examinar o meu texto. Agradeço, como estudioso de Florbela, pela sua imensa contribuição e empenho em formar uma profícua fortuna crítica acerca da escritora portuguesa;

À Professora Elisa, pela leitura atenta e pelas críticas construtivas, quando do momento da qualificação;

A Johnny Martins, pela tarefa quase impossível de conseguir um exemplar de *O Pacto autobiográfico*, de Lejeune;

A Fabio Mario, por me apresentar uma vastidão de material sobre Florbela e também pela sempre preocupação em saber como eu estava em minha “tese”;

A Roberto, pela presteza que conduz a secretaria do PPGLI;

À CAPES, pelo importante apoio financeiro.

Um agradecimento afetuoso à minha mãe, apoio irrestrito, aonde quer que eu vá e a Manoel, pela paciência de lidar com um impaciente, sobretudo escrevendo a dissertação. Outro agradecimento, igualmente especial, a todas as pessoas que estão em minha vida: Isaac, Ricardo, João, Raimundo, Jackson, Marcelo, Mateus, Diniz, Bruno, Tiago, Larissa, Marcela, Dyogo, Mica, Kalyne, Hálysson, Hércules e toda a retaguarda.

Scribitur ad narrandum, non ad probandum
(Escreve-se para contar, não para provar)

Tito Lívio

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO OU A VIDA COMO MATÉRIA PARA A ESCRITA: QUESTÕES INICIAIS	9
CAPÍTULO 1	13
“A MESMA HISTÓRIA TANTAS VEZES LIDA”	13
1.1 (Auto)Biografias : a Escrita de Si e a Escrita do Outro.....	13
1.2 Florbela Personagem	16
1.2.1 “Sei lá! Sei lá! Eu sei lá bem quem sou?”	16
1.2.2 A Mitificação de Florbela Espanca.....	21
1.3 O Narrador (auto)biográfico	30
1.4 (Auto)Biografias Literárias	32
CAPÍTULO 2.....	39
“O QUE EU FUI E O QUE EU JULGUEI SER”	39
2.1 A escrita de diários: intimidades que se registram.....	39
2.2 Efeito autobiográfico e autoficção como estratégia de narração de si	42
2.3 Questões formais: confluências	45
2.4 As singularidades do <i>Diário do Último Ano</i> : rupturas	49
2.5 Autorretrato paradoxal: uma construção de hiatos.....	55
2.5.1 A atriz sob o signo do paradoxo	56
2.5.2 Os esponsais com a Morte	58
2.6 A “Experiência” e a “Vivência”	60
CAPÍTULO 3.....	63
“VÃO ESCREVER MUITO SOBRE TI, SABIAS?”	63
3.1 A biografia teatral	64
3.2 A vida no palco	69
3.3 Mais uma vez, a Morte.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO OU A VIDA COMO MATÉRIA PARA A ESCRITA: QUESTÕES INICIAIS

A obra de Florbela Espanca tem dado mote a diversas perspectivas interpretativas, sob óticas teóricas múltiplas. Esse caráter vário permitiu diversas apreensões dos seus textos: seja, dentre outros aspectos, pela perspectiva feminista, estabelecendo diálogos entre a condição da mulher no início do século XX e a postura transgressora de Florbela a esses padrões; ou pelo resgate de um romantismo no qual o amor não se fazia correspondido; ou, por outra via, sob viés erótico. Para além disso, não só a breve obra de Florbela tem causado fascínio em estudiosos e escritores: a sua vida pessoal também é motivo de inspiração para uma profícua produção de textos literários a partir de sua biografia.

Há uma vastidão de gêneros que fazem da vida das pessoas o seu material composicional. Todas estas formas se vinculam a uma tradição escrita de registrar as experiências vivenciadas por si ou pelo outro. São, portanto, textos que partem de um referente real, não imaginário, mas sem a obrigação de recriar, via escrita, uma realidade textual fiel aos fatos manipulados no fazer desses gêneros.

Assim, biografias e autobiografias são formas distintas de registro da vida, mas nascem da mesma vontade de transpor para o papel aquilo que pode ser resumido como a “história de alguém”, seja essa *persona* objeto para a feitura do biógrafo, seja ela mesma o próprio referente, tornando-se biógrafa de si, numa narrativa “mediante a qual [se pode] objetivar [o] eu e [a] vida num plano artístico” (BAKHTIN, 2000, p. 165).

Em nosso estudo vamos tratar de dois modos de narrativa da vida: a biografia teatral de Hélia Correia, *Florbela* (1991) e o *Diário do Último Ano* (1981), tido, por nós, como um exemplar da autobiografia em forma de diário. Logo, utilizaremos do amparo teórico da Escrita do Outro e da Escrita de Si, respectivamente.

A análise-interpretação que se pretende empreender se estrutura, portanto, basicamente na análise comparativa entre gêneros diferentes (diário e peça teatral), partindo de um ponto em comum: a referência à Florbela Espanca. Parte-se da premissa inicial, fincada no pensamento de Bulhões-Carvalho (2011, p. 27-28; 31-32), de que, mesmo nos acontecimentos vivenciados por outrem, o (auto)biógrafo possui a liberdade de ficcionalizar aquilo que pretende contar acerca da personalidade que deseja retratar. Determinamos um lugar, conforme a autora, de que, para além do limite histórico de sua narrativa, a pena do (auto)biógrafo tende a criar acontecimentos, quando os fatos se mostram rareados ou desinteressantes, diferente do historiador, justamente pela dimensão criadora, ao qual aquele não se vincula, ao menos em tese.

Nesse sentido, a análise se debruçará sobre a obra de Hélia Correia, buscando entender como a imagem de suas “Florbelas” pode extrapolar o limite entre a vida pública, datada e registrada de uma história positivada acerca da escritora portuguesa, possivelmente, ressignificando, a vida da artista portuguesa. Haveria, ainda, outro ponto, no que toca o diálogo entre essas personagens que se criaram a partir do mesmo referente: a criada pela própria Florbela em seu Diário íntimo, exercendo, pois, a artista, o mesmo exercício de ficcionalizar a sua própria vida, determinando também outra “Florbela”, estabelecendo o objeto do estudo, quando da comparação dialógica, nas aproximações e distanciamentos, personagens fundadas sob a mesma pessoa, mas com um tratamento e resultados vários.

Dessa discussão, é pertinente destacar o caráter híbrido do *Diário do Último Ano*: embora seja um texto de confissão, próprio da escrita diarista, em que o autor desnuda sua vida a um referente imaginário, de acordo com a tese de Junqueira (2003, p. 114), esse aspecto é transmutado pela criação artística a qual Florbela submete a sua vida, inscrevendo um lugar da narrativa pautado no

artifício, no sonho, na fantasia. A artista, nessa acepção, se transforma em personagem, fruto de sua própria imaginação.

Como ponto de partida, podemos estabelecer o engendramento das duas obras elencadas partindo da premissa de que, para além dos valores estéticos que representam, elas possuem a imaginação criadora própria da literatura para a composição de uma personagem nascida a partir de um mote comum, desembocando naquilo que chamamos de biografias literárias.

Portanto, para uma abordagem mais específica e também para evitar incongruências teóricas, temos em mente que

a simples menção do “biográfico” remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade. Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade que é ao mesmo tempo busca de transcendência (ARFUCH, 2010, p. 15).

Deste modo, estabelecemos o seguinte:

- ❖ Quando nos remetermos simplesmente, e de forma genérica, aos termos “biográfico” e “biógrafo”, estaremos englobando também as modalidades da “autobiografia” e do “autobiógrafo”;
- ❖ Quando tratarmos das formas biográficas de maneira distinta e autônoma, usaremos os termos “biografia” e “biógrafo” e “autobiografia” e “autobiógrafo”, para nos referirmos às composições da escrita do outro e à escrita de si, respectivamente;
- ❖ Por fim, nas circunstâncias em que for necessário aludir, no mesmo contexto, às formas da escrita de si e à escrita do outro, por contraste, usaremos então os termos “(auto)biografias” e “(auto)biógrafos”.

Pensamos que, assim, possíveis contradições são minoradas, haja vista um cenário teórico bastante tênue entre as formas discursivas aqui trabalhadas. Nesse diapasão, empreendemos nossa discussão em três capítulos: o primeiro, intitulado “A mesma história tantas vezes lida”, discutirá o estatuto teórico da

Escrita de Si e a Escrita do Outro, a postura do narrador (auto)biográfico e de como a figura pública de Florbela Espanca despertou interesses diversos e apropriações de toda sorte, alçando a escritora ao patamar de um mito, uma musa; já o segundo capítulo, nomeado “O que eu fui e o que eu julguei ser”, se debruçará, especificamente, sobre a produção da Escrita de Si, encampada no Diário de Florbela, tido como autobiografia literária. Também discutiremos o estatuto da autoficção para a construção de um texto articulado pelo viés da “vivência” e da “experiência” e pelo efeito autobiográfico resultante desse texto; por fim, o terceiro capítulo, que tem por título “Vão escrever muito sobre ti, sabias?” analisa, sob o prisma da Escrita do Outro a biografia teatral *Florbela* e as questões inerentes à recriação da vida de Florbela no limiar entre vida e morte, através do diálogo travado entre as personagens Guia e Florbela, na peça de Hélia Correia.

Em suma, o nosso grande mote reside na transmutação de um ser histórico em personagem ficcional, em narrativas que associam o elemento vivencial à criatividade da ficção, conforme aconteceu com Florbela Espanca, em várias apropriações de sua história. Como desdobramento desse mote, escolhemos perceber essas “Florbelas” pelo olhar da própria Florbela e pelo olhar de Hélia Correia, com as lentes da Escrita de Si e a Escrita do Outro, respectivamente.

CAPÍTULO 1

“A MESMA HISTÓRIA TANTAS VEZES LIDA”

1.1 (Auto)Biografias : a Escrita de Si e a Escrita do Outro

A escrita da vida, é essa a primeira acepção que o termo *biografia*, pela junção de radicais gregos (*bíos* – vida; *gráphein* – escrever), nos remete. A partir desse paradigma que estabeleceu o registro da história e da memória das pessoas, principalmente os fatos que estão ligados às intimidades, uma distinção é bastante clara: quem e sobre o quê se escreve.

Nessa esteira de pensamento, Lejeune (2008, p.14) definiu a autobiografia como sendo a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua intimidade”. Por seu turno, em raciocínio análogo à definição citada, a biografia seria a narrativa, geralmente em prosa, que uma pessoa faz da vida de outrem, com foco na vida privada do biografado. Ou, conforme o pensamento de Vilas Boas (2002, p. 18), seria a “compilação de uma (ou várias) vida(s)”. Portanto, o que está no bojo dos dois gêneros é a *escrita sobre uma vida*, levada a cabo por motivações múltiplas, mas guardando esse denominador como característica comum.

A constituição de dois modos distintos e autônomos de narrar a vida é feita, *grosso modo*, pelo agente de produção do texto com o seu ideal de escrita (o eu ou o outro). Assim, a princípio, podemos estabelecer: se escreve suas próprias vivências, focalizando seu referente em si, estaremos diante de uma autobiografia; se escreve a experiência do outro, preocupando-se com a história pessoal de alguém, fazendo dele o seu objeto de escrita, encontramos a biografia. Ambas, “fundamenta[m]-se na intencionalidade e na montagem de uma estratégia analítica para a interpretação da vida do outro (biografia), ou da

própria (autobiografia e memória), constituindo-se numa narrativa, enquanto sistema de signos” (CHAIA, 1997, p. 76).

No entanto, não podemos olvidar que tais modalidades de escrita são faces de uma mesma moeda e as diferenças apontadas são tênues, uma vez que

não existe em princípio uma demarcação nítida entre a *autobiografia* e a *biografia*, e este é um ponto essencial. A distinção existe, claro, e pode até ser considerável, mas não se situa no plano de valores da orientação da consciência. Na biografia ou na autobiografia, a relação consigo mesmo – com o *eu-para-mim* – não é um elemento constitutivo e organizador da forma artística. (BAKHTIN, 2000, p. 165 - grifos do autor).

O nosso cuidado em separá-las diz mais de uma condição de investigação do que a de se estabelecer diferenças categorizantes entre cada uma delas, pois não estamos fazendo distinções ontológicas sobre as especificidades de cada modalidade, todavia, a separação se justifica porque nossa estratégia visa compreender como um mesmo referente tem a vivência transposta para a narrativa biográfica através de agentes diferentes e se isso resulta em um tratamento distinto do biografado diante das categorias consideráveis da Escrita de si e da Escrita do Outro (KLINGER, 2012).

Esta primeira consideração diz respeito à eleição do nosso *corpus* de estudo, pela qual articulamos dois textos que dão conta das modalidades de escrita postas, no afã de encontrar aproximações e distanciamentos, marcas e exigências de cada gênero, bem como discutir a possibilidade de alguém que viveu em um determinado momento conhecido e datado, ter a sua vida transposta para suportes que têm por finalidade o registro da vida, seja pela lavra da própria pessoa ou pela pena de outro, o biógrafo.

O primeiro texto, pois, é o *Diário do Último Ano* (1981),¹ de Florbela Espanca e, o segundo, a peça *Florbela* (1991), de Hélia Correia. Ambos têm como referente a poeta portuguesa Florbela Espanca, mas se afastam, como já pontuamos, pelo agente de produção e pela motivação que norteia cada escrito,

¹ “O *Diário* que conhecemos de Florbela Espanca, abrangendo o período que medeia entre 11 de janeiro e 2 de dezembro de 1930 (portanto, terminando seis dias antes de sua morte), foi encontrado pelo marido da escritora em 1934; publicou-o inicialmente a Bertrand em *fac-símile* de 1981 com o título de *Diário do último ano seguido de um poema sem título*, acompanhado de um prefácio de Natália Correia [...] não são até à data conhecidas outras páginas da escrita diarística de Florbela” (MORÃO, 1997, p. 109). Com efeito, da lavra de Florbela há apenas o título *Diário*, sendo acrescentando o epíteto “do último ano” quando de sua primeira edição, permanecendo em edições anteriores, para acentuar justamente o caráter do último ano de vida da escritora. Sendo assim, adotaremos o título da edição de 1981.

sendo o primeiro uma autobiografia² em forma de diário³, e o segundo uma espécie de biografia literária, sob a forma de uma peça de teatro,⁴ erigida sobre o diálogo entre Florbela (no limiar entre vida/morte, menina/adulta) e uma Guia, espécie de superego da poetisa, que tenta, dramaticamente, provocar na escritora/personagem uma análise de sua vida, mediante a retomada de fatos marcantes, representados mediante estrutura dramática.

Em breve síntese, “refletir sobre si próprio, desde estar em dúvida até o ato de escrever uma página de um diário, e acompanhar a trajetória de outra pessoa são formas de ligação que aproximam estes seres gregários” (CHAIA, 1997, p. 75) e permitem a escrita da vida, por exemplo, de um mesmo referente, sob pontos de vistas diferenciados e/ou em formas artísticas também distintas – pois, biógrafos e autobiógrafos guardam subjetividades e métodos próprios e podem se valer de formas diversas e delimitadas. Em suma:

[o] diário fundamenta-se no Eu dividido simultaneamente em narrador e receptor, que confia ou interpreta os acontecimentos num tempo encenado nele mesmo (...) a biografia pode ou não assumir um caráter diário ou confessional, indicando a pertinência de novos pontos polêmicos sobre o assunto, como aqueles referentes à parcialidade do que é contado e à verdade do que é dito. (...) Tanto as biografias quanto as memórias ou autobiografias nascem da pesquisa, da seleção, da classificação e da sistematização de fatos e de uma orientação ideológica ou teórica na reconstrução da história. (CHAIA, 1996, p. 81-82).

Nesse diapasão, analisaremos a escrita da vida de Florbela Espanca através de dois ângulos previamente escolhidos para compreender como se engendram as narrativas biográficas e as autobiográficas, alçadas à dimensão estético-literária, diferentemente do apelo à “veracidade dos fatos”, tal qual se encontram registrados em uma biografia, de certa maneira, oficial, como a de Rui Guedes (1986). Tais narrativas estarão postas à disposição do leitor mediante diferentes níveis de tensão entre o lugar do real e do ficcional, e das análises entre tais tensões poderemos chegar a uma interpretação que dialogue

² Diários e autobiografias são formas textuais do universo da Escrita de Si e possuem distinções. No entanto, defendemos que o *Diário do Último Ano* é uma autobiografia em forma de diário. Pormenorizaremos essa questão no 2º capítulo.

³ O gênero diário que estamos estudando é o que se vincula às formas da Escrita de Si, não sendo alvo de nosso estudo os diários que não têm o condão de registro da vida, como os diários de viagens, por exemplo.

⁴ Em momento oportuno discutiremos os complexos de exigências tanto da forma diarística como da biografia literária.

com o postulado corrente de que tais escritos fazem uma “reconstrução ficcional da realidade” (ALVES, 1997, p. 46).

Temos por objetivo, portanto, analisar as construções das *personas* nos textos do *corpus*, sob o crivo particular de Florbela Espanca - no caso *O Diário do Último Ano* - e sob a ótica da biógrafa- através da peça teatral *Florbela*, de Hélia Correia -; para identificar temas recorrentes ou particulares às narrativas biográficas plasmadas em cada um dos gêneros, considerando as suas especificidades formais, bem como analisar e interpretar as relações/tensões entre os modos de representação de Florbela Espanca nas duas obras, dentro da perspectiva da Escrita de Si e da Escrita do Outro.

Logo, não só se lançará luz sobre textos literários pouco estudados, como também se dará ênfase à perspectiva comparatista, de modo a pôr em diálogo formas e gêneros articuladamente às personagens brotadas da dialética entre (auto)biografia e experimentação estética, em textos de autoria portuguesa, todavia fixados em diferentes gêneros, resultando em personagens diversas, mas com raízes na mesma referente, Florbela D’Alma da Conceição Espanca.

1.2 Florbela Personagem

1.2.1 “Sei lá! Sei lá! Eu sei lá bem quem sou?”

Afinal, quem foi Florbela Espanca? Quantos aspectos de sua vida são necessários para se construir um relato que minimamente dê conta de sua existência? Tais perguntas não podem ser satisfeitas de pronto, e nenhuma biografia ou mesmo as autobiografias teriam a capacidade de ser um tratado completo sobre a vida de alguém. Mesmo os textos mais detalhistas e os diários mais pormenorizados deixam escapar fragmentos de vida que não se transformaram em linguagem, mas que integram a existência desse alguém como qualquer outro fato narrado, registrado e/ou amplamente divulgado. Nessa dimensão, “uma biografia coloca o leitor ou usufruidor frente a um sistema de signos e não face ao ser humano, cuja história é reconstruída” (CHAIA, 1997, p. 77).

Há, naturalmente, lacunas, e, nesse entremeio, a ficção surge como elemento que preenche, coesivamente, lugares vazios e fomenta o processo em que se constroem as (auto)biografias, na seleção, na colagem, na abordagem dos fatos que levam a um entendimento – mesmo que superficial – da vida do (auto)biografado, pois

o recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. Não apenas o biógrafo dele apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e seus lapsos temporais que procura preencher como a própria vida é um entretecido constante de memória e olvido (DOSSE, 2009, p.55)

Assim, toda (auto)biografia é uma seleção de fatos tecidos no intuito de, via linguagem, fixar uma história ali contemplada, no entanto, com a consciência de que o (auto)biógrafo “jamais concluirá sua obra, não importa o número de fontes que consiga exumar” (DOSSE, 2009, p. 14), haja vista a impossibilidade do registro completo da vida de outrem, como já ventilamos. É justamente por esse caráter de seleção que podemos estabelecer: “o objetivo da narrativa biográfica é gerar conhecimento sobre o passado de alguém ou de alguma coisa” (VILAS BOAS, 2002, p. 21) para “reconstruir e fornecer uma compreensão das vidas de sujeitos, individuais e coletivas” (p. 20).

Existem várias formas para se compor uma (auto)biografia e, em decorrência disso, vários personagens que se criam a partir de um mesmo referente. Dentro desse panorama amplo de criação, as (auto)biografias podem se mostrar sucintas, factuais, mais longas e analíticas, romanceadas, de forma cronológica ou não, portanto,

a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vívido real passado, segundo as regras da *mimesis*, e o pólo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intenção e talento criador (DOSSE, 2009, p. 55).

Para cada biografia que vem a lume, um perfil novo aparece. Por exemplo: Florbela Espanca é a mesma, do ponto de vista referencial, no livro de Agustina Bessa Luís (1976), no de Rui Guedes (1986) e no de Hélia Correia (1991), bem como no seu próprio *Diário* (1981), ou em outra biografia que tenha como intuito a vida de Florbela, pois todas estão fincadas na mesma pessoa, mas

se distanciam na medida em que cada qual vai elaborar uma “Florabela” mais apropriada às convenções escolhidas, ao estilo composicional e até às ideologias que subjazem nas intenções e motivos que levam os biógrafos a descrever uma vida, nesse caso, a de Bela. Em síntese, “entre o que se escreve e o que se vive, flutuam as múltiplas nuances do interpretante” (NORONHA, 2001, p. 14). Assim, está nas mãos do (auto)biógrafo escolher os meandros que vai percorrer para engendrar a vida do ser que vai (auto)biografar, para, depois de todo percurso feito, desaguar em um perfil delimitado desse ser, fruto de sua criação.

Contudo, toda biografia encontra limites e o biógrafo, na construção de seu perfil, precisa considerá-los. Com efeito, não se poderia dizer, por exemplo, que Florabela era brasileira, ou que se casou por quatro vezes, ou ainda, que não tinha irmão. A sua nacionalidade portuguesa, os três casamentos que teve e o fato de ter um irmão, Apeles, são elementos notórios na vida de Florabela e aparecem de forma incessante nas mais diversas biografias produzidas acerca de sua pessoa, constituindo um lugar que se mostra imune ao processo de criação do biógrafo. De outra visada, é natural que as questões que decorrem dessas características ganhem, quando da escrita da biografia, tonalidades próprias dadas por cada escritor, em decorrência do gênio inventivo inerente a esses textos. Os traços, como os que já mencionamos, são tão inapartáveis de uma pessoa que não podem, ou não deveriam, sofrer a ação do talento e das vontades do biógrafo, sob pena de se alargar demais a diferença entre o referente e o perfil concebido, ao ponto de se perder o norte, o referencial.

Todavia, estes traços “apenas” testificam as biografias, mas não aparecem como elementos principais do texto, eles se adensam aos fatos e ao modo de construir a personagem, dissolvidos numa trama em que a realidade e a ficção são fundidas, em uma medida que cabe apenas ao biógrafo mensurar, articulando uma dimensão histórica e ficcional.

Dentro das possibilidades de criação de que dispõe o biógrafo, resguardados os elementos indeléveis de uma vida, como já apontamos, são múltiplas as concepções de perfis que se erigem, algumas das vezes, acentuadas certas características ou feitos, alguns aspectos podem acabar sendo bastante enfocados e distorcidos, no afã de, via linguagem, fixar uma representação do biografado. Portanto, é necessário compreender que

escrever biografias traz sempre o risco da seleção tendenciosa dos fatos do biografado, resultando em juízos subjetivistas, distante da imparcialidade dos que tratam a linguagem como estrutura sógnica que vai intermediando os dados da existência que busca traduzir. Apenas intermediando, sem a pretensão de expressar cabalmente qualquer desses dados. (...) São comuns os trabalhos biográficos que se fecham aos questionamentos marcados pela dinamicidade progressiva do interpretante sógnico. Além disso, as biografias tendem a reduções freqüentes, como as de heroicizar o biografado, torná-lo emblema de ideologias, inserindo-o numa escala axiológica. Expedientes redutores estes em que o biógrafo muitas vezes se deixa exacerbar em declarado proselitismo, ou em apelo testemunhal, enaltecendo os feitos de alguém ou os próprios (no caso das autobiografias). E o que é narrado como verdade inquestionável, com intenção de convencer (ou converter) o leitor, assume a função de um aliciamento linear de causa e efeitos. Tal discurso aliciador investe-se de autoridade e se desenvolve num encadeamento teleológico de certezas que vão camuflando sofismas do que se foi idealizando. (NORONHA, 2001, p. 14).

Destarte, a vida de Florbela Espanca sempre despertou o interesse de biógrafos e de leitores, sobressaindo mais do que a sua obra literária,⁵ pelo “fato de ter-se constituído mais como um mito do que propriamente como uma escritora reconhecida pelos seus méritos literários” (OSAKABE, 2003, p. 12 *in* JUNQUEIRA, 2003), justamente por ter tido uma postura que se chocava com os padrões morais de um Portugal do início do século XX, tradicionalista, patriarcal e machista, no qual Florbela “ameaçava” essas estruturas e sofria, por parte delas, todo um processo difamatório que por muito tempo se colou à sua imagem, pois, conforme Maria Lúcia Dal Farra,

muitos dos intérpretes que buscam esboçar, na arte, os episódios da privacidade pessoal do sujeito, tendem a soçobrar ofuscados por tal espelhamento, cegos pelo revérbero que aparenta providenciar entre ambos uma ilação perfeita. No caso de Florbela Espanca, inquietante imagem feminina da história da literatura portuguesa, muitos foram os usos biográficos que ensaiaram, ingenuamente e com freqüência por tais vias, se apoderar de sua história pessoal; todavia, em ocorrências bem notórias, outras foram os que trilharam a mesma indevida apropriação, mas já hipnotizados por um fito bem preciso: o

⁵ A fortuna crítica desta obra, por seu lado, é bastante profícua, com especial destaque para os trabalhos de Maria Lúcia Dal Farra. Recentemente, a Editorial Estampa iniciou um projeto de reeditar as obras completas da escritora, com organização de Cláudia Pazos de Alonso e Fabio Mario da Silva, incluindo estudos críticos e atualizações na fixação dos textos. No entanto, sem refutar tantos estudos acerca de sua fortuna literária, o aspecto biográfico tem sido mote de mais estudos e produções literárias baseadas na vida de Florbela, em virtude de um perfil sedutor e transgressor de um contexto severamente tradicional. A título de informação, há, ainda, sobre a vida de Florbela, um filme intitulado *Florbela* (2011), sob a direção de Vicente Alves do Ó, uma minissérie, *Perdidamente Florbela*, estreada em 8 de março de 2012, no canal RTP1/Portugal, assim como uma peça teatral, *A primeira Morte de Florbela Espanca* de António Cândido Franco (1999) e um livro de poemas, *Florbela Espanca Espanca* (2000) de Adília Lopes, uma novela, *Minha Vida com Bela* (1990) de Teresa Veiga, sem contar o grande número de perfis biográficos e pequenas biografias que não sabemos precisar.

das conveniências conjunturais (DAL FARRA, 2001, p. 10 *in* NORONHA, 2001).

Por um raciocínio convergente a esse, podemos dizer que, apenas, duas mulheres em Portugal só puderam receber a devida coroa de Rainha depois de mortas. A primeira foi Inês de Castro, a segunda, Florbela Espanca (Cf. DAL FARRA, 1996, p. IX), maior voz feminina da Literatura Portuguesa do século XX. Claramente incompreendida pela crítica literária de sua época, a poetisa amargou em vida o pesado fardo de escritora blasfema e mulher indecorosa, num processo contínuo de detratações que perpassam desde os reveses de seu nascimento até a sua morte, intensificado ainda pela sua ousadia em ter três casamentos, sendo dois deles desfeitos via divórcio. Nessa conjuntura, Florbela encerrava em si a afronta aos padrões morais, às instituições familiares e religiosas e ao modo corrente de versejar. Em síntese, Florbela era tida como uma

mulher a quem não aprovavam os costumes, as atitudes irreverentes dos dois divórcios e três casamentos, cuja morte é suspeita, e cuja obra, longe de destacar-se das circunstâncias dissolutas, é, antes de mais nada, [...] o seu *testamento*, o seu *missal de paixão!* (DAL FARRA, 2007, p.191- grifos da autora).

Só depois de sua morte, Florbela atinge um contingente mais significativo de público leitor em Portugal, resultado de uma grande campanha de *marketing* encabeçada por Guido Battelli, amigo pessoal da escritora, aproveitando-se do fato do seu, assim reconhecido, suicídio, ocorrido no mesmo dia em que completava 36 anos e, associado a esse fato, todas as outras mistificações imputadas à artista. Como sabemos, até a data de sua morte, em 8 de dezembro de 1930, Florbela só havia publicado, às suas expensas, a tiragem de 200 exemplares de cada um dos seus livros: *Livro de Mágoas*, em 1919 e *Sóror Saudade*, em 1923. Guido Battelli, no afã de atender a um público leitor ávido por explicações e curiosidades de toda sorte, além, óbvio, da expectativa de lucro, fez de uma escritora praticamente desconhecida um sucesso editorial inédito na história da literatura portuguesa. Somente no ano de 1931, foram publicadas várias edições de *Charneca em Flor*, poemas esparsos, num volume chamado *Juvenília*, uma seção acrescida ao livro *Charneca em Flor*, intitulada de *Reliquiae*, bem como um livro inédito de contos, chamado de *As Máscaras*

do Destino, além de correspondência de Florbela com Júlia Alves e com o próprio Battelli. De Florbela, em 1931, só não foram publicados os títulos *O Dominó Preto*, *Diário do Último Ano* e *Trocando Olhares*, editados respectivamente em 1982, 1981 e 1985. (Cf. DAL FARRA, 1996, p. IX; XV-XVII).

Resultado: Florbela se tornava conhecida, se tornava lida. No entanto, as primeiras apropriações da obra de Florbela se deram com o intuito primeiro de justificar, em sua escrita, aquilo que a sociedade e a crítica já haviam pontuado sobre ela: uma mulher inconstitucional, pois orbitou sobre si questões que contrariavam a ordem tradicionalista daquele período em seu país, sendo, para o salazarismo o “antimodelo do feminino, da concepção da mulher” (DAL FARRA, 2012, p. 20).

1.2.2 A Mitificação de Florbela Espanca

O mito “é um magma discursivo; concentração das respostas plurais às necessidades mentais de um grupo humano” (LIMA, 2006, p. 15) e reveste, via simbologia, as relações que são carentes de explicação, num processo contínuo de afirmação por parte da sociedade que o alberga. Contudo,

o mito não veste, não alimenta nem ensina a abrigar o corpo. **Ao ser elaborado, já encontrava seu agente de posse das condições mínimas de cobrir-se, de colher-se e de adaptar-se às condições ambientes.** Ele responde a outro tipo de carência: oferece uma explicação para as relações que o grupo privilegia, para suas instituições e costumes; para a natureza que cerca o homem e para os poderes que o teriam engendrado (LIMA, 2006, p. 15 – grifos nossos).

Dessa maneira, a vida de Florbela, como já apontamos, propiciou, ou melhor, deu condições para que sobre ela pairassem movimentos favoráveis e contrários à sua obra literária e, principalmente, à sua pessoa, para “justificar” os “delitos” que tinha cometido e/ou “alimentar” um imaginário de que a poetisa era uma mulher mais adiantada que sua época, conforme a ideologia feminista e, ainda, servir como “exemplo” a não ser seguido, bem ao gosto dos preceitos do salazarismo. Os elementos estão postos: o ser, controverso, permite apreensões ao gosto ideológico, num contexto de paixões e ódios, dando à

artista a pecha de *femme fatale*, de possuir distúrbios mentais, de ser dramática, daí que esses “ditos ‘mitos’ servem para uma grande parte dos críticos florbelianos associarem a vida à obra da autora” (SILVA, 2009, p. 15). A consequência lógica não poderia ser outra

Florbela Espanca [...] [é] um dos poucos casos na história da literatura portuguesa – e o único referente a uma mulher escritora – da *mistificação* de uma personalidade literária, operação em que as considerações da vida e da obra confluem inextricavelmente na formação de uma figura ficcionalizada, em alto grau independente da evidência empírica (KLOBUCKA, 1992, p.51).

Como exemplo, basta pensar, dentre tantas, as controvérsias que pairaram sobre a morte da escritora: suicídio ou morte natural? A quem interessava a defesa de uma ou de outra? Há, portanto,

uma maciça mistificação em torno desse acontecimento (família católica, interdição da palavra “suicídio” na imprensa, receio de falatório), o que não escapa a Battelli. De modo que, matreiro, enquanto a família do marido da poetisa insiste em abafar a tragédia, 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, a seguir, a preparar o iminente lançamento de *Charneca em Flor* (DAL FARRA, 1996, p. XIV).

Ou, ainda como exemplo desse processo de mitificação, acentuado pela mistificação tão comentada pelas críticas nos excertos acima dados,⁶ se destaca a questão da longa contenda sobre o busto da escritora esculpido por Diogo de Macedo para o Jardim Público de Évora. Em meio a um cenário de defesas e acusações, grupos favoráveis e contrários à edificação se digladiaram na tentativa de interromper ou efetivar a homenagem, pois, ainda conforme Dal Farra,

uma coisa é pedir aos cidadãos tradicionalistas de Évora que leiam sua obra, que identifiquem nela raízes regionais e que se apiedem da infelicidade da autora. Bem outra é sugerir ao comportamento

⁶ Os termos *mistificação* e *mitificação* têm semânticas parecidas, mas designam atitudes diversas, embora, em nosso contexto, complementares. Dentro do processo de mitificação da escritora, destacamos que as diversas mistificações imputadas à poetisa pavimentaram o caminho ao mito. Dito de outro modo, defendemos que a escritora – tantas vezes mistificada – acabou se tornando um mito da literatura portuguesa. Segundo Nemésio (*apud* JUNQUEIRA, 2003, p. 43) “a rapidez com que a lenda se apoderou de Florbela mostra bem como estamos em presença – creio que pela primeira vez na literatura portuguesa – de uma poetisa musa. Mais do que isso: de uma deidade ou de um duende, um ser mitológico de que já alguns poetas autênticos... se apoderaram para dele fazerem a alma da planície alentejana, *genius loci* errante entre o piorno e as estevas”.

burguês e a seu reacionarismo que apóiem a iniciativa de um monumento público a ser levantado, seja na cidade em que viveu, seja naquela onde nasceu (DAL FARRA, 2007, p. 190-191).

Em virtude disso,

em das mais várias manifestações contrárias da Igreja (“a obra que deixou não pode merecer a aprovação da Igreja, a qual por conseguinte não pode associar-se à sua glorificação”) e das bizarras artimanhas políticas (considera-se o busto de Florbela uma obra de arte, o que significa que não pode ficar exposto em praça pública; deve ser recolhido ao museu de Évora, onde de fato se encontrou por um bom tempo – no porão...) [...] em 18 de junho [de 1949] e já então desatentos da necessária autorização e decididamente à revelia, alguns florbelianos, dentre os quais Celestino David e António Bartolomeu Gromicho, inauguraram finalmente o busto de mármore, retirado dos porões do dito Museu e acimentado à socapa, no Jardim Público de Évora, onde se encontra até hoje. (DAL FARRA, 1996, XXII).

Por tudo isso, até meados de 1964, quando os restos mortais da artista puderam ser transferidos de Matosinhos para Vila Viçosa, sua cidade natal, “as polémicas em torno da obra e da vida de Florbela permaneceram assiduamente acesas na vida literária e política portuguesa” (DAL FARRA, 1996, p. XXII).

De toda sorte, Florbela se transformou em repositório para alimentar as mais variadas lendas que se criaram a partir de sua figura e de sua obra literária, encontrando em si material propício às mais variadas acusações e defesas, todas, à sua maneira, contribuindo para a formulação e consolidação do processo de mitificação da escritora.

Após a queda do salazarismo, a recepção da obra e da vida de Florbela ganhou outros contornos, com estudos sem a ótica ideológica e/ou política que anteriormente lhe imprimiam como método de análise e, com isso, paulatinamente, passou a ter a sua dignidade de mulher e de escritora resgatados, destaque para os estudos de José Régio, Jorge de Sena e Vitorino Nemésio e, mais recentemente, de Maria Lúcia Dal Farra, bem como diversas biografias e ensaios que não mais utilizam aqueles vieses como respaldo teórico-crítico.

Não obstante, o longo período de difamação e leituras reducionistas, deixou marcas indeléveis para a constituição do que hoje Florbela representa na literatura portuguesa, não sendo apenas uma passagem da história da recepção de sua obra, mas verdadeiro dado biográfico *post mortem*, pois Bela, mesmo

morta, propiciava contradições, como observamos, e, a rigor, só se transformou numa Espanca em 1949, quando seu pai, João Espanca, a perfilhou em cartório, dezanove anos depois do falecimento da escritora.

Voltando ao contexto posterior à morte da escritora, observamos que a sanha inicial de buscar na obra de Florbela as justificativas para uma personalidade *diferente* contribuiu, como já assinalou Osakabe (2003), para a elevação da escritora ao patamar de um mito, justamente pelo fato de Florbela responder por uma obra literária bastante confessional, unida a uma personalidade controversa e discrepante do contexto social em que vivia.

As questões que envolvem o seu nascimento, o fato de ter se casado por três vezes e se divorciado duas, a proximidade e amor que notoriamente devotava ao irmão, mas que também foi incompreendido, além de tantos outros “agravantes” se adensaram aos mistérios que circulam a sua morte e promoveram verdadeiro inquérito biográfico, na tentativa de responder e, mais precisamente, explicar ao público leitor as razões e motivos que embalaram a vida dela.

Tudo isso, associado a uma oportunidade de lucro com a venda de livros, foi catalisador para alçar Florbela à categoria do mito, numa leitura de sua obra totalmente colada à sua vida, onde o leitor poderia fazer um exercício de causa e efeito e encontrar os indícios e as pistas de sua vida em sua obra. Exemplo patente dessas detratações é comentado por Maria Lúcia Dal Farra (2012, p. 17-18) sobre a visão de Herculano de Carvalho, que via em Florbela a

indistinção entre vida e arte, discurso preconceituoso autorizado pela campanha da fé, doença transformada em neurose, suicídio, implicações maldosas em relação à história pessoal, deplorações morais, discriminação sexual, salvação da forma e maldição do conteúdo – estes são, enfim, os ingredientes fundidos no cadinho do resenhista. E são detratações mais ou menos dessa tessitura, combinando mais ou menos tais elementos, associados, vez ou outra, a acusações mais graves a respeito do comportamento sexual da escritora (DAL FARRA, 2012, p.18).

Todos esses elementos destacados fizeram parte do modo com a obra e a vida de Florbela foram recepcionados naquele contexto, engrossado por uma sociedade burguesa e reacionária, confrontada em seu tradicionalismo pelas atitudes de Bela, tanto na vida, quanto na Literatura. Em suma,

se a obra de Florbela passou, a partir de seu falecimento, por inúmeras apropriações ideológicas, tanto de parte dos aficionados, quanto da parte dos detratores, imagine-se, pois, o que ocorreu com a biografia da poetisa, assim tão atrelada por Battelli à sua produção. **Nunca ninguém teve tão vasculhada a sua intimidade, em busca de provas tanto a favor quanto contra, como essa mulher insurrecta! Rainha, sim, mas a duras penas, a ponto de terem profanado aviltamente a sua privacidade, o bem que lhe era mais caro, vilipendiando-a, denegrindo-a!** À proporção que ano a ano, se tornava *best-seller* – lugar que a sua obra conserva hoje em dia –, mais ataque que eram dirigidos no sentido de evitar o risco de ser tomada como “exemplo” para as gerações femininas criadas à sombra do salazarismo (DAL FARRA, 1996, p. XX-XXI – grifos nossos).

Assim, a história da biografia florbeliana nasce sob o signo da controvérsia e da maledicência, quiçá a melhor fórmula para se conseguir público, principalmente em uma época em que poucas pessoas tinham coragem de ousar e viver sem as amarras impostas pela sociedade, desembocando em uma mitificação de sua imagem pública. Como se não bastasse uma vida tão cheia de meandros, a sua obra poética abunda em referências de si, reais e quiméricas, entendidas ao sabor de diversas óticas e conjecturas, dando margem a múltiplas interpretações e despertando interesses das mais variadas ordens, fazendo Florbela protagonizar

um curioso fenômeno de recepção literária, em muito devido ao impacto passional de sua poesia, de poderosa energia expressiva. A força “performática” dessa poesia está profundamente ligada à consciência de si, à prescrição de um destino excepcional e à enunciação de um excesso. E ela é, ainda hoje, capaz de desencadear leituras e reações simultaneamente equívocas, desviantes, excepcionais e excessivas. Biografias ficcionalizantes, obras dramáticas, letras de canções, polêmicas acadêmicas, atrações fatais, poesias mediúnicas, mitificação e sobreinterpretação – foram, ao longo de décadas, inspiradas pela personalidade literária de Florbela e contribuíram para lhe erigir um monumento colectivo de paixão pessoal, constrangimento institucional e surdo desconforto crítico. (VILELA, 2009, p. 9-10 *in* SILVA, 2009).

Dentre inúmeras assimilações da vida e da obra de Florbela, um viés crítico merece destaque: a de associá-las a mitos tradicionais, literários e/ou a elementos históricos. Tais comparações se coadunam com o discurso da mitificação, legitimando-o, além de alargar o espectro de apropriações das instâncias biográficas e literárias. A fórmula sempre foi a mesma: “vida + obra x contexto(s)”, com proporções (olhares) e resultados (ideologias) diferentes, conforme já mostramos. Logo, a propósito,

o conjunto das “metaficções de Florbela”, girando em torno da ficção originária e tutelar, abstraível das múltiplas metamorfoses figurativas do próprio eu poético da autora, abrange diferentes gêneros de discurso, desde poemas até ensaios (que se apresentam como) histórico-literários [...] o que nesses textos sobretudo abundam são relâmpagos de identificação trans-histórica e intertextual, e a sua enumeração, mesmo não exaustiva, torna-se uma fonte rica de equivalências e parentescos metafóricos, inserindo a figura de Florbela nos mais variados contextos, tanto míticos como históricos. Florbela Espanca **foi pois equiparada, repetida e previsivelmente, a Sóror Mariana, foi comparada à “menina e moça” de Bernadim Ribeiro, a Inês de Castro e a D. Sebastião;** o seu admirador e divulgador italiano, Guido Battelli, relacionou-a com **Dido, Safo e Ofélia, e ainda com a Beatriz de Dante e com a Laura de Petrarca** (insinuando-se nestes últimos cenários o próprio vulto do inspirado exegeta); Natalia Correia incluiu-a, com **Diana e Circe**, no rol arquetípico de deusas sedutoras e castradoras, e Agustina Bessa Luís, na **linhagem anônima das virgens celtiberas**. Funciona, além disso, conforme já apontou Vitorino Nemésio, como a **protagonista central de uma “hagiografia regional” que quis ver no ser mítico uma espécie de *genius loci* da planície alentejana** (KLOBUCKA, 1992, p.51 – grifos nossos).

A própria Florbela, não podemos nos esquecer, também se comparou a personalidades históricas, como Napoleão, Nero e se afirmou como “a Poetisa Eleita”, como a princesa destronada ou aquela que, sendo manhã, apaga todas as estrelas, por ser a estrela maior, o sol. A aspiração à grandeza, à glória é uma constante, tanto em seu Diário, como nos seus poemas, justamente por se ver como ser superior e nobre. Diversas vezes, inclusive em cartas, a escritora se disse orgulhosa de si e defendeu legitimamente uma estirpe imaginária. Portanto, Bela assumiu, muito antes de todos os escândalos que protagonizou - viva ou morta-, antes que tivesse a sua vida vasculhada e difamada, antes que se formasse um juízo de valor – para o bem ou para o mal -, a postura de ser mítico.

Em Florbela, tudo convergiu, pela ação de vários vetores, para que se criassem imagens ficcionalizadas a partir dela. Muitos foram os perfis advindos da mesma mulher, pois

reflectida em metaficções e metaforicamente transposta, Florbela deixou assim de existir enquanto *autora* (ou seja, o referente empírico da assinatura como marco delimitador de um dado corpo de textos), para passar a ser encarada quase exclusivamente como *personagem* (KLOBUCKA, 1992, p. 51 – grifos da autora).

Dentro dos limites de nosso estudo, defendemos que a ficção não está totalmente apartada da realidade, ela “apenas” reconta o vivencial, pois a escrita não pode ser a cópia da realidade, mas a sua reinvenção, com tudo que isso acarreta. Portanto, o processo de mitificação nos ajuda a refletir como as pessoas estão sujeitas às ações discursivas e a impossibilidade de se controlar a criação dos mitos que orbitam a personalidade referencial, desdobrada em personagens e frutos da mitificação.

Portanto, temos ciência de que os vários expedientes que diminuíram ou exaltaram (em menor proporção, mas igualmente importante) a imagem de Florbela fizeram parte de um percurso histórico e cultural que a transformou em um ser ficcionalizado, em uma *personagem*, conforme passa a ser encarada, de acordo com Klobucka (1992). Para nós, esse dado é o bastante - mesmo sabendo que muito das alegações impostas à escritora atendiam a desejos e a conjecturas específicas e não passavam de mentiras -, pois o importante, nesse estudo, é a percepção de como uma pessoa real, que viveu num período específico e conhecido, teve a sua vida reconstruída por meio da linguagem e a mitificação, como *modus* de fixar a permanência, ajuda a alargar a compreensão do fascínio que Florbela despertou (e desperta) nas diferentes manifestações artísticas, consonante à nossa proposta de leitura.

Um efeito da mitificação é transformar o ser paciente do processo em um personagem, afinal, pessoa e mito não são, a rigor, o mesmo ser. O primeiro existe no plano fático e o segundo na ordem discursiva. O mito decorre da pessoa, mas termina apagando-a. O mito ficcionaliza o real, assim como as (auto)biografias ficcionalizam o (auto)biografado. Portanto, as (auto)biografias reforçam o caráter mítico, pois lidam com as dimensões tanto daquilo que se foi, como daquilo que se disse sobre o referente, podendo, ainda, explicar fatos distorcidos ou reforçar chaves de leitura ideológicas, dentre outras possibilidades, pois um mito erigido é uma ótima fonte (auto)biográfica.

Todavia, embora se confundam, o discurso mítico é mais abrangente do que o discurso biográfico, pois engloba além de textos escritos uma espécie de imaginário coletivo que fomenta a manutenção do mito, mesmo que o texto (auto)biográfico diga o contrário. De forma análoga, as (auto)biografias partem

de um referente real e transformam-no em ser ficcional, em personagem da história da sua vivência numa narrativa hipotética e parcial.

É importante compreender que quando nos referimos à ficção não a estamos aceitando como instância totalmente criativa capaz de inventar muitas histórias e um sem número de personagens. Nas (auto)biografias é necessário um mínimo de referencialidade, pois o referente é estabelecido em um tempo previamente conhecido e sobre ele repousa um arsenal histórico manipulado pelo (auto)biógrafo, numa composição em que história e ficção têm (mais ou menos) o mesmo relevo. Como já aventado, o discurso (auto)biográfico encontra limites no discurso vivencial: o trabalho do (auto)biógrafo reside em interpretar (ao sabor de vários gostos) o elemento vivencial.

“A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre esse paradoxo” (CANDIDO, 2011, p. 55). A afirmação diz respeito ao campo da literatura estritamente ficcional, em que as personagens não estão, a princípio, calcadas em referentes reais, mas na imaginação do autor. No caso das (auto)biografias as personagens são projeções de seres reais, moldadas ao gosto do (auto)biógrafo. Conseqüentemente, a ficção não cria as personagens, mas participa da massa que dará forma ao ser (auto)biografado. Assim, na literatura estritamente ficcional, a personagem pode ou não ser o centro da obra, basta pensar, por exemplo, em um romance como *O Cortiço* de Aluísio Azevedo no qual a centralidade do texto reside no próprio cortiço, tratado como organismo vivo. As personagens desse livro compõem o espaço, mas é o local que protagoniza e propicia as tramas ali narradas. Já nas (auto)biografias, a personagem criada a partir do referente sempre será o centro da narrativa.

Dessa maneira, a Escrita de Si e a Escrita do Outro tratam, resumidamente, de como seres reais tem suas histórias transplantadas para gêneros escritos e, conseqüentemente, tornam-se seres ficcionalizados, num jogo em que realidade se mistura com ficção, como aconteceu com Florbela. Portanto, no que pese a extensão da citação, é oportuno o breve resumo das empreitadas biográficas que, conseqüentemente, transformaram Florbela em uma personagem:

Guido Battelli, o inaugural bosquejador da biografia de Florbela, é, segundo sei, o responsável pela versão mecanicista adotada pela imprensa portuguesa e por ela disseminada a partir de 1931, que renderia linhagens interpretativas discordantes num contexto adverso. Mercê de tais discrepâncias, Florbela passaria a responder, depois de morta, a um processo disciplinar (como oportunamente salientou Jorge de Sena), regidos pelos dignos preceitos da decência, da moral e dos bons costumes (aos quais ela teria infringido), que foi angariando, ao longo de uma exaustiva e morosa polêmica arrastada durante o salazarismo, fervorosos advogados – tantos detratores quanto inflamados defensores. (...) Agustina Bessa-Luís, talentosa e extraordinária escritora portuguesa, deixou-se seduzir por essa tarefa e, de fato, presenteou seus leitores, em 1979, com um belo e instigante romance em que a imagem de Florbela vagueia em instantâneos, em retratos em movimentos, mutável, como sói ser, em efetivo, o fluido enérgico que dá corpo a existência de alguém. Entretanto, a profunda sintonia entre a romancista e a biografada deixava adivinhar uma projeção autoral que intersticialmente se imprime na narrativa e que acaba por vasculhar antes o imaginário do que a exterioridade dos fatos. Já a última tentativa biográfica, encetada pelo empresário Rui Guedes em 1986, não oculta um achatamento propiciado pelo sensacionalismo que envolveu toda a sua coleção publicada pela Dom Quixote, de modo que os únicos relevos foram oferecidos pela tonalidade bisbilhoteira dos mal disfarçados comentários pessoais. (DAL FARRA, 2001, p.9-10 in NORONHA, 2001).

Desse modo, é patente a mudança de foco a partir do mesmo referente e como avultam mais as intenções veladas no fazer de uma biografia do que a simples e singela definição de que aquela seria apenas a “história de uma vida”, e a imparcialidade que dizem (os biógrafos) nortear a escrita não passa de mera máscara para ofuscar as intenções originais. Tais considerações se aplicam especificamente às biografias produzidas por Guido Battelli e Rui Guedes, na medida em que foram ditadas pelo oportunismo comercial e sem apuro estético, produzindo textos mais aliciantes do que propriamente biográficos.

Ademais, além das biografias elencadas por Maria Lúcia Dal Farra no fragmento citado, temos a peça teatral *Florbela* de Hélia Correia, em que, malgrado os textos biográficos mecanicistas acerca da vida de Florbela, a dramaturga desenvolve seu trabalho fincado em pontos nevrálgicos da vida da poetisa, como, por exemplo, a relação com o pai e com a sua literatura, sem, no entanto, se deter a um proselitismo hipócrita do qual Florbela foi refém nos textos de Guido e Rui. De outro lugar, encontraríamos as biografias produzidas por Agustina Bessa-Luís e Hélia Correia além de evidente apuro estético e sem o fetichismo de transformá-la em heroína ou vilã, pelo simples fato de vê-la como gente, com tudo que isso acarreta. Contudo, seria ingênuo pensar que os títulos

das duas escritoras aludidas são isentos de qualquer interpretação pessoal das biógrafas, afinal, toda biografia “coloca o leitor ou usufruidor frente a sistema de signos e não face ao ser humano, cuja história é reconstruída” (CHAIA, 1997, p. 77) e tem, claro, nesse percurso, tratamentos e estilos próprios para cada pessoa que intenta narrar a vida do outro.

Paralelo a isso, temos o Diário de Florbela Espanca, que também cria um perfil próprio da escritora, de forma mais artilosa, pois se trata de uma autobiografia em forma de diário e, aparentemente, poderia estar revestida da veracidade total dos fatos, em razão de ser feita pela própria referente, mas é um engodo pensar assim: mesmo nos textos autobiográficos, o elemento criacional e a visão extremamente parcial dos fatos determinam uma situação análoga às das biografias, porquanto estabelecem perfis delimitados das pessoas que são (auto)biografadas.

Portanto, dentro desse universo de perfis e (auto)biografias que elencamos sobre Florbela Espanca, tencionaremos analisar os vieses que perpassam as escrituras de si e do outro, estabelecendo as biografias de Hélia Correia, *Florbela* e o *Diário do Último Ano*, de Florbela Espanca como objetos de análise dessas modalidades de escritura que tem, no registro da vida de alguém, o seu sentido de existir. Assim, a escolha dos objetos se baseou, principalmente, na criatividade das (auto)biógrafas em inscrever um registro que fugiu ao factual, ao positivo, diferente de biografias como a de Rui Guedes, criando, portanto, (auto)biografias literárias, dais quais, nos ocuparemos doravante.

1.3 O Narrador (auto)biográfico

A reconstrução da vida pelo viés da escrita projeta a criação de personagens frutos de uma referencialidade real, como já discutimos. É fruto também desse processo de criação a existência de um narrador, que tem o papel de contar a história (auto)biografada. No que se refere estritamente a tal narrador, ele também é uma invenção do (auto)biógrafo, “posto que autor e narrador não podem, rigorosamente falando, ser a mesma pessoa em uma biografia” (VILAS BOAS, 2006, p.17).

A história de si, consubstanciada em um “eu” que conta, ou a história de um “ele” ditada pela pena de um biógrafo, guardam mais diferenças do que apenas uma questão pronominal. Geralmente, os textos de cunho autobiográfico são escritos na primeira pessoa do singular, por sua vez, os biográficos se expõem na terceira do singular, mas isso não é uma regra caracterizadora desses gêneros. Eventualmente, podem existir subversões a esse paradigma, sem que se perca o caráter de biografia ou autobiografia. Para além dessas questões,

o que vai opor fundamentalmente a biografia à autobiografia, é a hierarquização das relações de semelhança e de identidade; na biografia é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia, é a identidade que deve fundamentar a semelhança. A identidade é o ponto de partida real da autobiografia; a semelhança, o impossível horizonte da biografia. Assim se explica a função diferente da semelhança nos dois sistemas. [...] Teríamos pois as duas fórmulas seguintes: *Biografia*: A é ou não N; P se parece com M. *Autobiografia*: N está para P assim como A está para M. (A = autor; N = narrador; P = personagem; M = modelo) (LEJEUNE, 2008, p. 39-40 - grifos do autor).

Assim, especificamente, podemos adequar o nosso *corpus* ao enquadramento proposto por Lejeune em que a biografia que ora propomos, a peça de Hélia Correia, estabelece a função diferente de um narrador e o autor, pois a Guia assume o papel daquele (na verdade, uma personagem com funções épico-narrativas), enquanto Hélia Correia encampa a função de autoria propriamente dita. Já no *Diário*, visto por nós como autobiografia, Florbela cria uma personagem de si que tem a função de narrar a sua história, sobre isso trataremos mais detidamente no momento específico.

De outra visada, ainda sobre as mesmas considerações, a biografia seria uma narrativa heterodiégetica, pois a história desenvolvida não é a do narrador: ele assume a função de “apenas” contá-la. Já nas autobiografias o narrador é autodiegético, em virtude de contar uma história que é sua (DOSSE, 2009, p. 95).

Perceber essas sutilezas nos ajudam a compreender como o processo inventivo é importante em gêneros que têm como característica mais patente a filiação a um dado histórico, todavia, tal traço não é impedimento para a imaginação e criação de personagens, narradores, ambientes e enredos, comuns nas diversas criações literárias e, como defendemos, frequentes nos textos que nascem da mistura da realidade com ficção, adensados pelo fazer literário.

1.4 (Auto)Biografias Literárias

As (auto)biografias são gêneros literários que permitem flexibilidade formal: a história da vida pode ser contada a partir de vários procedimentos estilísticos, como o verso, a prosa, o teatro, o cinema etc., pois o biógrafo é “livre para escolher seu estilo e dosar seu tom” (DOSSE, 2009, p. 68), criando textos que se equilibram na eterna tensão entre fato e ficção, assumindo uma zona fronteira entre força criadora e o registro histórico de fatos, na medida em que

gênero biográfico ressalta a diferença entre identidade propriamente literária e identidade científica. Por sua posição intermediária, suscita a mescla e o hibridismo, ilustrando com tensões vivas a convivência sempre existente entre literatura e ciências humanas. (...) Essa desestabilização de certezas e fronteiras disciplinares pode atribuir ao gênero biográfico um lugar privilegiado, que retomaria a questão do sujeito do saber na esfera do conhecimento. (DOSSE, 2009, p. 68-69).

No entanto, de forma análoga à crônica, os gêneros biográficos estiveram à margem de um cenário literário dominado por manifestações textuais conhecidas como “maiores” em detrimento de outras “menores”, como as cartas, os diários, as biografias, os testemunhos, ao ponto de não se ter, ou não se querer estabelecer, uma escola de biógrafos, como existem, por exemplo, as de grandes poetas e romancistas.

Malgrado uma tradição excludente e hierarquizante, os gêneros biográficos sempre despertaram fascínio nos leitores, seja pela possibilidade de saber mais detalhes da vida do biografado ou pelo fato de se encontrarem elementos de autorreconhecimento naquela história ou, ainda, para elucidar algum fato histórico que pode aparecer como pano de fundo nesses textos. Todas essas considerações apontam para uma dificuldade em categorizar o gênero biográfico, pois

o caráter híbrido do gênero biográfico, a dificuldade de classificá-lo numa disciplina organizada, a pulverização entre tentações contraditórias – como a vocação romanescas, a ânsia de erudição, a insistência num discurso moral exemplar – fizeram dele um subgênero há muito sujeito ao opróbrio e a um déficit de reflexão. Desprezado pelo mundo sapiente das universidades, o gênero biográfico nem por isso deixou de fruir um sucesso de público jamais

desmedido, a atestar que ele responde a um desejo que ignora os modismos. (DOSSE, 2009, p. 13).

Para além disso, os gêneros biográficos se utilizam de diversas fontes para a sua composição, determinando, assim, uma espécie de método em que a pesquisa documental, o estudo da história, da psicologia, dentre outras ciências humanas, servem ao gênero como uma esteira para a feitura do texto, o que evidencia outra polaridade: a história e a literatura. Dessa polaridade, as duas grandezas não se anulam: em toda biografia há um caráter histórico, mesmo que individual. Há, de igual maneira, um sentido literário intrínseco aos gêneros biográficos. Portanto, tais escritos cumprem dois papéis distintos, mas complementares: o de recriar uma vida, via escrita (força da literatura) e registrá-la ao conhecimento, mesmo que seja feita com as lentes do biógrafo (força da história). Em síntese,

o gênero biográfico encerra o interesse fundamental de promover a absolutização da diferença entre um gênero propriamente literário e uma dimensão puramente científica – pois, como nenhuma outra forma de expressão, suscita e mescla, o caráter híbrido, e manifesta assim as tensões e as conviências existentes entre a literatura e as ciências humanas (DOSSE, 2009, p. 18).

Para nosso trabalho, sem negar o valor do que sobrevive enquanto registro historiográfico para os estudos da biografia – tão indelével quantos as questões ficcionais – nos importa mais a força literária, que move as biografias e determina um lugar próprio para elas, como passaremos a discutir.

Lato sensu, a literatura abarca todos os textos fixados por meio das letras, sejam romances, biografias, notícias... As chamadas *belas letras*, muitas vezes confundidas com a própria literatura, são apenas uma área de conhecimento da tradição literária mais apegada à beleza do que ao valor fictício (ROSENFELD, 2011, p.11-12). A partir dessa primeira acepção, podemos incluir a biografia como parte da literatura, como já apontamos, ao discutir as questões relativas à valoração de gêneros em detrimento de outros. Logo, tal postulado é consenso nos estudos sobre os gêneros biográficos, inclusive se observarmos a literatura em uma visão mais restrita, em que as biografias aparecem dentro de suas classificações.

Vilas Boas (2002, p. 15) diz claramente que as biografias são gêneros literários de não ficção. O cerne dessa afirmação reside no fato de as biografias incutirem no horizonte de expectativa do leitor a busca por uma “verdade” sobre a vida biografada, pois “publicar uma biografia, anunciá-la como tal e não como romance é prometer fatos verídicos, pois o biógrafo deve ao leitor acima de tudo, a verdade” (MAUROIS *apud* DOSSE, 2009, p. 59). Além disso, como defende Lejeune (2008), ao estudar as formas autobiográficas, há ainda um pacto entre autor e leitor que torna o texto de caráter biográfico ou não. Dessa forma, o leitor se inclina para buscar a verdade dos fatos e o biógrafo faz o texto nesse propósito, em tese.

A partir de uma classificação genérica que enxerga os textos biográficos como de não ficção, surgiu a visão de que tais escritos pertencem a um gênero menor no espectro literário, como se apenas o engenho criativo e a capacidade inventiva fossem determinantes para valorar um texto em função de outro, que “apenas” conta a vida de alguém. Isso não se sustenta: afinal, há nas formas biográficas tanta capacidade inventiva como em qualquer romance. E, *strictu sensu*, a não ficcionalidade dos textos biográficos, ou de outros, não é determinante para a delimitação da literatura, pois “os critérios de valorização, principalmente estéticos, permitem-nos considerar uma série de obras de arte literárias e eliminar, de outro lado, muitas obras de ficção que não atingem certo nível estético” (ROSENFELD, 2011, p. 12).

Todavia, há uma miríade de formas biográficas, umas com mais rigor estético, outras preocupadas apenas em enumerar fatos numa ordem cronológica, algumas que se utilizam da personagem biografada como álibi para retratar uma época, dentre tantas outras modalidades. Por conseguinte, “naturalmente, é possível uma estilização da forma biográfica, na tonalidade de autor crítico” (BAKHTIN, 2000, p.180). Porém, seria temerário aplicar tal possibilidade a todas as biografias, por isso, em nosso estudo, trataremos de uma chamada *biografia literária*, em face de outras modalidades biográficas (positivadas ou factuais) e que não possuem esse cunho, mas que pertencem, todas, como já esclarecemos, ao campo da literatura, seja em uma visão ampla ou restrita.

À guisa de futuras indagações, estabelecemos a expressão *biografias literárias* para designar a modalidade biográfica que apresenta características de apuro estético e permitem leituras vinculadas ao campo da Escrita de Si e da Escrita do Outro, bem como a possibilidade de não se levar em consideração essa característica e serem observadas apenas como uma peça teatral ou um texto em forma de diário, conforme é o caso de nosso *corpus* de estudo. Ademais, não se deve confundir o termo *literário* utilizado por nós como algo que pertence apenas ao campo literário, pois já observamos que todos esses escritos do universo biográfico pertencem, seja de forma ampla ou restrita, à literatura, mas como forma de diferenciação entre tipos de textos que têm semelhanças ontológicas e diferenças de ordem composicional e estratégias de narração que os tornam diferenciados.

Em suas classificações, Vilas Boas (2002, p. 15) assevera que seria difícil a constituição de uma biografia literária, mas que “seria um bom começo”. Ainda sobre o tema, analisa:

a palavra “literária” é a que mais tem sido usada como atributo, certamente pelo fato de a biografia, desde muito tempo, ser um canal de estudo sobre homens de letras. Mas, ao contrário do que se possa imaginar, a expressão “biografia literária” é empregada apenas para realçar o campo: biografias de escritores, poetas e ensaístas redigidas por teóricos da literatura, críticos literários e/ou especialistas. Nada a ver, por exemplo, com história de vida enriquecida com técnicas procedentes da literatura ou algo assim. (Vilas Boas, 2002, p. 16).

Talvez o teórico citado esteja mais apegado à noção de um texto em que se biografava uma personalidade ligada à literatura e, por isso, a sua classificação. Seguindo seu comentário, afirma também que as biografias científicas são aquelas nas quais se narra a vida de personalidades importantes para o avanço da ciência. Noutro momento, diz ser incongruente afirmar que a biografia jornalística é aquela feita por profissionais da reportagem (VILAS BOAS, 2002, p. 15-16). Logo, percebemos a precariedade dessas classificações em função apenas do (auto)biógrafo e/ou do (auto)biografado.

Justamente no ponto refutado por Vilas Boas (2002) é que baseamos a nossa afirmação: é o caráter vindo da literatura que enriquece a biografia e a transforma em uma *biografia literária*. Tal acepção, para o autor em debate, é desconsiderada. Todavia, filiamo-nos a uma posição em que é possível uma

biografia ser literária não pelo fato de narrar a vida de um escritor ou qualquer outra pessoa ligada à literatura, mas pela possibilidade de ser a biografia

um material quase bruto suscetível de receber a forma e o acabamento artístico. Tal percepção compensa a lacunosidade das posições do autor e pode levar à exotopia completa, introduzindo na obra elementos que lhes são transcendentais e lhe asseguram o acabamento. (BAKHTIN, 2000, p. 180).

Por isso, mesmo que estejamos estudando textos de cunho (auto)biográfico acerca de uma escritora, Florbela Espanca, não é por isso que estamos classificando-os como literários, mas pela capacidade que esses textos têm de atravessar as fronteiras do fato e da ficção e, naturalmente, seja por aspectos de enredo ou composicionais, admitirem leituras diferentes, seja pelo prisma da biografia ou pelo prisma apenas da obra em si.

Portanto, as biografias literárias são aquelas em que o apuro estético e a criatividade composicional se imbricam com os fatos de uma vida e criam um texto em que é possível unir a escritura de uma vida às estratégias literárias, criando possibilidades independentes de visão, mas encerradas em uma singularidade, determinando assim, em síntese, “uma instância mais artística do que a ciência histórica” (PIGNATARI, 1997, p. 17), além do que “o fato de os personagens de uma biografia serem reais não impedem que sejam matéria-prima para obras de arte (MAUROIS *apud* VILAS BOAS, 2002, p. 16).

Admitindo o (auto)biógrafo como um artista, é orgânico, de sua parte, a recriação dos fatos narrados dentro de um panorama que permite a manipulação dos dados em defesa da lógica que conduz o viés traçado para a personagem (auto)biografada, em um paradigma em que se tente combinar a verdade da ficção e verdade dos fatos (WOLF *apud* DOSSE, 2009, p. 63). Por exemplo, no Diário de Florbela, muitas vezes ela se auto-refere como princesa exilada, acionando também outras imagens que denotam uma estirpe de nobreza e orgulho. Essas considerações fazem parte de uma verossimilhança interna, traçada pela escritora, para justificar as adversidades e desconsolos da vida, sem, no entanto, ter se justificado no plano fático. Sem contar o esmero imagético e que o diário é escrito, que fazem dele muito mais uma prosa poética do que simples registro de seus dias no ano de 1930. Seguindo o mesmo raciocínio, a peça de Hélia Correia, *Florbela*, introduz uma série de perfis

florbelianos confrontados por uma espécie de guia. Assim, as duas personagens, Florbela e a Guia, de forma engenhosa, revisitam a biografia da autora portuguesa, tudo isso plasmado na forma dramática.

Com efeito, essas duas formas biográficas aceitam, com independência, outras maneiras de percepção: seja de uma prosa poética, em se tratando do Diário; ou de uma peça de teatro, em referência ao texto de Hélia, permitindo leituras para além do elemento biográfico. Tudo isso, aliado ao rigor estético e imagético, faz desses escritos (auto)biografias literárias. De modo oposto, por exemplo, a biografia *Acerca de Florbela* (1986), de Rui Guedes, afasta-se de nosso *corpus* no que diz respeito à forma e ao tratamento da história narrada, sendo, portanto, escrita de uma forma a privilegiar elementos factuais em uma ordem cronológica (anos e meses, por vezes até os dias). Tal fatiamento desemboca em um texto mecanicista e sem coesão, como se a verdade residisse em recuperar as datas, criando, assim, a falsa impressão de um rigor biográfico que não se sustenta no texto.

Na introdução de sua biografia, *Acerca de Florbela*, Rui Guedes explica:

neste trabalho procurei sempre não só o máximo rigor, mas também a máxima **imparcialidade**. Por isso publico *tudo* o que de agradável e de menos agradável descobri da vida da Poetisa. A biografia que vai ler-se deveria talvez, para maior rigor chamar-se Tábua Biográfica, dado que, hoje em dia, quando se fala em biografia, o leitor espera uma história romanceada da vida de alguém. Mas uma história romanceada exigiria uma capacidade para escrever que infelizmente não possuo e, além disso, obrigar-me-ia, durante o discurso, a **impor o meu ponto de vista, a directa ou veladamente conduzir os passos de Florbela com a minha benevolência, a sublinhar ou escamotear alguns actos ou a adjectivar, aqui ou ali, a Poetisa**. Porque a intenção ao longo de toda a colecção tem sido **mostrar, não a minha opinião, mas a verdade dos factos**, e porque o dicionário define apenas Biografia como a “*história da vida de alguém*”, decidi apresentar a Biografia de Florbela como um simples suceder de factos reais e históricos, na singeleza e na força dos actos em si, com a economia dos meus comentários. (GUEDES, 1986, p. 16. Grifos em negrito nossos, em itálico do autor).

Assim, dentro do espectro de possibilidades que a confecção de uma biografia admite, se naturaliza a sua feitura nos moldes de um romance, seja pela forma de narrar os dados, a extensão e o número de personagens, como é o caso da biografia *Florbela Espanca*, de Agustina Bessa Luís. No entanto, não é isso que a determina como literária ou não, tendo em vista o exposto acima.

O primeiro ponto aludido por Rui Guedes é a questão da imparcialidade. Puro engodo. Todo texto de cunho biográfico é parcial, afinal a “biografia é o biografado segundo o biógrafo” (VILAS BOAS, 2002, p. 21). Seguindo o seu raciocínio, podemos verificar, pela sua justificativa, aquilo que evidencia o caráter literário de uma biografia: a possibilidade de criação dentro das lacunas existentes na história do biografado. Imerso nesse espaço, o biógrafo cresce como artista, no desafio de equilibrar a verdade história com os anseios artísticos.

Consequentemente, a “verdade” dos fatos aludida pelo biógrafo em relevo é o argumento através do qual ele tenta alicerçar seu estudo, mas tal promessa não pode ser oferecida ao leitor de forma tão contundente. Afinal, há um abismo que separa a vida propriamente dita do biografado e sua biografia, a qual é construída por intermédio do biógrafo, sob pena de se ter um juízo de valor imposto a esse texto e, possivelmente, marginalizar outros escritos que não detêm o privilégio da veracidade. Não estamos, com isso, afirmando que a “verdade” não é importante em uma biografia, mas estamos colocando em xeque esses posicionamentos para textos que são deveras parciais e afeitos a diversas interpretações.

As biografias literárias não se fundam na sanha de reconstruir a verdade, a história fidedigna, mas na feitura de personagens literários que são também históricos. Outrossim, todas as biografias acabam por criar perfis biográficos das personalidades biografadas, mas há um traço procedimental e estético que as diferenciam em factuais e literárias.

Por tudo isso, apegaremos-nos às, assim chamadas aqui, biografias literárias, em razão das amplas possibilidades de estudo que os escritos detêm. No entanto, o estatuto teórico dos gêneros biográficos, *grosso modo*, se aplica tantos às biografias factuais quanto às literárias. Sobre isso, nos ocuparemos em seguida.

CAPÍTULO 2

“O QUE EU FUI E O QUE EU JULGUEI SER”

Já é cediço que a vida e a obra de Florbela Espanca convergem para uma área de encontro dessas duas esferas, permitindo diversos estudos sobre o caráter biográfico que a sua produção literária encerra. Logo, essa espécie de registro literário da vida foi uma constante em seus escritos, ao ponto máximo e revelador de escrever, em seu último ano de existência, sob a forma de um diário.

O Diário de Florbela se compõe de 32 excertos datados, de janeiro a dezembro de 1930, numa sequência em que não há contextualização dos fatos, a não ser pelas referências temporais oferecidas pelas datas. Dentro desse cenário confuso, é possível apreender elementos que, a nosso ver, resumem as motivações para a escritura de seu diário: a tensão entre o que se foi verdadeiramente e o que se julgou ser, num processo mimético de reconstrução da realidade via fantasia.

2.1 A escrita de diários: intimidades que se registram

A Escrita de Si situa-se como uma das tradições mais antigas do Ocidente e “profundamente enraizada quando Agostinho começa a escrever as suas *Confissões*, que geralmente são citadas como o primeiro referente de uma escrita autobiográfica” (KLINGER, 2012, p. 23). Porém, tal modalidade de escrita encontrou dificuldades de consolidação em razão de uma longa tradição literária que afastava esses escritos da sua esfera de atuação, mas

a autobiografia nunca deixou de ser uma instituição solidamente estabelecida sobre concepções, cuja validade seguiu imperturbada por um período de mais de 200 anos, mas que a partir de um determinado momento perdeu a sua legitimidade, transformando-se num escrita bastarda, sem álibi, desacreditada, e, mais do que isso, impossível (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 21).

Ademais, tais modalidades de escrita quase sempre acabaram sendo vinculadas ao imaginário feminino, pois, por muito tempo, o domínio masculino não permitiu que as mulheres participassem ativamente do cenário político e cultural, restando, portanto, formas de escrita consideradas “menores” para a atuação feminina. Assim, os diários, como as cartas, foram instrumentos catárticos para as mulheres exprimirem seus sentimentos e reflexões interiores. Desta feita,

o diário íntimo passou a ser o meio que as mulheres encontraram para expressar as suas vozes, silenciadas pelo domínio masculino. Essa forma de expressão se tornou tão comum entre as mulheres do século XX que, atualmente, o diário íntimo é considerado uma escrita feminina, mesmo que o seu surgimento e divulgação entre as mulheres ocidentais seja recente. (NASCIMENTO, 2012, p. 286).

O ponto essencial para a consolidação desses gêneros foi, segundo Peter Gay (1998), a passagem de um ser coletivo – “no início os diários foram coletivos e públicos, antes de entrarem na esfera privada, depois individual, e, enfim, na mais secreta individualidade” (LEJEUNE, 2008, p. 261) – para um ser individual, desembocando na chamada “vida privada” e, ainda, estabelecendo uma noção de intimidade, que ditava modos novos para a escrita de caráter individual, pois

como a idéia de privacidade era até fisicamente impensável em famílias cujos membros eram obrigados a dormir juntos no mesmo quarto, algo comum no século XVIII. [...] Foram meros detalhes como quartos privados ou escrivaninhas com chaves, mas, no geral serviram para que a classe média respondesse à nova intimidade com confissões, viciando-se em tudo que a remetesse à busca do “eu” no cotidiano e nas artes (GAY, 1998, p. 23-24).

Desta forma, pensando o diário como gênero propício ao registro e à confissão, é determinante a idéia do surgimento da privacidade para atender aos anseios de uma subjetividade agora calcada no “eu”, funcionando como um meio de satisfazer anseios interiores, ao mesmo tempo em que, à medida que se

escreve um diário, necessariamente, acontece um registro da história, sobretudo por trazer em sua estrutura as datas dos escritos. No entanto, por não se tratar de um simples relato da vida, os fatos mencionados são, muitas vezes, inteligíveis apenas ao autor do texto, inseridos em uma zona de códigos e pistas compreendidas apenas por ele, já que estamos tratando de uma expressão da intimidade, do segredo. Em síntese, “o diário é uma *série de vestígios*. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. [...] O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas” (LEJEUNE, 2008, p. 260 – grifos do autor).

Há, naturalmente, outras possibilidades que podem restar como um texto de diário, mas estamos tratando de escrituras que atendem ao caráter confessional e se situam em uma zona da vontade de, por múltiplas razões, fazer o registro das reflexões pessoais, do gesto de transpor para a escrita intimidades que não ousam aparecer em outros espaços. Por isso, podemos dizer que a privacidade encontrou nos diários uma forma de continuar obscura, mas dando vazão ao inquietamento da impossibilidade, por exemplo, das mulheres fazerem circular suas opiniões em outras formas de expressão. Essa aura secreta acompanha os diários, seja pela atitude de os guardar num lugar secreto, conforme salientou Gay (1998), ou pela possibilidade de destruição do texto pelas mãos do seu próprio escritor.

Confiar a um diário as intimidades, registrando-as, serviu como matéria para o conhecimento de modos e atitudes abafadas por um fazer histórico que não incluía as mulheres como sujeitos qualificados para o estudo e, no plano pessoal, o diário seria “uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real” (LEJEUNE, 2008, p. 262). Portanto,

se identifica, no Diário do último ano de Florbela Espanca (1894-1930), a fragmentação do “eu” feminino, que se expressou livre das convenções sociais, mesclando as diversas máscaras usadas pela poetisa e pela mulher, a fim de se representar e se conhecer. Como várias outras mulheres, Florbela encontrou a evasão na escrita, e o seu Diário, especialmente, por conter a liberdade da palavra, a desmedida em que expressava os seus anseios das várias Florbelas, ou seja, as várias mulheres que habitavam aquele “eu”, múltiplo em vozes e fragmentado por elas, como o seu próprio diário. (NASCIMENTO, 2012, p. 286).

Especificamente, há, no *Diário do Último Ano*, reflexões e registros que dizem de um escapismo, como se a salvação existisse na escrita. Mas, as singularidades desse diário (inclusive do ponto de vista formal) fazem dele um texto que não pode ser totalmente enquadrado nos moldes canônicos do gênero, nem como vontade de expressar, particularmente, uma individualidade. É, de pronto, um texto dado aos outros, um diário realizado no fito de uma compreensão de si que Florbela afirma não poder fazer, mas à espera de que seus possíveis leitores a façam por ela. Isto posto, tencionaremos buscar as particularidades que fazem deste texto um exemplar singular do gênero.

2.2 Efeito autobiográfico e autoficção como estratégia de narração de si

A rigor, o diário e a autobiografia são expressões distintas de narrar a vida, assemelhadas pela vinculação à Escrita de Si. O primeiro é visto como um registro dia a dia, normalmente datado, daquilo que o autor julgou ser importante e quis escrever. Já a segunda forma, ao contrário, diz respeito a uma dimensão de registro ou recuperação de um tempo passado refeito pela escrita. No entanto, essas duas modalidades podem dialogar e resultar em um texto que possua características de ambas as modalidades.

O termo “autobiografia” remete a um modo particular de narrar a vida, através da compreensão do passado, diferentemente dos diários que são calcados no registro do momento: “Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 260). Dentro da acepção do termo em destaque, há outra semântica mais abrangente: a de perceber a autobiografia como uma modalidade maior que congrega as diversas manifestações literárias da Escrita de Si. Nesse sentido, a autobiografia é um atributo das narrativas de si e não se confunde com a autobiografia enquanto gênero propriamente dito, que também terá, conseqüentemente, o efeito autobiográfico.

Apesar da eventual confusão gerada pela homonímia, as duas formas são diferentes, ainda que complementares. Em outras palavras, o Diário de Florbela Espanca não é uma autobiografia enquanto forma, mas é autobiografia

enquanto efeito, pois o referido texto articula o elemento vivencial e oferece certa compreensão, mesmo que limitada, da vida da escritora, desembocando em um texto autobiográfico em forma de diário.

Assim, além de ser um gênero da “constelação autobiográfica” (KLINGER, 2012, p. 34), a autobiografia também deve ser entendida como uma “uma *figura de leitura ou do entendimento* que se dá, de alguma maneira, em todo texto” (KLINGER, 2012, p. 35 – grifos da autora). Portanto, “cada *narrativa de si* se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na autoindagação, ou na restauração da memória coletiva” (KLINGER, 2012, p. 21 – grifos da autora) e, independentemente da forma e da estratégia de se narrar, será constatado o efeito autobiográfico, inerente à Escrita de Si.

Mas, no caso dos diários, não são em todos os exemplares que resta um efeito autobiográfico. É necessário que o elemento vivencial esteja espreado no escrito. Um diário que conte as aventuras de uma viagem, por exemplo, dificilmente terá o efeito autobiográfico, mesmo atendendo ao caráter do registro dos dias, pois “existe evidentemente o diário puro, sem reconstrução autobiográfica” (LEJEUNE, 2008, p. 273), não sendo o caso do Diário de Florbela, lastreado por elementos, embora sutis, que permitem perceber, no último ano de vida da escritora, traços de sua vivência.

O leitor que intentar encontrar algo como uma essência “verdadeira” de Florbela em seu diário, poderá até encontrá-la, mas mascarada por artifícios de *atriz*, que ora se revela, ora encena; ora se desnuda; ora se oculta, mostrando-se. Há nesse diário, então, um duplo movimento: a manutenção das características da escrita diarística e a ruptura com a tradição dos diários serem feitos para atender a um anseio do diarista, sem a pretensão de ser revelado.

A primeira característica dá-se pelo atendimento ao critério temporal, na inserção de datas e por uma apresentação típica desses textos; a segunda é materializada pela vontade de se expor, de ser compreendida não por si, mas pelo outro, em uma forma discursiva que revela e mantém o seu desejo narcisista de exibir-se, o que pode ser visto como uma ruptura, quando comparamos com um diário tradicional, feito, na maioria das vezes, para ser secreto.

Nesses rastros ficcionais e factuais, portanto, é possível que o leitor tenha, de certa maneira, uma dada compreensão biográfica de Florbela, pois o Diário adensa as funções de exteriorização de uma face da artista, mediante uma reconstrução autobiográfica guiada muito mais por aquilo que se quis ser do que por aquilo que se foi, desembocando em uma verdadeira autoficção.

Se entendermos que o efeito autobiográfico, conforme já apontamos, é inerente à Escrita de Si e se pensarmos esse efeito em uma autobiografia (nos referimos à forma) é muito provável que apareça de forma clara, pois, nessa modalidade, os fatos manejados são como pertencentes a uma esfera propriamente biográfica, pois a autobiografia se engendra pela revisitação ao passado, num registro que tenta abarcar a existência da personagem, mesmo que seja impossível, em termos práticos, “apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 17). Já nos diários, pelo seu apego ao momento, a delimitação da matéria biográfica é menor, o que acarreta num efeito biográfico limitado ao contexto de produção do diário, mesmo que o escrito remeta a um tempo anterior.

Especificamente, não há no *Diário do Último Ano* um efeito autobiográfico amplo: a compreensão que ele nos fornece diz mais sobre as considerações que a escritora fazia de si do que sobre elementos vivenciais fixados pela escrita, por isso, este efeito estaria próximo daquilo que Klinger (2012, p. 39) apresenta como um campo mais amplo em que se articula “a escrita com uma noção contemporânea de subjetividade, isto é, um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação”.

Portanto, para que possamos compreender o efeito autobiográfico de um Diário que mal fornece elementos biográficos é necessário lançar mão do conceito de autoficção. Sem essa lente, é provável que o efeito autobiográfico seja reduzido apenas a uma dada alteração de humor vivenciada por Florbela no ano de 1930. É por estes caminhos que “a ficção nos aproxima muito mais da verdade do que o mero relato sincero do que aconteceu” (SANTIAGO apud KLINGER, 2012, p. 35). Dessa maneira, podemos ver o Diário da poetisa como um tipo de “relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui os limites” (ARFUCH, 2010, p. 137).

O termo *autoficção* foi criado em 1971 pelo teórico francês Serge Doubrovsky, quando “decidiu escrever um romance sobre si próprio. Ele criou o neologismo de *autofiction* para qualificar seu livro *Fils*” (FIGUEIREDO, 2007, p.56), definindo que “a autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto” (DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2012, p. 47). Portanto,

a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagado sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2012, p. 57).

Assim, na medida em que não se presta àquela busca por uma “essência” daquele que escreveu, tal modalidade de escrita, suscita dúvidas sobre sua verificabilidade no âmbito referencial – ou seja, ela não é, como também o Diário de Florbela, uma pista serena e segura sobre fatos de uma vida –, e, mais ainda, também guarda dúvidas sobre sua verossimilhança, tornada bastante distante da noção de verossímil romanesco, por exemplo, na medida em que abre um questionamento sobre as noções de *verdade* e *sujeito*, conforme também elucidada Klinger (2012, p. 42).

2.3 Questões formais: confluências

As formas (auto)biográficas orbitam em um espaço bastante coeso, em que os limites entre as modalidades são tênues e de difícil percepção, pois, tratam da mesma matéria: a escritura da vida. A depender do ângulo de visão, essas modalidades ganham contornos visíveis e clareiam o entendimento para uma diferenciação que é necessária, pois, como já salientamos, há diferenças importantes entre biografias e autobiografias, inclusive na forma composicional. Logo, a formalização que essas escrituras assumem serve para ajudar na elucidação de suas diferenças e cumpre a função de nortear o estudo, porque, através dela, temos, previamente, o caminho traçado e propício à análise do elemento autoficcional, caro à nossa pesquisa.

Sendo assim, os diários precisam, necessariamente, do registro do tempo, não importando a maneira, é indispensável a inserção das datas, mesmo que de forma assistemática. Tal elemento é o grande marcador dessa modalidade, pois fragmenta o tempo em acontecimentos que se registram no decurso dos dias ali inseridos. Daí que “o diário é, em primeiro lugar, uma *lista de dias*, uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo” (LEJEUNE, 2008, p. 261 - grifos do autor), e, ademais, “a forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo” (LEJEUNE, 2008, p. 261).

Outra questão mais ampla, concernente às escritas autobiográficas, também aqui nos serve para uma compreensão das formas diarísticas: é a confluência entre o autor do texto e a personagem que se cria internamente no diário, devendo ter

identidade onomástica entre o autor, o narrador e o personagem. Como a homonímia é um critério insuficiente para distinguir estas modalidades, é preciso levar em consideração toda uma série de “operadores de identificação”, quer dizer, outras marcas além do nome que permitam identificar o autor com o narrador: idade, meio socioeconômico, profissão, aspirações etc. as diferentes formas textuais utilizam de variadas maneiras a relação dos nomes e destes elementos “operadores de identificação” com a finalidade de mostrar identidades, assinalar diferenças ou produzir confusão entre autor e narrador. (KLINGER, 2012, p. 41).

No *Diário do Último Ano* podemos perceber, conforme já defendemos no primeiro capítulo, a criação de uma personagem calcada na figura referencial da poetisa. Portanto, a Florbela do Diário não é a Florbela de “carne e osso”, mas decorre desta. A primeira não poderia existir, dentro da lógica do Diário, sem a pré-existência da segunda. O contrário não se sustenta. Por exemplo, no excerto de 3 de fevereiro de 1930 “Chuva, vento, dores, tristeza... e sempre a Florbela, a Florbela, a Florbela!!” (ESPANCA, 1981, p. 45)⁷ percebemos patentemente a identidade onomástica entre autora e personagem. A autorreferência é comum em textos de diários e sinaliza justamente o efeito autobiográfico que já aduzimos e corrobora a articulação entre autora e personagem, singularizadas

⁷ Doravante, ao citar o *Diário do Último Ano*, informaremos apenas as páginas, pois autora e ano já foram informados nesse primeiro uso.

pelo aspecto referencial e separadas pela ação dos papéis assumidos em cada passo da escrita.

Mas, a associação do diário à autobiografia não é automática. Como gênero propício ao registro do tempo, é natural que o autor possa querer escrever sobre qualquer elemento que lhe aprouver, seja a experiência no trabalho, as aventuras de uma viagem ou suas percepções frente aos acontecimentos históricos, sem que se ventile o elemento autobiográfico. Não obstante, é totalmente plausível que o diário trate de elementos biográficos, fundado justamente no registro factual e fragmentado das datas, da vida do autor do texto, inscrevendo um registro deveras parcial, em que o elemento autobiográfico vem a lume sob tal forma.

É nessa esteira de pensamento que o *Diário do Último Ano* foi concebido, cumprindo questões canônicas do gênero ao inserir datas e fragmentar o tempo, bem como na convergência entre autora e personagem, fazendo surgir um lócus propício, num espaço temporal determinado (o ano de 1930), para o assentamento de aspectos extremamente pessoais, resultando num verdadeiro monólogo sobre determinados aspectos da vida de Florbela. O palco para tal espetáculo é formatado pela aparência de um diário. Em suma, tal escrito é

um texto em que se registra o *eu*, as suas margens, os seus paradoxos, as suas dúvidas, os seus progressos no saber de si própria – ou, mais simplesmente: o *Diário* centra-se na busca da identidade do *eu* que escreve. Claro que tal tarefa é, ela mesma, propícia ao paradoxo fundador do gênero diarístico, pois que o *eu* que escreve é o *eu* sobre quem se escreve. (MORÃO, 1997, p. 111 - grifos da autora).

Daí afirmarmos que o Diário de Florbela atende “aos protocolos tradicionais da escrita diarística: desde a inscrição de um programa no fragmento de abertura, passando pela problematização dos objetivos da escrita, até o lugar central do *eu* no desenrolar do texto” (MORÃO, 1997, p. 113). Todas essas considerações podem ser vislumbradas na abertura do diário, no fragmento do dia 11 de janeiro de 1930 (p. 33).

Essencialmente, por ser adstrito à esfera privada, o diário centra-se na figura de um *eu*, e a linguagem, desse modo, atende a essa necessidade, aparecendo na 1ª pessoa, ou, também possível, num *tu* ou num *ele* que se referem a um *eu*. Por este raciocínio, o texto de Florbela se sustenta em quase

todos os momentos numa referência direta à sua *persona*, sendo concebido na 1ª pessoa do singular, com exceção do excerto do dia 13 de março (p. 51), momento em que a narrativa ali criada é formalmente escrita na 3ª pessoa do singular, mas a referente direta dessa história é a personagem do texto.

É comum nos diários a presença de um potencial leitor, de um diálogo virtual de um *eu* que ventila um *tu*, encampado na presença desse leitor imaginário ou, por vezes, como se o próprio diário fosse uma entidade viva que fosse capaz de compreender o que nele se inscreve, assumindo, portanto, o lugar do *tu*. Pode-se vislumbrar tais considerações no fragmento de 4 de fevereiro de 1930:

Ó Bela imbecil, *troux*a como tu dizias, irmão querido. Trouxa... trouxa de farrapos, miseravelmente esfarrapados. Dentro, há talvez oiro e pedrarias, o vestido de Cendrillon, a coroa de rosas de Titânia, a esmeralda de Nero, a lâmpada de Aladim, a taça do rei de Thule... Quem sabe se ainda ninguém a desatou? (p. 47 – grifos da autora).

É flagrante o caráter metalinguístico que o fragmento do dia 11 de janeiro assume, pois nele, mesmo de forma paradoxal, Florbela diz que seu texto é “para ninguém”, mas o doa a qualquer alma que possa compreender aquilo que ela não conseguiu em vida e, assim, a alma de um receptor hipotético iria se debruçar sobre aquilo que ela foi e o que ela julgou ser, máxima maior de seu diário – espécie de tensão-resumo de um autorretrato humano e contraditório. Prosseguindo nesse fragmento, a escritora classifica as inserções como “descosidos monólogos” e “sem pretensões de estilo”. No entanto, tais afirmações não se sustentam, pois todo o texto pode ser concebido como uma grande unidade, um retrato singular de uma alma dotada de forte pretensão narcísica e, sobretudo, de refinado apuro estético – marca que guiou seus poemas e contos e que não desaparece em seu diário. Com efeito,

não se fie o leitor, [...] na declaração de que esse *Diário* não tem “pretensões de estilo”, nem na espontaneidade das palavras com que a autora vai delineando a sua própria imagem como a de “uma corajosa rapariga, sempre sincera para consigo mesma”, que “detesta os truques e os prestidigitadores” (p.35). Antes convém suspeitar que Florbela é, tanto aqui quanto em outras partes da sua obra, simpática à prestidigitação e às ilusões de óptica (JUNQUEIRA, 2003, p. 111 – grifos da autora).

Ainda sobre as questões de estilo, é comum que os diários não apresentem textos pensados, nem revisados, pois “um diário raramente é corrigido [...] e o diarista não tem a vaidade de se acreditar escritor” (LEJEUNE, 2008, p. 265). O automatismo conduz o escritor e ele inscreve o tempo nas inserções datadas, inclusive e amiúde com possíveis erros de ortografia, correções, rasuras – campo extremamente profícuo para as teorias genéticas – em virtude de um suporte que se sustenta também na “autenticidade do momento” (LEJEUNE, 2008, p. 260). Malgrado esse comportamento comum na escrita diarística, o *Diário do Último Ano* não apresenta nenhuma rasura,⁸ nenhuma correção, nada de alterado ou acrescentado. O texto manuscrito é um todo que parece que foi revisado, “passado a limpo”, num trabalho metucioso de alguém que possivelmente queria ser lida e compreendida por um hipotético leitor, mas afirmou na abertura, em janeiro, não ter “nenhum intuito especial ao escrever estas linhas” (p. 33).

Por todos esses indícios, a escritora criou um artifício que busca enganar e seduzir o leitor, não aquele virtualmente proposto, mas aquele em potencial, pois temos a impressão de que Florbela saberia que tal texto seria conhecido, e tenta, sem sucesso, incutir que seu diário é algo como um “puro prazer de fazer frases”. Provavelmente não o é. Sobre essas falácias discutiremos em seguida.

2.4 As singularidades do *Diário do Último Ano*: rupturas

Já salientamos a importância dos gêneros confessionais para uma literatura feita por mulheres na consolidação de um espaço erigido – quiçá uma alternativa – para albergar vozes excluídas pela tradição literária, deveras masculina. Dessa forma, esses gêneros, até pouco tempo, sofreram um duplo processo autofágico: seriam considerados gêneros “menores” por não conseguirem atingir o mesmo nível de complexidade dos gêneros “maiores” como o romance, por exemplo; e também por serem feitos, basicamente, por mulheres. Dessa combinação, resultou um longo processo de esquecimento e marginalização dos escritos (auto)biográficos.

⁸ Tal observação é feita em virtude da edição da Livraria Bertrand, de 1981, apresentar um *fac-símile* do Diário, sendo possível cotejar a grafia do próprio punho da escritora e verificar que não há nenhuma correção, rabisco ou inserção de textos.

Florbela Espanca viveu nos primeiros anos do século XX, em um ambiente extremamente conservador, num Portugal recém-saído da monarquia e com estrutura social extremamente machista. O ambiente literário dessa época, por conseguinte, era dominado por homens, e aquelas que se “aventuravam” na empreitada literária dificilmente encontravam espaço para a publicação e/ou divulgação, como o próprio e exemplificador caso de Florbela que

até a passagem do dia 7 para 8 de dezembro de 1930 – data em que, ritualisticamente, Florbela se suicida no momento em que completa trinta e seis anos -, ela havia alcançado publicar, tão-somente às próprias custas, a pequena tiragem de duzentos exemplares para cada um de seus dois volumes de poesia: o *Livro de Mágoas*, em 1919, e o *Livro de “Sóror Saudade”*, em 1923. Ignorada pelo público leitor e pela crítica, sua obra tinha sido vagamente saudada na altura, pelos comentaristas de plantão, como mais uma das (abundantes e inexpressivas) flores do galante ramalhete das poetisas de salão, onde, logo mais, se iniciara o fulgurante (e hoje absolutamente esquecido) reinado de Virgínia Victorino. Deveras; o *Correio da Manhã* parabenizava alegremente, através de Florbela, o “contingente de senhoras” poetisas que, “cresce dia a dia”, aclamando-a e considerando serem sempre “benvindas quando, como esta, saibam versejar”!. (DAL FARRA, 1996, p. IX).

Consequentemente, sua obra alcançou amplo conhecimento e estudo, bem como sucesso, depois de sua morte, em 1930, o ano de escrita do seu diário. Logo, a artista não faz parte daquele grupo de mulheres que apenas deu vazão ao seu gênio literário apenas nos gêneros confessionais, pelo contrário, a grande monta de seus escritos são poemas, seguidos por contos, mas, tendo aqueles alcançados mais notoriedades do que estes.

Não podemos olvidar que a confidência é uma constante em sua fatura literária, pois “muitas vezes caracterizam-se como imprecisão os registros da intimidade vivida e os textos que criou no domínio ficcional. Estão sempre comprometidos e indissociados” (NORONHA, 2001, p. 28). Assim, mesmo tendo o elemento da vida particular reverberado fortemente em sua obra, não podemos sustentar que Florbela foi uma escritora adstrita apenas aos gêneros “menores” – o que não conseguiu evitar o seu desconhecimento pelo público leitor, pois a interdição de ser quem é (mulher, divorciada e escritora) superou o talento para as formas literárias “maiores” –, pelo contrário, formalmente, dos

gêneros confessionais, só há um diário (o que estamos trabalhando) e uma vasta produção epistolar,⁹ mas em número inferior aos de poemas e contos.

Por esse diapasão, podemos determinar o primeiro movimento de ruptura com a tradição diarística feminina: sendo um gênero produzido mais por mulheres (LEJEUNE, 2008, p. 258), é comum que essas encontrem nessa modalidade confessional (e/ou em outras) o espaço literário que lhes fora negado, ou pelo fato de o diário “conter a liberdade da palavra” (NASCIMENTO, 2012, p. 286), o que facilitava a inserção no campo da escrita, sem nenhuma preocupação formal com os ditames da tradição literária.

Sem desmerecer o trabalho de outras mulheres diaristas, o texto de Florbela avulta diferenciado pelo fato de esta não ir buscar nos gêneros confessionais a sua forma precípua de expressão. É evidente que este elemento se espalhou por toda sua obra, mas do ponto de vista formal, aparece como um dado de menor monta.

Mesmo não tendo alcançado o grande público em vida, Florbela tinha a plena consciência de que era escritora e que sabia dominar as especificidades que a tradição crítica atribuía como requisito para ser escritor, como o domínio da técnica, por exemplo. A sua passagem pela escrita diarística não diz de uma vontade imposta por uma conjuntura que impelia as mulheres para certas modalidades literárias, mas pela vontade de exprimir outros sentimentos, o que anuncia o segundo afastamento, então.

A intimidade é o ponto norteador dos diários e chave para sua compreensão. De múltiplos motivos que podem resultar um texto dessa natureza, desde desabafar, fugir da realidade, ou suportá-la, a intimidade se faz presente. Até quando ele é intentado pelo simples fato de se gostar de escrever, ela se faz presente. Decorrente disso, por ser uma “atividade discreta (...) feit[a] longe do olhar dos outros, escondido da família” (LEJEUNE, 2008, p. 257), o diário guarda a intimidade da intimidade, pois o que lhe foi confiado não é para ser visto, não é para ser lido. Tudo fica cerrado, guardado nas escrivatinhas, nos

⁹ De acordo com Maria Lúcia Dal Farra (2012, p. 196), são conhecidas 228 cartas de Florbela a vários destinatários. Essas peças formam um conjunto extremamente fértil e importante para o estudo da Escrita de Si. Na edição de *Afinado Desconcerto* (2012), Maria Lúcia Dal Farra compõe uma antologia de cartas classificadas a partir de quatro rubricas: “Correspondência familiar”, “Correspondência intelectual”, “Correspondência amorosa” e “Epistolografia do último ano (1930)”. (p. 196).

lugares mais obscuros da casa ou em uma parte de difícil acesso. É, por excelência, um trabalho solitário e sem pretensões de divulgação.

Todavia, há um verdadeiro exibicionismo expresso nas páginas do *Diário do Último Ano*, o que permite supor que há a intencionalidade de ser lido, como se fosse uma espécie de roteiro para aquilo o que Florbela “julgou ser” e o que ela foi de fato, para, só assim, realizar a compreensão de sua vida, conforme o encerramento do fragmento do dia 11 de janeiro, *in verbis*:

[...] Quando eu morrer, é possível que alguém ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou o que julguei ser. E realize o que eu não pude: *compreender-me*. (p. 35. – grifos da autora)

Subsiste a nítida intenção, como forma até de rogativa (“uma alma se debruce”) para que o texto seja conhecido e ela compreendida. Intencionalidades que extrapolam o desejo de intimidade cultivado pela maioria dos diários e faz ruir a privacidade que amalgama esse jeito de registro dos dias por um “sujeito autoral que é regido pelo paradoxo e que deseja principalmente – ainda que a princípio negue – *mostrar-se aos outros*, aos que podem ler” (JUNQUEIRA, 2003, p.110. Grifos da autora), daí, como em outras formas que se debruçam sobre uma vida, ele retirar “sua validade referencial não da verificabilidade do narrado no texto mas da relação que ele instaura com seu receptor (KLINGER, 2012, p. 37).

Assim, do ponto de vista da forma, o diário de Florbela atende aos critérios de enquadramento do gênero, mas se afasta dessa modalidade na medida em que se utiliza de um meio propício ao segredo e à discrição para se mostrar. Logo, na relação entre o fim e o meio, há a soberania do paradoxo, aliás, figura extremamente importante para a compreensão (a nossa), perseguida por Florbela.

A partir de uma espécie de programa que Florbela cria na abertura de seu diário, há claramente a ambientação e explicação de suas motivações para a empreitada, pois “foram-se, há muito, os vintes anos, a época das análises, das complicadas dissecações interiores” (11 de janeiro, p. 33) e o que resta para ela

são “os outros” que, ao lerem o seu diário, poderão “chegar às infinitas possibilidades” do seu ser “misterioso, intangível, secreto” (p.33).

No entanto, a ilusão de que o leitor poderá encontrar um perfil capaz de levá-lo ao entendimento do que ela foi e julgou ser, ao decorrer do diário vai se dissipando, pois Florbela vai minando essa possibilidade ao erigir um perfil paradoxal e caótico, pois “a Florbela que o *Diário* nos apresenta é mesmo propositadamente inapreensível, volátil como o fumo do seu cigarro” (JUNQUEIRA, 2003, p. 112), ao ponto de mesmo declarar: “Se os outros não me conhecem, eu *conheço-me*, e tenho orgulho, um incomensurável orgulho em mim!” (6 de setembro, p. 57 – grifos da autora), desdizendo totalmente o que prometera na abertura de seu texto.

Doutra banda, aqueles que se aventurarem buscar elementos biográficos da escritora em seu diário, como também a tentativa de buscar o conhecimento de sua existência, como prometera, farão com igual insucesso: rareiam-se fatos da esfera da realidade. Pontualmente a referência à idade de seu pai (22 de janeiro) e menção ao seu estado físico e de espírito (28 de março e 28 de abril, respectivamente) e a evocação dos amigos da Faculdade de Direito (15 de janeiro). Até a passagem de 13 de março, que é dirigida a um “Luís”, não corresponde a um referente calcado na realidade, sendo mais um personagem criado ou evocado, como Napoleão, Aladim, Nero, para adensar seu espírito orgulhoso e narcisista, num jogo contínuo de se revelar e de se esconder. A respeito disso, a título de exemplo, segue o fragmento do diário, datado de 13 de março de 1930:

O Luís tem no íntimo, embora o não confesse, um grande orgulho por não ser capaz de amar doidamente uma mulher. Como é que, sendo ele tão inteligente, não compreende esta verdade tão simples: que aquele que não tem nada para dar é que é pobre? Assim, nas suas aventuras sentimentais, dá, em troca de pedras preciosas, dinheiro falso e... como cada um dá o que tem, elas dão sempre pedras preciosas e ele continua a dar dinheiro falso. E, quando chegar a morte, terá ignorado dois dos maiores prazeres da vida: o prazer de possuir pedras preciosas e o prazer de as dar (p. 51)

É deveras impossível compreendê-la somente à luz do Diário, pois o retrato construído não nos permite fixar uma personalidade, mas múltiplas

faces de um ser rodeado de fantasia, de reinos encantados e com pretensões de grandeza ou ensimesmado porque já se é bastante grande.

Portanto, o diário atende menos a expectativa de registro de um tempo (o último ano) para cumprir basicamente um papel de criação de uma identidade ficcional de si, pois extrapola os liames da mera confissão, inserindo a autora num lugar fora do mundo, distante da concretude do real, transformando a artista numa personagem de sua própria criação, dentro de um universo em que ao mesmo tempo em que refuta os “truques” e os “prestidigitadores” utiliza-os para construir um imaginário de paradoxos que só nos permite constatar o processo de autoficção inserido no diário. Vejamos a passagem do dia 12 de janeiro:

Lembra-te que detestas os truques e os prestidigitadores. Não há em tua vida um só acto covarde, pois não? Então que mais queres, num mundo que toda gente o é... mais ou menos? Honesta sem preconceitos, amorosa sem luxúria, casta sem formalidades, recta sem princípios e sempre viva, exaltantemente viva, miraculosamente viva, a palpitar de seiva quente como as flores selvagens da tua bárbara charneca! (p. 35).

Assim, sobre este aspecto, comenta Junqueira:

(...) se em toda a sua obra Florbela sempre fez o elogio do artifício, privilegiando a mentira, o sonho, a fantasia no seu confronto com a dura realidade da vida, não parece diferente o procedimento adotado para a composição do diário, que afina propõe, tacitamente, a inserção da autora num lugar fora do mundo, onde a concretude do real não a alcance (...) assim, não pense o leitor que o Diário do Último Ano lhe permitirá, enfim, fixar o autêntico retrato de Florbela Espanca. Como um camaleão, ela é capaz de mudar de cor instantaneamente para impedir que a retenham. (2003, p.114-115)

Nessa esteira, o *Diário do Último Ano* se insere, dentro de limites tênues, mais no campo de uma autoficção do que propriamente na tradição confessional dos diários, em que se ressalta a realidade significada pelo diarista. Seria, portanto, aquilo que Lejeune (2008, p. 14) estabeleceu ao afirmar que a “uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade de sua vida, mas quando diz que a diz”. Logo, a Escrita de Si, nesse caso em específico, funda um lugar bastante peculiar, próximo da criação ficcional e aliada às experiências vivenciadas, num construto em que o autor e o personagem são os mesmos, do

ponto de vista referencial, mas diferentes nas singularidades, porque se separam pela possibilidade da recriação, permitidas através da escrita.

Ao narrar a própria experiência, o texto resultado é ditado ao sabor de desvios, de intencionalidades e de uma “sinceridade” contestável, pois o *eu* que se revela o faz de maneira a demonstrar não o que foi, mas o que queria que tivesse sido. Com efeito, o uso do artifício, da retórica e do falseamento, transformou o texto não em um documento de confissão, mas em uma espécie de tributo à autofantasia, uma verdadeira ficcionalização de si, elemento propício ao estatuto da autoficção, que estabelecemos como chave para a interpretação da personagem do diário e do efeito autobiográfico decorrente disso, na tentativa de capturar a essência vacilante de um perfil vário.

2.5 Autorretrato paradoxal: uma construção de hiatos

De uma forma ampla, o intuito que guia nosso estudo é a percepção do registro da vida via literatura, consubstanciados em gêneros (auto)biográficos. Era natural, portanto, de forma inicial, pensar que o *Diário do Último Ano* fosse um exemplar de uma autobiografia em que se vislumbrassem, ao decorrer das datas, elementos do contexto e do dia-a-dia da escritora. Porém, a inserção desse diário, que já observamos como singular, num ambiente autobiográfico, é permitida pela capacidade criativa de construir para si um perfil (aquilo que julgou ser), numa espécie de narrativa mais apegada ao critério ficcional do que à mera manipulação factual de dados. Assim,

bastaria reparar que não há nestas poucas páginas notações do quotidiano ou da vida, digamos, real, para ser claro que o *Diário* de Florbela se atem ao retrato de uma consciência em crise, sim, mas ainda com forças para encenar essa crise, tendo porventura em vistas o leitor que o próprio texto prevê [isso]. (MORÃO, 1997, p. 115).

Dessa maneira, o Diário encerra uma narrativa lacunar que alinhava os contornos de um perfil erigido para si. Flagrantemente, o paradoxo é o signo que conduz Florbela para a constituição de um perfil feminino ditado por contrastes extremos, em que há a megalomania de querer ter tudo, como Napoleão, até ao ponto final de não ser mais nada e não ter nem “gestos novos nem palavras novas” (2 de dezembro, p. 60)

Destarte, a Florbela do Diário é aquela que é “Honestas sem preconceitos, amorosa sem luxúria, casta sem formalidades, recta sem princípios” (12 de janeiro, p. 35), ou outra coisa, como “perseguidora ou perseguida, a chorar ou a rir, *Eu seria outra, outra, outra*” (3 de fevereiro, p. 45). Portanto, é preciso termos às claras o terreno sobre o qual Florbela assentou a sua personagem de si, pois

como confidente e como espelho, o diário é o depósito de suas vozes e é a via para a tentativa de construção e descoberta desse sujeito, a que julga não conhecer. Depara-se, aqui, com um eu desconhecido, que, ao mesmo tempo, busca conhecer-se, construir-se pelo olhar do outro, não de dentro pra fora, mas num movimento inverso, de fora pra dentro. O diário é apresentado como um espelho da diarista Florbela, um autorretrato. Mas será que consegue, a partir dos fragmentos do Diário, conhecer e re-conhecer a poetisa? O espírito paradoxal (...) antecipa o que será o seu diário, a sua escritura: impossibilidade de conhecimento. Em um jogo de construção e desconstrução, suas afirmações confundem e impossibilitam o leitor de tentar audaciosamente traçar um perfil exato dessa mulher. (NASCIMENTO, 2012, p. 289).

Assim, na impossibilidade de se apreender um perfil exato de Florbela Espanca, via diário, intentaremos nossa análise na emergência de encontrar, pelo menos, os contornos desse rosto paradoxal, numa narrativa fragmentada e cheia de hiatos.

2.5.1 A atriz sob o signo do paradoxo

Já ventilamos linha em que Florbela constituiu o seu Diário: o paradoxo, em que um perfil multifacetado é desnudado ao sabor de sentimentos extremos, como se a contradição de que é feito não restasse paradoxal, mas harmoniosa, pois ela consegue ser “a céptica que crê em tudo, uma desiludida cheia de ilusões, uma revoltada que aceita sorridente todo o mal da vida, uma indiferente a transbordar de ternura. Grave e metódica (...) sempre enganada e sempre a pedir novas mentiras à vida” (27 de julho, p. 57).

Talvez, não à toa, Hélia Correia tenha utilizado a vida de Florbela Espanca como matéria para seu texto de teatro – como se essa matéria fosse, desde sempre, adequada à forma dramática e aos palcos. É patente na progressão do *Diário* uma unidade que não dá conta de uma parcela da vida da

escritora – expectativa comum, por se tratar de um diário -, mas da dramatização de uma possível história de uma identidade cambiante e em crise, “pois narcisismo, encenação, histrionismo, vontade de tragédia e ainda *exibicionismo* parecem mesmo os termos norteadores da interpretação mais plausível desse *Diário* em que Florbela diz e se contradiz sem nenhum pudor” (JUNQUEIRA, 2003, p. 110).

Para além disso, a maneira como o paradoxo é apresentado constitui elemento de igual grandeza, pois o caráter espetacularizado que Florbela dá ao seu diário eleva a representação de sua identidade construída ao patamar do conteúdo. Portanto, fim e meio se equilibram, resultando em uma encenação do paradoxo. Florbela é uma atriz de si e o diário é o palco para seu monólogo, como bem acentuou Natália Correia ao defender que “desprende-se desse diário o aroma das flores e perfumes do camarim em que a atriz se prepara para entrar na última cena: a morte”. (1981, p. 11) e a “teatralidade de Florbela é interpretação genial deste mistério feminino que se desgarra na gesticulação dramática da poetisa” (p. 11). Por esta trilha, podemos afirmar, junto com Diana Klinger (2012, p. 49), que este texto, por sua natureza autoficcional,

implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*. Então não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e *personagem* textual, mas a *dramatização* supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance* (Grifos da autora).

Portanto, Florbela aparece no *Diário* como aquela que deseja conquistar o mundo, a “Napoleão de saias”, aquele que tem um imenso orgulho de si, mas também é a que não tem vontade alguma, ou, ainda, a que nem sabe o que quer. Dessa maneira, os contrastes entre orgulho e descrença, pulsação e tédio, vida e morte, erigem o perfil criado por Florbela a uma impossibilidade de apreensão em um determinado enquadramento, pois tais oscilações parecem ser ditadas por uma necessidade de exteriorização da dor ou da alegria de forma intensa, teatral, acompanhada pelo leitor mediante a sensação de colocar-se diante de um *work in progress* que encena o próprio processo da escrita, erigindo o mito da mulher multifacetada e, ao mesmo tempo, da escritora.

2.5.2 Os esponsais com a Morte

Como já salientou Natália Correia (1981), o gesto teatral de Florbela em seu diário progride para a encenação do último e grandioso ato: a morte. Há certo tédio e falta de ânimo para a vida, como se na morte as angústias e exílios experimentados fossem aplacados, lembrando um discurso propagado pelo Romantismo, na figura de Lord Byron, em que, gradativamente, a vida vai dando espaço para a morte, pois

ao longo de sua escrita, o que se desenrola é a flexão, morosa, é verdade, de recrudescimento [...] expondo pouco a pouco a impossibilidade de resistência, a gradativa deposição da vontade e a paulatina entrega da alma à apatia, à impossibilidade e, finalmente, ao silêncio. Digamos que o Diário encene o próprio campo de batalha ditado pelo bovarismo, que coloca em situação de duelo a paciente e a agente, aquela que sofre e aquela que se esperneia, desenvolvendo a disputa mortal entre a heroína e a anti-heroína para, por fim, decretar, entre ambas, apenas uma vencedora. (DAL FARRA, 2012, p. 331).

Nessa disputa entre vida e morte, esta já se anuncia como vencedora, mas Florbela prepara um caminho gradativo e cênico para encontrar, na saída da vida, o aplauso, a consagração da atriz, pois, na medida em que não há mais “gestos novos, nem palavras novas” (2 de dezembro), a única via que resta, em se tratando de uma escritora e uma mulher, é a morte, pois não há mais nada na vida que justifique a presença. Sem palavras e sem gestos, a atriz está acabada, não há mais recurso para deter o público, não há mais enredo a apresentar. A única saída é fechar as cortinas e apagar as luzes.

O fim do diário prenuncia o ápice do exibicionismo florbeliano: no mesmo dia em que completara 36 anos, com uma dose excessiva de um barbitúrico (o Veronal, que antes poderia lhe trazer alento, mas, que, em excesso, a leva ao reino da Senhora Dona Morte, já antes tão cantada e desejada), Florbela deixa a vida. Nascimento e morte são pontas de um mesmo destino, encontradas, definitivamente, num mesmo ciclo encerrado. Para tanto, não é abrupto esse enlace com a morte. Numa espécie de progressão ascendente, a relação com a morte vai se desenhando, como a noiva que prepara o enxoval para as núpcias, desde sempre anunciadas. O gesto dramático, gradativamente, prepara o leitor para o clímax, numa impossibilidade de se

poder voltar. É o que se depreende da enumeração de fragmentos que ora destacamos:

28 de Fevereiro:

Estou tão magrita! A lâmina vai corroendo a bainha, a pouco e pouco, mas implacavelmente, com segurança. Devo ter por alma um diamante ou uma labareda e sinto nela a beleza inquietante e misteriosa das obras incompletas ou mutiladas. (p. 51).

28 de Abril:

Não tenho forças, não tenho energia, não tenho coragem para nada. Sinto-me afundar. Sou o ramo de salgueiro que se inclina e diz que sim a todos os ventos. (p. 55)

20 de Novembro:

A morte definitiva ou a morte transfiguradora? Mas o que importa o que está para além? Seja o que for, será melhor que o mundo! Tudo será melhor do que esta vida!. (p. 59)

02 de dezembro:

E não haver gestos novos nem palavras novas! (p.61).

Atente-se para a construção física que Florbela vai desenhando de si. Os excertos de fevereiro e de abril dão conta de uma falência corpórea que leva a personagem à total resignação, pois é incapaz de impor a sua vontade, já dizendo “sim” a qualquer vento, nem parecendo ser aquela que tem um imenso orgulho de si mesmo. O ápice da degenerescência encontra lugar naquilo que “será melhor do que esta vida”, não importando o tipo de morte, pois mesmo que ela seja “definitiva”, sem a possibilidade de ser “transfiguradora”, certamente, para ela, será melhor do que ficar viva.

Noutro momento do seu diário, a título de reforço de nossa leitura, a escritora não compreende como Maria Bashkirtseff, pintora ucraniana, não aceitava a morte. Para Florbela, só a Morte poderia trazer brilho e felicidade para uma existência insculpida no signo da dor, do desgosto e da incompreensão – eixo temático bastante recorrente em seus poemas, e já

amplamente discutido pela sua fortuna crítica. Vejamos a passagem do dia 24 de janeiro de 1930:

O “Diário” de Maria Bashkirtseff é qualquer coisa de profundamente triste, de tragicamente humano. Só não compreendo naquela grande alma o medo da morte. O espectro da morte, a idéia da morte, apavora-a, espanta-a, indigna-a. É a sua única fraqueza. [...] Mas que imensa alma! Queria o amor, queria a glória, o poder, a riqueza, 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 ambições, de amor, de glória, poderia apenas ser realizado por essas linhas serenas, puríssimas, indecifráveis, que só a morte sabe esculpir? (p. 43-44)

Portanto, o clímax teatral do diário de Florbela reside na incapacidade da personagem resistir à vida, quando cessada a possibilidade da escrita, não há mais a possibilidade do gesto. O corpo falece, pois a cena acabou e aquele depende desse para viver.

2.6 A “Experiência” e a “Vivência”

Estabelecemos como chave de leitura para o *Diário do Último Ano* o postulado da própria Florbela, inscrito naquilo que ela foi e naquilo que julgou ser. Isso nos permitiu perceber como o elemento ficcional se adensou aos poucos índices biográficos fornecidos pelo Diário para a composição de uma autoficção. Diana Klinger (2012, p. 93), a partir de uma interpretação do clássico texto de Walter Benjamin, diferencia a *experiência* da *vivência*:

em alemão, existe uma distinção que se perde na tradução para o português: “*Erfahrung*” significa “experiência” no sentido de sabedoria” (como “experiência de vida” – *Lebenserfahrung* – ou “conhecimento do mundo” – *Welterfahrung*), enquanto que “*Erlebnis*” significa “experiência” no sentido de “vivência” (KLINGER, 2012, p. 93 – grifos da autora).

Portanto, as noções de experiência e vivência nos ajudam a compreender a chave de leitura que estabelecemos, conforme aludido acima. Então, *narrar aquilo o que se foi* diria respeito à noção da “experiência”, apegada ao elemento biográfico propriamente dito, embora que revisitado. Por ser uma estrutura ligada diretamente ao fato, a experiência se une à realidade para dar mote à

narrativa, podendo ser “comprovada”, pois a narrativa se calcou naquilo que definitivamente “aconteceu”, ganhando status de autoridade daquele que fala em torno do que narra.

A rigor, não vislumbramos no *Diário do Último Ano* inserções que se reportem diretamente à experiência – corroborando a estratégia falaciosa de construção do Diário, especificamente em anunciar algo (a pretensa compreensão daquilo que se foi), mas não cumprir –, mas é possível encontrar referências a fatos biográficos já plasmados patentemente em suas biografias, como a morte de seu irmão¹⁰: “E o meu olhar acaricia, de passagem, o vulto do meu irmão: o meu amigo morto” (14 de janeiro, p. 37); ou, ainda “Faço às vezes o gesto de quem segura um filho ao colo. Um filho, um filho de carne e osso, não me interessaria talvez, agora... mas sorrio a este, que é apenas amor nos meus braços” (22 de janeiro, p. 41), para se referir, possivelmente, ao fato da escritora nunca ter podido ter filhos¹¹. Logo, tais elementos, calcados em passagens reais e recuperadas via biografia tradicional, dizem da narrativa da experiência e, via de consequência, o efeito autobiográfico encontra-se patente.

Porém, depreende-se do Diário muito mais o aspecto da “vivência”, plasmado na chave *o que eu julguei ser*, do que esses elementos da experiência – que inclusive, pela forma que foram compostos (perceber o filho que não se teve nos braços e olhar o vulto do irmão já morto) já indicam a recriação do dado biográfico à luz da autoficção – pois diz daquilo o que não precisa da realidade propriamente dita para se firmar: a vivência permite um efeito autobiográfico extremamente *personal*, justamente pelo possibilidade de autoficcionalizar aquilo que se pensa de si. Uma ficção dentro da ficção, portanto.

Em outras palavras, a ficcionalização advinda da subjetividade da imagem que Florbela tinha de si (o que julgou ser) e a forma como ela tratou essa visão (por exemplo, o trecho de 19 de fevereiro: “Que me importa a estima

¹⁰ Em 1927, “Apeles, tornado Primeiro-Tenente da Marinha, mergulha para sempre no Tejo durante voo treino com um hidroavião, em 6 de junho; seu corpo nunca foi encontrado. Até o dia 4 de junho, Florbela havia permanecido com ele em Lisboa. Inconsolável, a poetisa se põe a trabalhar pela memória do irmão, produzindo os contos de *As máscaras do Destino*, volume publicado postumamente em 1931” (DAL FARRA, 2012, p. 73-74).

¹¹ “Em 1918, a poetisa se trata, em Quelfes (cidade próxima a Olhão), das consequências de um aborto involuntário e mal curado, que teria infectado ovário e pulmões; em julho de 1920, ela está grávida de António Guimarães, fato que ocorre também em meados de 1923: em ambas as situações Florbela é vítima de aborto involuntário” (DAL FARRA, 2012, p. 71).

dos outros se eu tenho a minha? [...] Napoleão de saias, que impérios desejas? Que mundos queres conquistar? Estás, decididamente, atacada de delírios de grandezas!...) (p.49)). Em síntese, Klinger (2012, p. 94), lendo Arfunch, afirma que “a vivência, diferentemente da experiência, implica certo imediatismo, certa ‘conexão com a verdade do eu’ ”.

A morte, presença constante no Diário de Florbela, não pode ser vista como elemento da experiência, mesmo que seja um traço biográfico inegável, espreado em sua obra literária e presente, desde cedo, em sua vida. A impossibilidade de ver a morte como um relato da experiência reside na paradoxal possibilidade de narrá-la gradativamente, até o fim das “palavras novas”. Sendo assim, a morte é (re)criada ficcionalmente. Nesse ponto, quiçá por puro engenho literário, Florbela utiliza a autoficção para anunciar o porvir, num efeito autobiográfico ditado para o futuro e não decorrente do passado, materializado em sua morte, no dia 8 de dezembro de 1930, mas decantado em seu Diário ao longo do mesmo ano.

O mote propulsor para o engendramento da biografia teatral *Florbela*, de Hélia Correia, também é a morte. Ocupar-nos-emos dessa peça no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

“VÃO ESCREVER MUITO SOBRE TI, SABIAS?”

Do ponto de vista formal, as biografias podem se engendrar de modos diversos. O texto de Hélia Correia, *Florbela*, encampa tal diversidade, no sentido de apresentar, nos moldes de uma peça teatral,¹² uma biografia de Florbela Espanca, em que a mistura da realidade com a ficção é preponderante para a criação de mais um perfil florbeliano. De pronto, afirmamos, conforme já demonstrado, que a Florbela da peça é mais uma personagem nascida a partir da Florbela histórica, determinando uma instância fincada na realidade, mas com bases lançadas pela ficção, naquilo que ora chamamos de biografia teatral.

Toda biografia, portanto, nasce da vontade do biógrafo em querer transpor para a escrita a trajetória de uma vida que lhe interessou. Agustina Bessa-Luís, por exemplo, em relação à Florbela, fez isso aos moldes de um romance; Hélia Correia, por sua vez, em forma de peça de teatro. Na apresentação do seu texto, a dramaturga revela sua impressão sobre a poetisa: “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” (CORREIA, 1991, p. 10). Provavelmente, tal afirmação diz respeito à estratégia de Hélia para a criação de sua Florbela: trazer a poetisa novamente à cena, depois de morta, para rever, pelo fio condutor da Guia, os fatos mais marcantes de sua vida, num diapasão que permite tanto a exaltação da personalidade de Florbela como a desconstrução dessa personalidade, retirando

¹² “Hélia Correia (n.1949) estreou-se [sic.] no teatro somente em 1991, com duas peças em que a morte ocupa lugar de destaque: *Perdição: Exercício sobre Antígona*, fruto de uma refacção, bastante original, da clássica tragédia de Sófocles, e *Florbela*, que apresenta como protagonista a poetisa alentejana Florbela Espanca”. (JUNQUEIRA, 2008, p. 361).

o caráter excepcional e glorioso que se colou aos elementos biográficos de Florbela.

A peça *Florbela* é estruturada em um prólogo, um ato único, seguido de um epílogo e traz Florbela numa articulação criança/adulta, interpelada por uma Guia, espécie de superego da escritora, num confronto marcado pela argumentação expressa em diálogos, em que vida e morte se entrelaçam num tempo indeterminado. Desse esquema de diálogos e confrontações, a vida de Florbela vai se descortinando cena a cena, resultando em um efeito biográfico patente.

3.1 A biografia teatral

Em vários momentos do nosso estudo, nos referimos às narrativas da vida para nos reportar ao conjunto de escritos denominados de Escrita de Si e Escrita do Outro, inclusive para designar como parte dessas narrativas a peça *Florbela*. Eis que surge, aparentemente, um problema de ordem epistemológica: como colocar em um mesmo prisma a forma dramática e a forma narrativa? É possível que soe incongruente estabelecer um paradigma narrativo em que estejam incluídas as formas do drama. Porém, desde fins do século XIX, já é sabido que

a forma preestabelecida do drama tornou-se estreita para o material que idealmente iria conformar – e a crise do drama é indício das fissuras na forma fornecida pela tradição –, isso significa que o material teatral, de maneiras e em direções diversas, se ampliou (RODRIGUES, 2005, p. 219).

Tal compreensão, de que há, depois deste período, uma “crise do drama” implica no entendimento de que a forma dramatúrgica, historicamente chamada de *drama*, começou a dar indícios de uma “crise”, marcada pela contradição entre aquilo o que era patentemente objeto de sua representação (a burguesia e seus modos de vida) e os recursos estilísticos, também convencionais dessa forma, a saber, quase que exclusivamente, o diálogo entre personagens. É essa contradição de âmbito temático-formal, além da compreensão de que, em muitos dos dramaturgos do fim do século XIX, o diálogo – meio comunicacional por excelência – torna-se problemático que

causam a fissura temático-formal no drama. Diz-se isso na medida em que ele não serve mais às representações comunicacionais das relações entre indivíduos, passando a representar mais o mundo interior e/ou começando a narrar o extrateatral (tematizando o passado que se espraia sobre a representação e também apontando para o futuro, germinado no presente representado), o que marca o surgimento de uma nova forma, também histórica, e que passa a ser conhecida como *drama moderno*, ou seja, aquela em que o diálogo é problemático e que compreende a passagem para a incorporação das formas narrativas, apontando para a eclosão do, assim chamado, teatro épico.

Tradicionalmente, na tríade dos gêneros literários (lírico, dramático e épico), coube às formas dramatúrgicas a função encenativa, num movimento calcado no presente. Embora houvesse “contaminações”, a função narrativa não fazia parte do caderno do gênero dramático, pois o drama,

neste sentido rigoroso, é absoluto: não conhece nada além dele mesmo. O autor não intervém, os diálogos não devem ser considerados como emanção dele e tampouco se “dirigem” ao público. O drama é autônomo, não “representa” algo exterior a ele. Por isso, as peças históricas não correspondem ao rigor dramático, já que se referem a algo exterior, a história. O tempo do drama é o presente que passa, produzindo transformações. Cada momento contém o germe do futuro, cada cena deve implicar a próxima, daí se impondo a unidade de tempo e espaço (ROSENFELD, 2011, p. 169).

Peter Szondi, teórico que inaugura a perspectiva acima mencionada de análise do drama moderno, ao analisar as obras de dramaturgos como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, além dos autores do drama norte-americano da primeira metade do século XX, como Arthur Miller, num lapso de tempo entre 1880 a 1950, percebeu que a fórmula de um drama puro e posto no palco aos olhos da plateia, sem a interferência do dramaturgo (ou de qualquer dimensão épico-narrativa) começava a ruir, desembocando naquilo que se chamou de “crise do drama”. Portanto, o diálogo, intrínseco ao drama, deixava de ser apenas um lugar do acontecimento da cena para adquirir, além disso, a função narrativa, que, gradativamente, aponta para um processo de “mudança para um estilo em si não contraditório [que] se completa quando os conteúdos que atuam formalmente se precipitam por completo em forma e, desse modo, implodem a forma antiga” (SZONDI, 2011, p. 81). Em resumo,

a crise revela-se, portanto, como contradição entre temática épica e a tentativa de manter a forma dramática tradicional. Já se anunciam os novos elementos formais (eu épico), mas ainda invisíveis ou tematicamente encobertos (o eu épico como personagem do drama) (ROSENFELD, 2011, p. 171).

Assim, ultrapassando a ideia de um gênero puro, ao drama se permitiu novas soluções do ponto de vista formal, inclusive com a possibilidade de o diálogo ter função narrativa e recuperar o passado, ou, mais radicalmente, a possibilidade de surgirem personagens narradores, em cena, contrariando, a cartilha normativa dos gêneros. Todo esse cenário de mutações formais está em consonância com aquilo que Hilary Owen (2006) percebeu estruturalmente sobre o texto de Hélia Correia, afirmando que nele há “a ruptura da temporalidade dramática linear e um descarrilamento das normas simbólicas do gênero” (p. 79).

A partir dessa nova possibilidade de se pensar/produzir o teatro, incluindo-se, ainda, a liberdade do dramaturgo, em relação à manipulação do tempo-espço, surge a possibilidade de se erigir textos que serão categorizados como “biografia teatral” (SILVA JÚNIOR, 2010, p. 58), porque transformam uma personalidade histórica e datada em um sujeito passível de ficcionalização. Destarte, a aparente complicação dada ao se incluir um texto dramático no universo das narrativas da vida é solucionada, haja vista o alargamento da forma dramática e a possibilidade narrativa que esse gênero adquiriu, pois temos que considerar que a forma dramática “pura” não abrigaria, canonicamente, a narrativa de uma vida inteira, pois que era considerada um assunto “maior” do que a forma do drama, ou seja, ela não caberia nos diálogos e necessitaria de narração – é esta contradição que faz surgir a forma moderna do drama, como a encontramos na peça de Hélia Correia.

De outro lado, a biografia teatral, como qualquer outra biografia, transforma o ser biografado em personagem de sua história, pois

na transformação do conjunto biográfico em teatro, algo fundamental é acrescido à imagem pública que ficou e foi transformada para/pela posteridade. Afinal, o indivíduo famoso deixou/criou fatos relevantes e fez com que certas narrativas sobre sua vida tivessem mais ênfase em detrimento de outras. Compilar elementos de uma pessoa famosa torna-se algo peculiar no trabalho do dramaturgo de textos que assumem essa vertente ambígua. O criador, no caso de artistas, passa à condição de ser criado nas mãos de outro criador. **A biografia teatral é mais uma versão da história, e a sutil diferença é**

que o espectador está diante de uma personagem e não de um ser de carne e osso. O interessante nessa recriação dramatúrgica é exatamente lidar com mitos da indústria cultural. [...] As versões contadas sobre a *persona* pública interferem diretamente na criação da personagem e exigem do autor certa devoção e cuidados, afinal ela estará ali, sopesando, exigindo que determinada versão da história fique para a posteridade (SILVA JÚNIOR, 2010, p. 57 – grifos nossos).

Ademais, a história de Florbela é recriada por Hélia na tessitura de diálogos com função eminentemente épica, através dos quais a Guia, aos moldes de um narrador onisciente, interpela Florbela (a personagem) sobre situações específicas de sua biografia, como se o palco fosse um tribunal para que sua vida fosse “passada a limpo”. O que resulta disso é uma reconstrução ficcional da vida da poetisa, sob a forma de uma biografia teatral, conforme seria classificado tal gênero de textos pelas discussões ventiladas no âmbito da crítica dramatúrgica.

Todavia, não concordamos com Isabel Cristina Rodrigues (2007, p. 57) quando esta autora afirma que o texto de Hélia Correia, tal qual o romance de Agustina Bessa-Luís, estaria “longe [de um] propósito biografante”, mesmo que, na sequência, ela afirme, e com isso concordamos, que a dramaturga “procura desenvolver em registo dramático uma actividade imensamente hermenêutica da poesia de Bela e da sua instável personalidade”. Considerando que Hélia não tenha construído a peça em debate para criar uma biografia da artista – e já salientamos, quando das discussões acerca das (auto)biografias literárias, o caráter múltiplo de nosso *corpus* no sentido de admiti-los como (auto)biografias ou não, justamente pela independência que a literatura permite – é inevitável que não se chegue a um perfil delimitado daquilo que a dramaturga elegeu como foco para a construção de sua personagem, portanto, estamos diante de uma peça teatral que termina por construir mais uma biografia para a escritora portuguesa.

Ao modo de Hélia – como seria ao modo de qualquer biógrafo –, as passagens mais decantadas e conhecidas da vida de Florbela estão revisitadas na peça: o nascimento, a questão da mãe e do irmão, os casamentos, a produção literária, a aceitação da crítica literária, a morte... Seria temerário não admitir um efeito biográfico, como, de igual modo, não admitir o mesmo efeito no romance *Florbela Espanca* de Agustina Bessa-Luís. A título de exemplo,

conforme já pontuou Maria Lúcia Dal Farra (2007), “através de Agustina, ficamos sabendo até que a filha de Alberto Moutinho, primeiro marido da poetisa, se dedicava (sem muito espírito, aliás) à obra da ex-esposa do pai” (p. 2).

Há, textualmente, evidências que corroboram a nossa visão em aceitar essa peça de teatro como uma biografia. O diálogo, no começo do texto, é revelador daquilo que conduzirá a tessitura das cenas seguintes, ou seja, a vida de Florbela, em uma situação *post-mortem*, passará a ser tematizada e posta em confronto pela Guia:

[...] G – Cai-se sempre no mesmo em Portugal. Vamos lá 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 aborrecam. 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. (CORREIA, 1991, p. 69 – grifos nossos)¹³.

Outrossim, “a biografia teatral é instrumento de indução e de aproximação, filiação ou negação de influências” (SILVA JÚNIOR, 2010, p. 59) e cabe ao biógrafo encontrar soluções para a história que quer engendrar. Metateatralmente, a Guia explana sobre o assunto e sua (in)adequação à forma do drama, ironicamente, apontando para o fato de que a vida de alguém, apenas por ter feito versos e ter sido infeliz em seus casamentos, não daria sustentação a uma peça, não tendo, assim, força dramática ou grandes modificações actanciais. A isso, Florbela retruca, afirmando que só seus enlaces matrimoniais já dariam “força a uma peça”.

Sobre o trabalho específico do biógrafo de teatro, denominado por Silva Júnior (2010, p. 53) como “biógrafo-autor” – sujeito autoral de uma vivência recriada à luz da realidade e ficção – é oportuno destacar:

O biógrafo-autor, no trabalho dramático, lida com vozes de vivos e vozes de defuntos, **tendo como objetivo dar (uma nova chance) àquele que já morreu de discursar**. Palavras e lembranças imortalizadas passam a ser ressuscitadas a cada vez que a peça é encenada, editada, lida, filmada... (SILVA JÚNIOR, 2010, p. 59 – grifos nossos).

¹³ G = Guia e F= Florbela, conforme a rubrica adotada pela peça de teatro. Doravante, todas as citações ao texto de Hélia Correia serão indicadas apenas pela paginação.

Em suma, de acordo com o raciocínio que temos seguido, a peça em relevo é

um texto no qual a realidade retratada – a personalidade de Florbela contemplada no decorrer da sua trajetória biográfica – é sistematicamente desconstruída ou desbaratada para dar lugar a outra coisa que já não é, evidentemente, a realidade, mas uma determinada “representação literária” da realidade: é uma Florbela mítica que o texto dramático de Hélia Correia se empenha em construir para, em seguida, desconstruí-la também, gerando assim ambiguidades que conferem a Florbela Espanca – mas convém sublinhar: à Florbela Espanca tal como vê a dramaturga Hélia Correia – um perfil singularmente espetacular, multifacetado, perfil de verdadeira “personagem de ficção”, enfim (JUNQUEIRA, 2008, p. 362).

Guardadas as singularidades que a peça encerra, é por esse viés que Hélia caminhou: dar voz à Florbela depois de morta, para que ela, ao confronto da Guia, conte, justifique e explique momentos de sua vida.

Estão no palco a Guia, “uma mulher idosa ou sem idade, claramente inumana, esquálida, sinistra. Dá-nos a impressão de beleza, sabedoria e intransigência” (p. 61) e Florbela, menina e a adulta. Há também um catafalco com o corpo exumado de Florbela, com os sapatos e a cabeleira bem visíveis. A ação se desenvolve por meio do diálogo entre a Guia e Florbela, de onde surge o sentido biográfico, ditado pelas interpelações da Guia que conhece tanto o passado, quanto o futuro.

Há, obviamente, duas personagens no palco, Florbela e a Guia, “mas a poetisa reparte-se em três máscaras de si mesma: *Florbela-em-ossos* no prólogo; *Florbela-criança* no prólogo e no epílogo; *Florbela-adulta* no acto uno” (ROSA, 1997, p. 244). Tal desdobramento evidencia a constituição de vários perfis que Hélia criou para a sua personagem, percebidos como chave de leitura para a compreensão do elemento real adensado à ficção. Dessa maneira, Florbela, ao longo da peça, vai adquirindo facetas diversas, sempre acompanhadas de um elemento factual, como se fosse uma espécie de sustentação para a ficção criada por Hélia.

3.2 A vida no palco

Na maioria das biografias, fala-se sobre o personagem biografado, o que ele fez, como reagiu a certo acontecimento, o que disse... Hélia, por sua vez, não se assemelha a essa tradição e usa a forma do drama para trazer, ficcionalmente, Florbela à vida, à cena, para ela mesma contar, ao confronto da Guia a sua existência. É interessante considerar, conforme o raciocínio engendrado no capítulo anterior, a maneira como, logo de início, a Guia interpelando a Florbela-menina, aos oito anos, discorre sobre a sua presença em um palco, acionando, então, a imagem da escritora que sai do camarim para o palco da morte, este deslimite espaço-temporal em que o enredo se desenrola, e, de pronto, trazendo ao escopo da representação temas recorrentes, como aquele do narcisismo que “hão de acusar-te” (p. 62), dada a necessidade, então realizada, de mostrar-se sem pudores, “de quereses ser olhada. De teres essa vaidade, tão vulgar numa rapariguinha da província” (p. 62).

O prólogo, como também o epílogo, instauram, portanto, esse plano metateatral, já mencionado, em que a personagem criança, espécie de projeção da Florbela exumada no fundo da cena, tem consciência da presença do público, ao qual não quer cansar, inclusive perguntando à Guia se ela pode deixar o espaço dramático, ao que ela responde: “[...] O palco vai continuar para ti, mesmo depois de se acabar a cena” (p. 64).

Em todos os diálogos, a Guia alinhava aquela existência, trazendo à baila a vida da escritora, como em um Juízo final, onde nenhuma ação passará despercebida: “Toda a gente vai saber. As cartas, o diário, recordações de amigos, tudo. Até as receitas de cozinha serão dadas ao público” (CORREIA, 1991, p. 63). Portanto, a Guia instaura, já para a Florbela menina do prólogo, um futuro, mesmo que a criança o rejeite. Mas, nesse contexto deveras permeado pelos mitos, ninguém foge ao seu destino, por mais que o rechace. A Guia é esse oráculo que segreda à menina a (des) dita que lhe aguarda. Assim, se cumpre a profecia e o ato único descortina uma mulher, Florbela, sendo ré de sua própria trajetória e o palco será o local de seu direito de defesa, colocada que está numa *chaise-longue*, inicialmente trajando preto e diante de um espelho onde pode se mirar, tudo isso reforçando aquela leitura do camarim, já mencionada.

Com efeito, a equação que sustenta o efeito biográfico da peça é a soma entre realidade factual – aquelas passagens extremamente difundidas nas mais diversas biografias da escritora – e apelo ficcional para gerar a articulação do movimento de construir e desconstruir a aura mítica da personagem Florbela. A Guia domina os dois movimentos, mas Florbela sempre defende a sua pertença mítica. Assim, nesse

intercâmbio entre realidade e ficção, entre verdade e mentira, entre imagem positiva (real) e imagem negativa (invertida, transposta) – e, por que não dizer, entre “vida” e “morte” – que surge, na peça de Hélia Correia, uma Florbela outra, “teatral”, que afinal se afasta da existência real de Florbela Espanca para instaurar, acima dela, uma outra existência – mítica, grandiosa, trágica. [...] a dramaturgia constrói (e também, sistematicamente, desconstrói) o estatuto mítico da sua Florbela (JUNQUEIRA, 2008, p. 369).

Além da mistura entre realidade e ficção, a peça também dialoga com a obra literária da escritora. Nós, nesse estudo, não nos empreendemos em perceber na literatura da poetisa índices e indícios que reverberassem uma faceta vinda da instância do vivencial na sua poesia ou em seus contos, embora seja uma possibilidade extremamente possível, pois “os dados da experiência de todo escritor têm a ver com os dados de sua abordagem escritural. Em Florbela Espanca isto acontece em processo inalienável de um fazer poético em que os sentimentos participam da gênese criadora” (NORONHA, 2001, p. 28). Porém, Hélia Correia se arvora dessa possibilidade de leitura e utiliza poemas da poetisa como elementos biógrafos. É a Florbela personagem quem os recita, para fortalecer ainda mais o caráter biógrafo vislumbrado nos poemas¹⁴, “para captar as sinuosidades da psicologia de Florbela e ilustrar alguns fatos marcantes da sua biografia, a dramaturga apela sempre para os ‘escritos’ florbelianos” (JUNQUEIRA, 2008, p. 377).

Voltando à inserção dos dados biógrafos misturados à ficção, vista por nós como estratégia de construção da personagem, nota-se que nesse palco/tribunal a Guia segue uma linha básica de argumentação: a de levar a personagem Florbela à própria desconstrução da sua aura mítica, muitas vezes

¹⁴ Na peça, a personagem Florbela diz os seguintes sonetos: *Pobre de Cristo, Deixai entrar a morte, Lembrança, Príncipe Charmant, Volúpia, Rústica, Alentejano, Eu quero amar, amar perdidamente, Évora, A maior tortura*, além do primeiro verso de *À Morte*, “Morte, minha senhora dona Morte”.

até inflando o ego da personagem para, logo depois, por em xeque as crenças da escritora:

[...] G. – A tua grande angústia, Florbela, derivou, de queres fazer de conta, veio da tua fraqueza. Tentaste ser igual, percorrer o caminho que as normas apontavam para uma mulher. Sabendo que eras outra, que conhecias dons, memórias e afectos pelos quais te ligavas a lugares perdidos, a épocas divinas, à autocriadora matéria dos Espanca. Não tiveste a coragem de seres só, de enfrentar e afrontar a ira, o julgamento.

F. – Meu deus! Eu queria apenas ser feliz. Não pensei nesses termos, nunca pensei assim.

G. – Hípcrita! Passaste a vida a escrevinhar sobre isso: ai, eu fui esta e aquela, ai, não me compreendem porque eu voo, tenho asas e eles não... (p. 82).

Assim, por esses caminhos argumentativos, vai se desenhando, cena a cena, a existência de Florbela, como se tudo seguisse para uma conclusão do público, que assume, veladamente, o papel de Juiz nesse processo de acusação por ter dito ser tanta coisa sem nada de especial, na realidade e, paradoxalmente, por ser patentemente diferente dos demais, querendo apenas ser uma mulher comum, a *Rústica*. Talvez a Guia acuse Florbela por isso: pela eterna falta de adequação. A Guia não busca conhecer a versão de Florbela, pois já a sabe, afinal tem ciência do passado, presente e futuro, mas em desconstruir a visão que a personagem tem de si. Logo,

A ação da peça decorre num palco que funciona como um tribunal. No longo diálogo entre *Guia* e *Florbela* (em diferentes fases da sua existência), esta deixa entrever o receio de não estar à altura das expectativas por si mesma criada. [...] Além disso, *Florbela* procura por todos os meios antecipar-se a um julgamento desfavorável que a impede de atingir o seu objectivo fundamental: fazer-se amar. Mas, porque pretende fazer-se amar por aquilo que aparenta e não por aquilo que efectivamente é. (NEVES, 1997, p. 213 – grifos da autora).

Destarte, dentro da lógica da peça, há claramente duas versões para os mesmo argumentos: as assertivas da Guia e a explicação de Florbela, o que nos leva a perceber o engenho literário que cria, dentro do espectro dessa biografia teatral, uma autobiografia e uma biografia. Ou seja, a Guia, na medida em que narra a vida de Florbela – mesmo que seja com o intuito de inquirir a personagem – acaba por criar uma biografia, pois a sua visão parcial, muitas vezes conflitante com a de Florbela personagem, acaba erigindo um retrato de

Florbela Espanca, que se expõe metateatralmente ao público, e com consciência de tal fito, também durante o ato único:

F. – [...] 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 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. [...] (p. 68-69).

É assim que as falas da Florbela personagem acabam por determinar uma instância autobiográfica, mesmo que metaficcional e dentro de uma biografia teatral. Dessa maneira, isoladamente, dentro de um diapasão proporcionado pela verossimilhança interna da peça, a Guia poderia ser vista como uma biógrafa, dizendo ao público o que sabe (conforme o seu modo) da vida de Florbela; por sua vez, a personagem Florbela, ao justificar ou convencer o público sobre as passagens de sua vida, suas motivações... encarnaria uma autobiografia, monologando sobre sua existência.

Voltemos a perceber a peça de forma una. Como a Guia é onisciente, ela joga com o dado biográfico para fortalecer sua argumentação e isso faz parte da maneira que Hélia utilizou para o seu fazer dramático: a realidade serve à ficção, como a forma do drama, nesse caso, serve ao fazer biográfico, naquilo que já apontamos como “reconstrução ficcional da realidade” (ALVES, 1997, p. 46).

Como exemplo dessas considerações, utilizaremos o conjunto de dados reais sobre Florbela Espanca e seu Pai, João Espanca, inclusive por já termos ventilado tais aspectos no capítulo inicial. Hélia, seguindo uma linha mitológica de criação para Florbela, associa o seu nascimento ao nascimento da deusa Palas Atena, pois ambas só teriam pai: Atena nasceu da cabeça de Zeus e Florbela, analogicamente, nasceu só de João Espanca – para se referir ao fato da poetisa ser filha de um caso do pai com Antónia Lobo, com a permissão da madrasta, que era estéril – semelhante a Abraão que teve seu primeiro filho, Ismael, com a serva Agar, em virtude da suposta esterilidade de Sara - bem como pela constatação de Florbela só devotar amor ao Pai e ao Irmão, ou seja, todos seguindo a linhagem paterna. Assim, um fato banal é recoberto de prestígio mítico, mas seguidamente destruído, pois a Guia, jogando com outra passagem histórica, põe em xeque a relação de Florbela personagem com o pai,

revelando que Florbela só se tornou, oficialmente, Espanca, para atender um desejo capitalista de João Espanca:

F. – [...] Imagine: Mariana, que foi minha madrinha, vestiu-me, pôs-me ao colo logo após eu nascer e foi apresentar-me ao quarto do meu pai. Note que quando falo do meu berço de rendas estou a falar verdade, embora muita gente pense que é presunção. O meu berço era mesmo um berço caro, de luxo. O berço de uma princesinha. De uma deusa, nascida na espuma de seu pai. Porque o meu nascimento se passou sem mulheres. E as dores, os ciúmes, o que quer que sentissem, não chegou até nós. Eu fui Palas Atena, nascida de uma ideia, do excesso de personalidade de João Espanca. Ele precisava de se desdobrar, de extravasar de si. De se ver noutra que fosse ainda ele mesmo. O meu pai. Tudo emana do meu pai.

G.- [...] Pobre Bela! Ele nunca te quis reconhecer. Só muito velho, já, para facilitar, para conseguir o apoio da Igreja nas homenagens que te preparavam. Sabes, transladação e essas coisas. Estava deslumbrado por ver o nome Espanca tão cheio de atenções. Tornou-se assim também o herdeiro do teu espólio. E atirou para segundo plano o teu último marido. Não era um Espanca, estava a mais desde o princípio (p. 75).

Em diversos outros momentos da peça, encontramos passagens semelhantes, no sentido de misturar a realidade com a ficção, para, por fim, chegar a um perfil delimitado da Florbela de Hélia: uma pessoa humana, sem o invólucro de deusa, mas a com a singularidade de uma mulher única da literatura e também na sociedade portuguesa. Por exemplo, a Guia esclarece à personagem todo o processo de esmiuçamento de sua intimidade, das suas cartas às suas leituras, tudo tornado objeto de investigação, até mesmo sua tendência ao chique, tornados dados de julgamento de sua personalidade e de sua genealogia, que se quer apreender até mesmo em sua rica iconografia:

G.- Os ares que ela se dava, hão de dizer. Os ares que ela se dava, a filha da criada, neta de sapateiro. Que ambições ela tinha! E as fotografias, a ridícula pose de atriz de melodrama? A pequena-burguesa engalanada que se há-de trair sempre em pormenores.

F.- Porque é que insiste nisso? É tão notório? E, mesmo que assim seja, que importância terá? Jovens mulheres que sonham e que se olham ao espelho e compõem mil vezes a estola de raposa em volta do pescoço... Meu Deus, nunca mereceram as atenções de alguém, Se reparam em mim, se se lembram, se falam... (p. 77-78).

Prosseguindo na questão biográfica da genealogia de Florbela, a Guia desdobra os fatos do nascimento da escritora para um ponto bastante controverso de sua biografia: o recorrente tema do possível incesto com o seu

irmão, Apeles. Muita gente não compreendeu a devoção que Florbela dispensava ao irmão, lendo tal fato como desejo sexual. Diante dessas conjecturas especulativas, Hélia, pelo mesmo viés de trazer elementos da história da escritora para fomentar a argumentação da Guia, lança mão dessa especulação para confrontar a personagem Florbela. Até então, na peça/julgamento, Florbela limitava-se a dar outra versão dos fatos, fazer uma leitura mais propensa à sua personalidade de musa, mas quando a Guia a interpela sobre o incesto, como se arvorasse de seu direito de resposta, diz que é mentira, que nunca se passou:

G. – Disto que achaste apenas em teu pai e em Apeles. O outro que é o mesmo, o verso e o reverso, o corpo tão igual que tem o mesmo cheiro e o mesmo tom de pele. Sabes, Bela? Eles foram os teus homens. Eles foram os casos de amor da tua vida.

F. – *Que ideia! Não me venha com histórias de incesto! Não houve incesto algum e sabe muito bem. Nunca tal coisa me passou pela cabeça!*

G. – E se houvesse? Teria uma velha grandeza, uma porta de bronze que se fecha e assusta o vulgo com o som do enorme peso. Escolha de reis egípcios, de imperadores romanos, e de deuses. De todos os deuses sobre a Terra, quando eles viviam aqui a par com os mortais.

F. – Arrogância. O orgulho na sua própria estirpe. Uma total concentração em si. Talvez, sim, mas eu nunca poderia. *Eu nunca pensei nisso. Hão-de caluniar-me, mas não: juro por Deus que não era verdade!...* (p. 80 – grifos nossos).

Possivelmente, ao colocar uma Florbela que nega veemente o fato do incesto, Hélia se filie à corrente de que tudo isso não passou de mais uma mistificação imputada à escritora, mas que se colou ao imaginário biográfico e adensou, junto com outras mistificações, o caráter mítico dado à poetisa. E Hélia, flagrantemente, aproveita isso na argumentação ferina da Guia.

Outro elemento biográfico patente são os casamentos de Florbela, vistos em conformidade com o entendimento da Guia de que Florbela tudo fez na vida para ser amada. É interessante perceber que para dizer dos casamentos, a personagem Florbela fala na terceira pessoa, num longo monólogo completado pela Guia (p. 84-88), portanto, uma atriz de sua própria história. Merece destaque a confluência argumentativa entre a personagem e a Guia, sem discórdias, sem versões. No entanto, como para manter a ordem lógica da construção e desconstrução, a Guia atenta para o modo como Florbela decidia

viver com os seus maridos, para, com isso, comentar e, ironicamente, posicionar-se sobre a trajetória amorosa da personagem:

G. – Façamos uns parênteses para informar que sempre foste viver com homens antes do casamento e só depois, como é comum dizer-se, tratavam de regularizar a situação. Isso dá-te uma aura de heroína romântica que atrai o instinto regenerador da parte masculina desta nossa audiência. Não queríamos, é claro, que fosses da família se tivessem vivido no teu tempo. Mas gostam sempre de pensar que poderiam ter tentado salvar-te ou perder-te de vez. (CORREIA, 1991, p.91).

Dessa maneira, o dado biográfico serve à Peça como algo que arrefece a aura ficcional, numa clara estratégia de colocar a personagem refém de sua própria história.

3.3 Mais uma vez, a Morte

A morte, elemento propulsor do *Diário do Último Ano*, também é mote para a peça *Florbela*. No Diário, ela é ditada pelo propósito de construir uma autoconsideração acerca de uma sempre presença, num “namoro com a morte” que Florbela também cultivou largamente nos poemas e nos contos. Florbela, sob esse prisma, era, definitivamente, uma exilada na vida, princesa que perdeu o trono em virtude de um encantamento de “uma Fada má”, deixando-a cativa e deserdada neste mundo. A Vida é vista como essa “má fada” que a retirou do seu reino, pois Florbela, nesse imaginário traçado por ela, era filha de rei. A Morte assume o lugar de uma fada madrinha, capaz de quebrar o encanto que a prende e libertá-la, para poder voltar ao seu reino de glória e aos seus castelos de lenda, vindo a comprovar que o seu nascimento é um corte abrupto,

[...] como um desligamento doloroso das verdadeiras energias vitais, como uma dor violenta que a arrebatava do aconchego quente da existência perene, da irmandade que ela mantinha, antes, com a inocência das coisas primeiras, com as forças telúricas. Assim, estranhamente, para Florbela, é como se tivesse morrido para a vida no dia em que nasceu, e regressado à existência primordial no em que morreria para o mundo (DAL FARRA, 2012, p. 42).

Assim, a estreita relação da escritora com a Morte é um dado biográfico inegável e serve à peça teatral como linha que alinhava e proporciona a biografia

proposta por Hélia. De saída, a primeira estratégia é transformar a morte em elemento cênico, incorporada no corpo morto de Florbela, de onde se avista os cabelos e os pés. “No fundo do palco haverá sempre – desde, aliás, o prólogo até o epílogo da peça – um catafalco com o corpo exumado de Florbela Espanca” (JUNQUEIRA, 2008, p. 373). A voz que inicia o prólogo emana desse corpo, pois tudo se dá pela morte: só depois de falecer, num tempo indeterminado, a personagem Florbela volta para ter sua vida repassada no palco, como também sua morte e os entornos do que foi supostamente o dia 8 de dezembro de 1930: o desejo de Florbela de ser enterrada com os pedaços do avião em que morreu Apeles, a presença de Guido Battelli, a comprovação do óbito com base nas declarações de um carpinteiro... todos esses dados fixados por meio de uma biografia, digamos, oficial, reaparecem na peça, mas, como de costume, sem deixar de aventar outra questão, pois a Guia relativiza a hipótese de suicídio, e propõe uma possível morte acidental, pelo uso exagerado do barbitúrico de que Florbela fazia uso:

G. – Não estragues tudo agora que só falta a saída. O enigma da saída. Porque foi tudo a tua morte: suicídio... Tu anunciaste este suicídio.

F. – Anunciei. Mostrei os comprimidos que guardava na mesa-de-cabeceira. Marquei a data. Não acreditaram, não acreditaram, como sempre acontece nesses casos.

G. – Mas podes ter morrido também por acidente. Porque estavas tão magra e definhada e aumentaste, sem querer, a dose de barbitúricos...

F.- Sim, pode pensar-se isso. É mais conveniente.

G. – Porque a certidão de óbito, imagina, é passada com base nas declarações de um carpinteiro.

F. (*ri*) – Que idéia! Tinham pressa, não era? Mas cumpriram o desejo que eu tinha de levar comigo os pedacinhos do avião em que morreu Apeles. Havia temporal e foi difícil arranjar muitas flores, como eu pedira. Guido Battelli levava a chave do caixão (p. 96).

O mais importante, portanto, é como a narrativa da morte confirma o dado biográfico e literário de como Florbela disse desejar a morte. Suicídio ou não, pois que não há como se saber ao certo, diante de apenas uma ou outra evidência mais plausível. O importante foi ter deixado a vida: “F. – [...] Passou-se tudo bem” (CORREIA, 1991, p. 96). A morte, na peça, instaura, então, a narrativa biográfica, pois a

Florbela de Hélia Correia não é, enfim, deste mundo; veio de um “além” e, por fatalidade, ficou presa à Terra, à espera de um “*Prince Charmant*” ou de uma “minha senhora Dona Morte” que lhe

quebrasse o feitiço de princesinha. E isto não nos admira: afinal, ela é tal e qual a criatura fictícia que se instaura nos poemas, nos contos, no diário e até mesmo nas cartas de Florbela Espanca. (JUNQUEIRA, 2008, p. 372).

Num mundo em que não é possível conter a sua grandeza de artista, Florbela espera que a Morte possa entronizá-la, novamente, no país de lenda que foi obrigada, por encanto, a deixar. Há, pois, uma inversão daquilo que se espera desse lugar malogrado e isso não escapa à Hélia, por isso a personagem volta para a morte:

G. – [...] Deitou-se, uma vez mais, ela que tantos dias se fechara no quarto para ficar deitada. E deixou-se levar de volta ao reino mineral, encantado, de onde tinha saído. **Deita-se, ela que nunca se deitou no pleno gozo do encontro sexual, deita-se e atinge enfim o supremo prazer que é a passividade completa que há na morte** (p. 99 – grifos nossos).

No fim do ato único, a personagem Florbela se une ao corpo do catafalco e se entrega à morte (p. 97). Novamente a Florbela menina aparece no Epílogo: “*volta a criança de oito anos, sempre distraída, risonha, embora de expressão um pouco carregada*” (p. 99 – grifos da autora). Diferentemente da postura do Prólogo, em que a Guia anunciou para a menina um futuro marcado por reveses: “G. – Vão dizer tanta coisa a teu respeito. [...] Vão dizer muita vez que tens coragem. Mas não tens. Não terás a que devias” (CORREIA, 1991, p. 62-63), o epílogo apresenta uma criança mais uma vez ávida por explicações do futuro:

F. – Acabou?
 G. – Acabou.
 F. – Adormeceu alguém?
 G. – Não interessa. Não deves preocupar-te com isso.
 F. – Devo-me preocupar com o quê?
 G. – Com tudo o que te vai acontecer.
 F. – Coisas bonitas?
 G. – Sim. Coisas bonitas.
 F. – Diga lá, por exemplo...
 G. – Por exemplo: uma velha modista de chapéus que conta a toda gente que conheceu Florbela, que a via debruçada na varanda enquanto os moços lhe faziam serenatas. Era em Évora. [...] Sei lá, há menos tempo, uma rapariguinha que irrita a professora porque passa a manhã a dizer os teus versos em vez de tomar parte nas lições e isso tem todo o ar de uma insolência (p. 99-100).

Podemos admitir, metaforicamente, esse renascimento na cena, já que a Florbela adulta tinha voltado ao seu corpo falecido, como a entrada definitiva da autora no desejado reino da morte, assumindo, o trono de princesa que a vida lhe tirou, desejosa de cumprir o seu destino de glória que sempre ansiou: “F. – [...] Vou tornar-me uma grande poetisa, não vou?” (CORREIA, 1991, p. 100), afinal, como sentenciou a Guia, tanta coisa numa vida no único intuito de ser reconhecida, ser grande: “G. – Para te fazeres amar por esses todos. (*Refere-se ao público.*) Para os prenderes. Para que te achem linda, a única, a princesa, essas coisas assim” (p.62). Talvez, só com a morte, todos esses desejos poderiam se cumprir. Não por acaso, a Florbela de “verdade”, só se tornaria uma grande escritora, amada pelo público, depois de morta. Uma sutileza biográfica que não escapou ao olhar de Hélia, na construção de sua Florbela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desafio de transpor para a escrita uma vida demarca uma instância muito maior do que o simples registro de uma personalidade. Na medida de um relato criativo, o passado de alguém é oferecido à posteridade, não com a frieza documental – com seu valor inegável – mas como a força transformadora da Literatura.

Tudo o que aconteceu não pode mais ser alterado. É uma premissa elementar. As (auto)biografias literárias não instituem doutrinas, não se prestam a ser arcabouço probatório do passado. O que foi é. As (auto)biografias literárias fundam o futuro, alargam o horizonte da factualidade e inscrevem uma nova possibilidade de compreensão, afinal, temos o direito à fantasia, sem negar a importância da realidade - pois tudo decorre dela. O desafio, mais uma vez, é encontrar esse caminho e unir tantos propósitos aparentemente contraditórios.

Estivemos diante de duas personagens, duas *Florbelas* diferentes, em dois veículos distintos. Além do fato das duas personagens nascerem do mesmo referente, elas também comungam de uma característica comum: as duas são moldadas pelo cabotinismo vindo de uma estirpe mítica, de uma pertença heráldica, mesmo que injustificada. A partir desse arquétipo, as personagens se engendram, cada qual com suas especificidades, no Diário de na peça teatral.

Portanto, o olhar para uma vivência a partir de duas óticas diferentes – o de si e o do outro – foi o nosso mote na tentativa de compreender como a mesma história apareceria plasmada por essas visões, os pontos de contato e de afastamento. A biografia oficial de Florbela Espanca, nos dados mais patentes,

alicerçou a nossa discussão, mas não na tentativa de querer provar algo ao arrepio de uma história ficcional. Não lidamos com mentiras, nem com verdades. Foi, portanto, uma questão de tratamento, de ver como uma mesma história real, datada e recuperável, via biografia tradicional, reverberou no Diário e na Peça.

Se na Florbela de Hélia a aura mítica aparece para ser desconstruída, no Diário essa característica encontra sua maior expressão: naquilo que julgou ser, a Florbela do Diário se compara a figuras históricas, se diz orgulhosa de si e não se importa de ser incompreendida, pois se sente superior. Além de resolver o paradoxo dessa crença:

[...] O que tu foste, só tu o sabe: uma corajosa rapariga, sempre sincera para consigo mesma. [...] Honesta sem preconceitos, amorosa sem luxúria, casta sem formalidades, recta sem princípios e sempre viva, exaltantemente viva, miraculosamente viva, a palpar de seiva quente como as flores selvagens da tua bárbara charneca (ESPANCA, 1981, p. 35 – 12 de janeiro de 1930).

Ademais, os elementos biográficos são rareados no Diário, dando lugar a um espaço autoficcional no qual Florbela determinou sua visão de si. Todavia, na peça aparecem sistematicamente, num processo criativo de juntar realidade e ficção, desembocando em um construto biográfico extremamente engenhoso: a forma do drama permitiu a Hélia trazer Florbela de volta à vida, portanto, não é uma história sobre alguém, mas uma biografia construída no palco, na presença ficcional de uma Florbela, em que tudo é conduzido pela Guia - metáfora do próprio fazer biográfico.

A questão da morte, ponto de contato entre as duas personagens, é explorada tanto pela Florbela do Diário, como um anúncio gradativo de um fim e de salvação, bem como pela Peça, como elemento constitutivo para a instauração de uma palco/tribunal. A morte, nos dois casos, foi um caminho: no primeiro caso, uma previsão do futuro, um dado biográfico *a posteriori* construída durante o “último ano”; no segundo, um dado biográfico que possibilita, aliado à forma do drama, a construção de uma biografia.

Por fim, biografia e autobiografia (Peça e Diário), na presença de personagens forjadas à luz da ficção, cumprem o efeito de eternizar um recorte, um ponto de vista sobre Florbela, um lampejo daquilo que ela fora, mas sem a

pretensão de querer abraçar toda uma realidade, porque é impossível condensar uma totalidade, sobretudo na escrita, por excelência parcial. Mas nos é dado o direito de contar, de inventar, de ser criativo, sem ser mentiroso, mas sem ser verdadeiro.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Júnia de Castro Magalhães. Ficção e auto/biografia: implicações teóricas. *Revista Em Tese*, v. 1, p.43-50, dez. 1997
- ARFUNCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BATTELLI, Guido. Estudo Crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Juvenilia: versos inéditos de Florbela Espanca*. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1946.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. 4. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2001 [1976].
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Por um teatro de apropriações: o musical biográfico carioca. *Revista Sala Preta*, São Paulo, n. 10, v. 01, p. 27-37, 2010.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 51-80.
- CHAI, Miguel. Biografia: método de reescrita da vida. In: HISGAIL, Fani (org.), *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 1997. p. 75-82.
- CORREIA, Hélia. Florbela. In: _____. *Perdição: exercício sobre Antígona/Florbela (teatro)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991. p. 59-100.
- CORREIA, Natália. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *Diário do Último Ano*. Amadora: Bertrand, 1981.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. IX-XLIV.
- _____. Apresentação: Cenas de uma vida intensa. In: NORONHA, Luzia de Machado Ribeiro de. *Entreretratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*. São Paulo: Anablume, 2001. p. 9-12.
- _____. Florbela: as primeiras apropriações da obra e da biografia. In: BUENO, Aparecida de Fátima et al. *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 183-198.
- _____. A Florbela de Agustina. *Labirintos: revista eletrônica do núcleo de estudos portugueses*. Universidade Estadual de Feira de Santana, n. 1, 1º semestre de 2007. p. 1 – 13. Disponível em: <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/01_artigo_maria_lucia_dal_farra.pdf> Acesso em: 03 de mar. 2014.
- _____. Diário. In: ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto: contos, cartas, diário*. Estudo introdutório, apresentações, organizações e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iuminuras, 2012. p. 316-388.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cartas. In: ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto: contos, cartas, diário. Estudo introdutório, apresentações, organizações e notas de Maria Lúcia Dal Farra*. São Paulo: Iuminuras, 2012. p. 191-292.

_____. Dados biográficos de Florbela Espanca. In: ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto: contos, cartas, diário. Estudo introdutório, apresentações, organizações e notas de Maria Lúcia Dal Farra*. São Paulo: Iuminuras, 2012. p. 68-76.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Ed. USP, 2009.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2009.

ESPANCA, Florbela. *Diário do Último Ano*. Amadora: Bertrand, 1981.

_____. *Poemas*. Martins Fontes: São Paulo, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?, *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande, n. 07, p. 55-70, 2007.

GAY, P. *O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca: Uma estética da teatralidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. Morrer e renascer: a aura mítica em *Florbela*, de Hélia Correia. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2008. p. 361-380.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KLOBUCKA, Anna. On ne naît pas poétesse: a aprendizagem literária de Florbela Espanca. *Luso-Brazilian Review*, vol. 29, n. 1, 1992. p. 51-61. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3513167?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21103555335351>>. Acesso em: 25 fev. 2014.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MORÃO, Paula. Florbela: o Diário de 1930. In: LOPES, Oscar, et al. *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora de 7 a 9 de dezembro de 1994*. Évora: Vega, 1997. p. 109-118.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. O eu e o outro: autorrepresentações no diário e na epistolografia do último ano. *Callipole – Revista de Cultura, Vila Viçosa*, n. 21, 2012, p. 285-294. Número Especial: Florbela Espanca: O espólio de um mito.

- NEVES, Margarida Braga. Florbela Espanca ou a revelação da personagem. In: LOPES, Oscar, et al. *A planície e o abismo*: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora de 7 a 9 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997. p. 205-214.
- NORONHA, Luzia de Machado Ribeiro de. *Entre retratos de Florbela Espanca*: uma leitura biografemática. São Paulo: Anablume, 2001.
- OSAKABE, Haquira. Prefácio. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca*: Uma estética da teatralidade. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 11-16.
- OWEN, Hilary. “Antígonas antagônicas”: género, génio e a política de “performance” em *Perdição e Florbela* de Hélia Correia. In: SILVA, Maria de Fátima Sousa e (coord.). *Furor*: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. p. 77-92.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PIGNATARI, Décio. Para uma semiótica da biografia. In: HISGAIL, Fani (org.), *Biografia*: sintoma da cultura. São Paulo: Hacker Editores, 1997. p. 13-20.
- RODRIGUES, Isabel Cristina. Florbela mínima – exercício sobre Hélia Correia. *Forma Breve*, Aveiro, n. 5, p. 55-66, jan. – dez. 2007.
- RODRIGUES, Raquel Imanishi. Teatro e crise. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n.71, p.209-219, mar. 2005.
- ROSA, Armando Nascimento. As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa. In: LOPES, Oscar, et al. *A planície e o abismo*: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora de 7 a 9 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997. p. 237-248.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 9-49.
- _____. Sobre *Teoria do drama moderno*. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*: [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 169-171.
- SILVA, Fabio Mario da. *Da metacrítica à psicanálise*: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca. João Pessoa: Ideia, 2009.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Ser todos os seres: teatro e biografia na dramaturgia brasileira contemporânea. In: GOMES, Andre Luís (org.) *Leio teatro*: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*: [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VILAS BOAS, Sergio. *Biografias & biógrafos*: jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus Editorial, 2002.
- _____. *Biografismo*: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- VILELA, Ana Luísa. Nota Prévia. In: SILVA, Fabio Mario da. *Da metacrítica à psicanálise*: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca. João Pessoa: Ideia, 2009. p. 9-12.