



Programa de Pós-Graduação em  
Estudos de Literatura

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**VIVIAN LEME FURLAN**

**DA ESCRITA DA VIDA COMO CONSTRUÇÃO FICCIONAL:**

**PERSPECTIVAS DE LEITURA DE *FLORBELA ESPANCA*,**

**DE AGUSTINA BESSA-LUÍS**

**Dissertação de Mestrado apresentada à Comissão Avaliadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, referente à Linha de Pesquisa em *Literatura, História e Sociedade*, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.**

**Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim**

**São Carlos**

**2016**

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar  
Processamento Técnico  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F985e Furlan, Vivian Leme  
Da escrita da vida como construção ficcional :  
perspectivas de leitura de Florbela Espanca, de  
Agustina Bessa-Luís / Vivian Leme Furlan. -- São  
Carlos : UFSCar, 2016.  
134 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de  
São Carlos, 2016.

1. Biografismo. 2. Escrita de autoria feminina.  
3. Agustina Bessa-Luís. I. Título.

33

SIP/CPGL, USP/12/16



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Vivian Leme Furlan, realizada em 17/02/2016:

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim  
UFSCar

Profa. Dra. Luci Ruas Pereira  
UFRJ

Prof. Dr. Andre Sebastiao Damasceno Correa de Sa  
UFSCar

FURLAN, Vivian Leme. *Da escrita da vida como construção ficcional: perspectivas de leitura de Florbela Espanca*, de Agustina Bessa-Luís. São Carlos: UFSCar, 2016. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

**Resumo:** Publicada em 1979, a obra *Florbela Espanca*, de Agustina Bessa-Luís, apresenta-se, a partir dos seus primeiros indícios, como um texto de caracterização complexa quanto à adequação a um gênero literário único, em virtude de constituir, numa primeira perspectiva, um relato de vida. No entanto, é nítido que o mesmo não se realiza apenas a partir de um caráter puro e simplesmente biográfico, sugerindo, portanto, uma possível fluidez entre as categorias de referencialidade e de ficcionalidade. Por este viés de leitura, o estudo apresentado gira em torno da interrogação se esta obra Agustiniiana não alimentaria uma comunhão híbrida de diferentes categorias textuais. Interessa-nos observar, também, como esse tipo de complexidade genológica constitui uma ocorrência na concepção efabulatória da autora, principalmente no cenário português de autoria feminina pós-Revolução dos Cravos, permitindo, assim, uma análise contemporânea da obra, além de sua consonância com certos procedimentos estéticos neobarrocos que aproximam a estrutura textual à imagem do caleidoscópio e de seus reflexos na totalidade da composição.

**Palavras-chave:** Biografismo; escrita de autoria feminina; Agustina Bessa-Luís.

FURLAN, Vivian Leme. *Da escrita da vida como construção ficcional: perspectivas de leitura de Florbela Espanca*, de Agustina Bessa-Luís. São Carlos: UFSCar, 2015. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

**Abstract:** Published in 1979, the work *Florbela Espanca: vida e obra*, by Agustina Bessa-Luís, shows itself as a complex characterization text to fitness in a unique literary genre, due to compose, in a first aspect, a narration of life. However, it is clear that it is not just from a pure character and simply biographical, suggesting a fluid possibility between referentiality and fictional categories. For this, the presented concerns revolve around the question how Agustina's work feed in a hybrid communion of different textual categories. Our interests are, also, observe how this kind of genre complexity is an occurrence in author conception, mainly in the Portuguese scene after the Revolução dos Cravos placing it thus in line with female authors, allowing a contemporary work analysis, in addition to their compliance with certain neobarroco procedures that approaches the textual structure to a kaleidoscope image and its effects in the whole composition.

**Keywords:** Biographism; Female authors writing; Agustina Bessa-Luís.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho às pessoas mais importantes da minha vida:

**À minha mãe Lilian Leme**, minha grande amiga, minha vida.

**Ao Franz Hahner**, que me enche do melhor e mais incrível amor do mundo.

**Ao meu querido Molina**, ajuda essencial nesta pesquisa.

**Ao meu pai Manoel, meu irmão Fernando e minha cunhada Sílvia**, minhas certezas de amor e torcida incondicionais.

**À minha querida Irene Hahner**, por me acolher em sua casa e em seu coração.

## AGRADECIMENTOS

**Ao meu orientador, Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim**, que sempre acreditou em mim e me fez, com seu exemplo, seguir os trilhos da carreira acadêmica. Mais que um orientador, tem sido, como costumamos brincar, um verdadeiro pai. Sou extremamente grata por todas as conversas, e-mails, angústias partilhadas, puxões de orelha, viagens, risadas.

**À Profa. Dra. Luci Ruas**, sempre encantadora com sua leveza e também força, pela generosidade, pelas atentas e ricas leituras, um exemplo de mestra e de ser humano.

**Ao Prof. Dr. André Corrêa de Sá**, uma querida presença lusófona que veio tanto acrescentar, com conselhos, leituras e encorajamentos.

**Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar** e a todos os professores e funcionários envolvidos.

**À CAPES**, pelo fomento financeiro, essencial para a realização desta pesquisa.

## SUMÁRIO:

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1: O GÊNERO BIOGRÁFICO E SUAS MANIFESTAÇÕES</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 2: A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA EM PORTUGAL E A CRIADORA DE SIBILAS</b>	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 3: <i>FLORBELA ESPANCA</i> E A APOSTA BIOGRÁFICA DE AGUSTINA BESSA-LUÍS</b>	<b>48</b>
<b>3.1. Uma flor renascida em charnecas: um breve panorama</b>	<b>49</b>
<b>3.2. Duas mulheres e uma obra: a Bela de Agustina</b>	<b>70</b>
<b>3.3. A arte narrativa de Agustina: o efeito mosaico da “rosácea (neo)barroca”</b>	<b>98</b>
<b>REFLEXÕES CONCLUSIVAS</b>	<b>120</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>124</b>



Esta é a história de um bardo. Se situarmos Bela nesse corpo neutro onde se dá a passagem do sonhador para a realidade, compreenderemos não só os seus versos como toda a obscuridade das formas-pensamento que os inspiraram.

[AGUSTINA BESSA-LUÍS. *Florabela Espanca.*]

Então que mais queres, num mundo com que toda a gente o é... mais ou menos? 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 palpitar de seiva quente como as flores selvagens da tua bárbara charneca!

[FLORBELA ESPANCA. *Contos e Diário*]

Uma longa vida não se descreve, ninguém a vê passar. Não é como uma carruagem que rola numa estrada, ou um astro fixo no céu. Está na pessoa, é o calor, o frio, os seus efeitos. A vida é o efeito duma animação interminável, e a arte é a maneira de exprimir a vida despojando-as dos costumes.

[AGUSTINA BESSA-LUÍS. *Longos dias têm cem anos.* ]

Pois poucos poetas ou romancistas são capazes desse alto grau de tensão que a própria realidade nos dá.

[VIRGÍNIA WOOLF, *O valor do riso e outros ensaios*]

[...] É essa característica de certas mulheres, a de passarem como intensidades que vão garantindo o estremecimento do mundo.

[SILVINA RODRIGUES LOPES, *Exercícios de Aproximação*]

## INTRODUÇÃO

A proposta essencial deste trabalho baseia-se em uma dupla reflexão contida no diálogo entre o biográfico e o ficcional, e como as suas fronteiras se tornam tênues na obra *Florbela Espanca*, pontuando as possíveis relações de aproximação e distinção entre eles e a sua consecução no projeto de escrita de Agustina Bessa-Luís. O que se percebe, à primeira vista, é uma escritora singular, como é o caso de Agustina Bessa-Luís, e sua proposta de escrever sobre a vida e a obra de outra escritora paradigmática, bem anterior a seu tempo: Florbela Espanca. Quanto a Agustina Bessa-Luís, trata-se de uma das mais aclamadas e reconhecidas romancistas da literatura portuguesa do século XX. Talvez, por causa desse trabalho insistente nas malhas da ficção, o seu texto *Florbela Espanca* ofereça uma certa dificuldade para ser considerado como puramente biográfico, que também é, certamente, mas que não se encerra apenas nesse gênero. A obra, de 262 páginas, publicada primeiramente em uma coleção sobre a vida de artistas, contém, além da trajetória da vida de Florbela, 4 cartas da poetisa e 35 poemas extraídos de sua obra poética, organizados por Agustina, em uma mescla de relato, romance, cartas, depoimentos reais e fictícios, que permitem durante a leitura uma constante reflexão sobre os limites do biografismo e da ficcionalidade. Essa estrutura sugere uma singular significação, sobretudo se forem levados em conta algumas reflexões tecidas em torno do exercício de recuperação biográfica.

A crítica literária contemporânea, sobretudo a portuguesa, que aqui interessa, tem desenvolvido discussões acerca de textos que corroem as fronteiras delimitadoras de gêneros, de constituintes narrativos ou de quaisquer outros referentes literários (ARNAUT, 2000; SEIXO, 2001). Se o romance, em sua gênese, já se definia como plural, hoje seus múltiplos estilos, suas muitas linguagens ainda se desdobram e se imbricam, quando os autores eliminam as

transferências que alternam o discurso de uma voz para outra, de um estilo para outro. E o que são os textos para a literatura e seus diversos gêneros senão eles móveis e versáteis? Muito mais do que persistir em categorias distintas e anacrônicas, é importante acreditar na existência de diversos códigos literários, que interagem entre si e entre diversas outras categorias de pensamento.

Um dos objetivos deste trabalho é, justamente, tentar buscar um caminho de leitura em que a obra de Agustina Bessa-Luís melhor se acomode, além de relacioná-la com a vida e os textos da própria poetisa biografada. Para tanto, faz-se necessário o estudo não somente da obra em si ou da vida de Florbela Espanca, mas também, e sobretudo, dos modos de escrita de Agustina Bessa-Luís, principalmente no cenário de escrita de autoria feminina em Portugal, para que, assim, se torne possível entender se esse tipo de produção constitui ou não uma particularidade do que aqui se analisa.

Longe de qualquer discussão, a crítica já apontou que a literatura portuguesa contemporânea abriga diversas particularidades (ARNAUT, 2000; LIMA, 2000; REIS, 2004; SEIXO, 2001), e, como não poderia deixar de ser, Agustina Bessa-Luís desempenha um papel fundamental nesse contexto de produção literária (BULGER, 1998, 2007; DUMAS, 2002; OLIVEIRA, 1978). Se a presença de confluências particulares de elementos diversos, capazes de contribuir para a criação de um texto outro, constitui uma das marcas desta contemporaneidade literária portuguesa (ARNAUT, 2000; REIS, 2004), o leitor atento não pode deixar de observar que algo muito semelhante ocorre em *Florbela Espanca*, ou seja, uma escrita biográfica com fortes tonalidades ficcionais. Decerto, essa instabilidade da obra sobre a vida de Florbela Espanca depende muito do olhar depositado sobre ela, posto que as fronteiras entre o real e o imaginário nem sempre ficam totalmente esclarecidas, daí a sensação de que a vida de Florbela,

muitas vezes, seja assinalada como matéria de um romance, e sua efabulação desperte a sugestão de composição de uma vida.

Qual a relevância desta pesquisa, portanto? Em primeiro lugar, sua formulação pretende constituir uma contribuição, no sentido de somatória, no cenário dos estudos literários, na medida em que absorve e relaciona diferentes saberes que tem como objetivo a articulação entre si e entre a crítica já existente. Além disso, a pesquisa envolve também algumas indagações pertinentes no horizonte de estudo a respeito não só da obra estudada, mas também da fortuna literária de Agustina Bessa-Luís e, principalmente, do panorama da escrita de autoria feminina, que incorpora questionamentos mais profundos, tais como, as dimensões políticas, históricas e sociais de extrema relevância para o papel da crítica literária e também do crítico enquanto sujeito.

No capítulo um, “O gênero biográfico e suas realizações”, buscou-se a investigação das peculiaridades do gênero biográfico, a partir de um aparato crítico-teórico diversificado, privilegiando linhas de pensamento com múltiplas abordagens, desde os que seguem a visão do biografismo histórico e clássico, quanto os que apostam numa análise sociológica e filosófica. A necessidade deste estudo deu-se pela importância em observar as múltiplas formas de realização e as grandes mudanças sofridas pelo gênero biográfico ao longo do tempo, e, portanto, como estas realizações incidem/incidiram sobre a construção do texto de Agustina Bessa-Luís. Buscou-se constatar, ainda, os pontos de contato entre a escrita biográfica e a escrita ficcional, em uma via de leitura pelos possíveis diálogos entre os dois gêneros, e, conseqüentemente, o hibridismo genológico da obra em foco.

No capítulo dois, “A escrita de autoria feminina em Portugal e a criadora de sibilas”, toma-se como base parte da perspectiva histórica da literatura portuguesa, sobretudo a de autoria

feminina em Portugal. Tornou-se imprescindível, a partir de um determinado momento deste estudo, assinalar Agustina Bessa-Luís no cenário português como grande observadora humana pelo horizonte do feminino. Além disso, é também através do revigoramento de uma memória (e, aqui, temos o resgate da memória histórica de uma figura feminina como a de Florbela Espanca, por exemplo) que a literatura desempenha seu papel crítico, especialmente diante de uma constante luta pela emancipação da mulher em uma sociedade de cicatrizes ditatoriais profundas e recentes, em relação à data de escrita e publicação da obra *Florbela Espanca*. Um dos caminhos desta investigação é o de observar como Agustina Bessa-Luís pode ser lida como uma escritora também múltipla, não só por ter atravessado o século escrevendo (suas publicações compreendem o período de 1948 até 2010), mas também por se colocar em consonância com as tendências literárias de seu tempo.

Finalmente, no terceiro capítulo, “*Florbela Espanca* e a aposta biográfica de Agustina Bessa-Luís”, dividido em três subseções, a análise está focada na obra *Florbela Espanca*, sublinhando a maneira como a autora revisita não só a vida desta (incidindo, neste gesto, o biografismo), mas também os seus textos literários, investindo, portanto, numa ficcionalização discursiva. Na primeira parte, “Uma flor renascida em charnecas: um breve panorama”, apontaremos um abreviado olhar para algumas das diversas biografias existentes sobre a poetisa e, em seguida, como a de Agustina Bessa-Luís é recebida no painel crítico. Em seguida, em “Duas mulheres e uma obra: a Bela de Agustina”, a leitura volta-se para alguns aspectos mais específicos sobre os temas trazidos por Agustina, em seu caminho pela escrita da vida de Florbela Espanca. Decifrar a vida do outro pode ser considerado algo transformador, pois, de alguma forma, o autor (e posteriormente também o leitor) acaba por viver uma espécie de simbiose, justamente pela inevitabilidade de rever conceitos significativos vivenciados pelo

sujeito-personagem, mas que, na verdade, acabam por ganhar uma dimensão universal, posto que estão direcionados a todos os sujeitos, tais como a cultura e a vivência de um país, as relações de amor e matrimônio, a relação entre vida e morte (que em Florbela será uma relação intensa, oscilante entre o prazer da vida e o alívio derradeiro que a morte pode significar). Além disso, foi essa mesma vida, a de Florbela Espanca, a autora das primeiras décadas do século XX, com uma escrita livre e direta sobre erotismo e feminilidade, que tornou possível a reflexão em torno do papel da mulher na sociedade portuguesa.

Por fim, em “A arte narrativa de Agustina: o efeito mosaico da ‘rosácea barroca’”, analisaremos o texto com o auxílio de teóricos da narratologia, além do conceito estabelecido por Álvaro Manuel Machado (1983) da “rosácea barroca”, metáfora sobre a peculiaridade de escrita de Agustina, e os processos de dissipação e de fragmentação narrativas por ela empregados, permitindo, além dessa denominação, a formação de um “caleidoscópio” textual, como bem sugeriu Maria Lucia Dal Farra (2007).

Neste sentido, resta esclarecer que se tornou necessário também investir a análise pelos conceitos do Neobarroco, posto que o conceito fornece um olhar para a escrita labiríntica, povoada de arabescos, muito própria deste e de outros textos de Agustina Bessa-Luís. Além disso, tais pressupostos do neobarroco aproximam-se do que foi o objetivo inicial desta pesquisa, de análise contemporânea da obra Agustiniana sobre Florbela Espanca, pois permite a aproximação de sua estrutura à imagem do caleidoscópio aqui proposta, já que as formas neobarrocas são caracterizadas pelo predomínio da estética do fragmento e seus ecos na totalidade da composição, sem significar, contudo, uma volta àquele Barroco do século XVII.

## CAPÍTULO 1: O GÊNERO BIOGRÁFICO E SUAS MANIFESTAÇÕES

Escrever a vida é um horizonte inacessível, que, no entanto, sempre estimula o desejo de narrar e compreender.

[FRANÇOIS DOSSE. *O desafio biográfico.*]

O ato de escrever uma vida constitui um gesto que envolve mais do que somente um projeto e uma proposta de escrita. Trata-se de um contato direto com a história e com todas as particularidades de uma época inteira (ARFUCH, 2010; DOSSE, 2009; FILIZOLA, 2000). Quando há o interesse de percorrer os trilhos da existência humana através da escrita, o horizonte se torna pequeno para o olhar diante do feixe de tramas e complexidades de que a vida real é feita. Muitas vezes, acaba tornando-se um hábito da crítica e dos leitores a dissolução dos gêneros em uma tentativa de distinguir biografia de romance, de memória e de relato, por exemplo. O que aqui interessa, entre todas as reflexões a que nos submetemos, é tentar também desprender o texto biográfico da moldura de subgênero que despreza, muitas vezes, a reflexão literária. Faz-se necessário, portanto, anteriormente à análise da obra e de sua particularização genológica, o diálogo a respeito do biográfico, de seus meandros e de suas possibilidades, para que seja possível, assim, o questionamento a respeito de sua hibridez, além de uma discussão acerca de como vida e obra se distinguem ou se imbricam. Além do mais, tal discussão se intensifica quando se trata de Agustina Bessa-Luís, uma escritora sempre marcada pelo “movimento de desfazer de limites” (LOPES, 2002, p. 169).

Muitos ensaístas tecem questionamentos e possíveis definições sobre o que é escrever uma biografia e como esse texto se caracteriza. Na crítica literária do século XX, o autor foi infamado através de uma rejeição da crítica, quando foi dada ênfase à "autonomia", até se chegar à "morte do autor". Em recente publicação biográfica de autoria de José Carlos Fernandez sobre Florbela Espanca, António Franco (2011), no seu esclarecedor prefácio, auxilia e ilumina as

questões sobre o percurso estabelecido pela crítica literária em relação às obras biográficas e à dicotomia existente entre autor e obra poética, fundamentalmente estabelecida no século XX:

Durante muitos anos, ao longo do século passado, sobretudo numa tradição que enraizou e irradiou a partir da Europa central, ou até de leste, a escrita de biografias sobre autores poéticos foi encarada como um anacronismo despiciendo e infrutuoso, além de desprestigiante, que nenhum valor juntava àquilo que interessava ao leitor ou ao estudioso, a obra. [...] O que o novo método crítico veio dizer é que a Poesia ou a Literatura não eram feitas pelo autor, segundo o modelo determinista anterior, que via na obra um reflexo da personalidade do autor ou do meio em que surgira, mas pela literariedade, uma noção morfogénica, interna ao desenvolvimento da própria obra. Neste paradigma, a poesia gerava-se a si própria, a partir de tópicos poéticos recorrentes, oscilando entre a imitação de modelos anteriores tidos como superiores e a ruptura, o que levou um crítico francês, Roland Barthes, no acume deste processo teórico, a decretar a morte do autor – e até a da obra, substituída pela noção de texto, muito mais apta a expressar segundo ele a autogestação duma literatura sem autor. Estamos hoje em condições de perceber que o fechamento da Poética no século XX, tendendo para uma abordagem exclusivamente morfológica da obra, representou um empobrecimento no modo como entendemos e abordamos o fenómeno poético. Mesmo aceitando o suposto que o centro de interesses do leitor de poesia é o texto a ler, e reconhecendo até que o trabalho da forma é em Poesia a condição sem a qual nada mais existe, o que levou Aristóteles a tentar perceber as regras básicas da tragédia grega recorrendo em exclusivo ao acervo escrito, fica sempre por explicar porque razão o conhecimento da vida dum autor, entendendo aqui por vida a esfera psíquica do ser, não é caminho proveitoso para se entender, no mínimo, uma das fontes do poema que lemos, já que nunca se poderá negar que algum elo existirá entre o autor e a obra ou entre o texto e o tecelão, por mais anónimo ou colectivo que este seja. (FRANCO *apud* FERNÁNDEZ, 2011, p. 11-12).

A partir deste excerto, é possível considerar uma plataforma teórica avaliativa para as obras biográficas sobre escritores, ou melhor, sobre poetas, visto que não se pode negar totalmente o elo existente entre o autor e a sua obra. No caso de *Florbela Espanca*, mais ainda, pois a obra apresenta-se construída a partir de cartas, poemas, memórias do sujeito biografado, unidos num texto marcado pelas inquietações íntimas deste sujeito, ou seja, pelas aflições em meio às incongruências em relação aos moldes morais da época. Consequentemente, trata-se de uma obra marcada também pela intensidade de alguns acontecimentos da vida da escritora alentejana, como, por exemplo, a profusão amorosa e a morte do irmão. Além disso, há um narrador que se mostra muito lúcido perante os acontecimentos políticos e sociais daquela época,



e, mais do que isso, também defensor da arte de autoria feminina, colocando-se muito além do papel de transmissor de uma vida. Numa postura consciente do tempo em que se dispõe a narrar sobre a biografada, interfere nas conclusões reflexivas através das escolhas discursivas em defesa da poetisa, outrora apedrejada.

Neste sentido, a afirmação de Lejeune torna-se fundamental para entender melhor este processo:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles intencionam trazer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a submeter, portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito do real”, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado de modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira (LEJEUNE, 2008, p. 36).

Nesta concepção, portanto, a biografia e a autobiografia são, ao mesmo tempo, cúmplices da verdade por submeterem-se a realidades exteriores ao texto, como também responsáveis por comportarem automaticamente o que Philippe Lejeune (2008) chama de “pacto autoreferencial”, onde o texto e o real não se desassociam, mas procedem juntos como imagem deste, podendo ou não ser equivalentes. Entretanto, a própria instância literária já prevê um certo distanciamento da realidade propriamente dita, diferenciando-se do universo jornalístico ou histórico, em que o pacto com o real torna-se muito mais válido. Se, por um lado, a narrativa de *Florabela Espanca* deixa revelar vários aspectos próprios do gênero biográfico com dados comprovados, datas reais, endereços reconhecíveis e personagens existentes, por outro lado temos uma constante diluição desta referencialidade, alcançada pela subjetividade em desajuste com a realidade exterior, efeitos do estilo narrativo de Agustina Bessa-Luís, que possibilita, de certa forma, apenas acesso ao “efeito do real” (LEJEUNE, 2008). Vale frisar, no entanto, que o próprio Lejeune (2008),

posteriormente, irá repensar suas afirmações iniciais a respeito desse pacto proposto, direcionando ainda mais sua crítica para o olhar contemporâneo de diluição de fronteiras entre os gêneros.

Mas para estabelecer esse diálogo entre estas fronteiras, é necessário entender o gênero biográfico, posto que se trata de uma categoria de definição complexa, se tendo valido de múltiplas formas de realização e sofrido grandes mudanças ao longo do tempo. Segundo Viana Filho:

Ora chamamos biografia a simples enumeração cronológica de fatos relativos à vida de alguém, ora usamos a mesma expressão para trabalhos de crítica nos quais a vida do biografado surge apenas incidentalmente; ora a empregamos em relação a estudos históricos em que as informações sobre certa época se sobrepõem às que se referem ao próprio sujeito biografado; ora a emprestamos às chamadas biografias modernas ou romanceadas. E até obras em que a fantasia constitui o elemento essencial da narrativa aparecem com o título idêntico (VIANA FILHO, 1945, p. 11).

Como se depreende desta inserção crítica, o gênero biográfico abrange uma série de diferentes tipos de realização textual, indo da “enumeração cronológica” (Ibidem) pura até obras de caráter fantasioso e declaradamente ficcional. Uma ocorrência comum entre eles, porém, é clara: a relação dos textos com um “sujeito biografado” (Ibidem).

Nesta perspectiva, em seu ensaio *Biografismo*, Sérgio Vilas Boas (2008) faz uma discussão muito atenta sobre o que ele mesmo chama de “as escritas da vida”. Ao trazer diversas definições, convenções e pressupostos para amparar seu estudo, Vilas Boas sublinha que a biografia pode ser definida como a vida de uma pessoa (acima de tudo) narrada com arte por outra. Estabelece, ainda, uma divisão em seis tópicos, que surgem como primeiro esclarecimento acerca do gênero. São eles: descendência, em que relativiza a ideia de uma herança familiar do ser biografado; fatalismo, em que considera fictício qualquer personagem real visto como predestinado vencedor; extraordinariedade, em que critica os preconceitos decorrentes da crença

em uma genialidade inata; verdade, em que desmitifica a biografia como a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade sobre uma pessoa; transparência, em que propõe que os biógrafos também se revelam ao longo de seu texto; e, por último, tempo, em que mostra por que a narração biográfica linear-cronológica é uma limitação tanto filosófica quanto narrativa. Villas Boas (2008) garante ainda que nenhum biógrafo respeitável pode permanecer à sombra de seu biografado, apenas pesquisando-o diariamente e não ser tocado por essa experiência. Portanto, as relações do biógrafo com o processo biográfico são de natureza reflexiva. Explicita também que a escolha do sujeito a ser biografado não é aleatória, ao contrário, envolve diversas razões concretas, oportunidades, sincronicidades e sutilezas.

Endossando esta ligação estreita entre biógrafo e biografado, François Dosse (2009) irá afirmar que o autor não é o único responsável pela seleção, visto que a escolha lhe é imposta por uma espécie de decisão implícita, fruto de um reconhecimento coletivo, captado por uma imaginação individual. No seu ensaio, *O desafio biográfico*, Dosse (2009) propõe três modalidades de abordagem biográfica, a saber: a idade heroica, a idade modal e a hermenêutica. Em sua concepção, elas percorrerão um caminho que acabará por ressaltar toda uma série de mudanças inerentes ao gênero. Na primeira abordagem, o autor explica que o gênero biográfico, na Antiguidade greco-romana, constitui-se um discurso de virtudes e servia de modelo moral edificante, com a função de educar e transmitir os valores dominantes às gerações futuras através dos exemplos das vidas heroicas narradas. Já a segunda abordagem refere-se tanto a um momento histórico, quanto a uma forma de aproximação sempre atual do gênero, visando alcançar, por meio de uma figura específica, um tipo idealizado e geral que ela irá encarnar. O indivíduo, então, só tem valor na medida em que ilustra o coletivo. O singular torna-se uma entrada para o geral, revelando ao leitor o comportamento médio das categorias sociais do

momento. Por último, a idade hermenêutica, caracterizada como a unidade dominada pelo singular, constitui-se uma idade em que borbulham perguntas sobre o sujeito e os processos de subjetivação que alimentam a renovação da escrita biográfica, entrando para a era hermenêutica, ou seja, a da exegese e da reflexividade. Já não se trata de identificar, mas de proceder a uma abordagem do outro, como e, ao mesmo tempo, de um *alter ego* e de uma entidade diversa (DOSSE, 2009).

Ora, por este viés de leitura, entendemos que a obra *Florabela Espanca*, de Agustina Bessa-Luís, objeto desta análise, bem pode acomodar-se nesta última abordagem proposta por Dosse, posto que, além de fugir do que poderia ser puramente história e entrar para o espaço reflexivo, ela é também marcada pela presença de diversas interpretações e gêneros variados, indicando e sugerindo, assim, uma proposta renovadora e inovadora de sua autora perante certas formas e práticas de escrita biográfica.

Assim como François Dosse, Peter Burke (1997), em seu ensaio “A invenção da biografia e o individualismo renascentista”, através de um estudo a respeito das narrativas da vida na época quinhentista, julga essencial estudar as ideias e os pressupostos que as biografias trazem a respeito das visões dos indivíduos e de sua cultura. Para ele, as biografias permitem entender, acima de tudo, a individualidade do homem, pois:

[...] podemos usar nossa sensação de estranhamento como um ponto de partida para "captar a condição do outro", para explorar certas diferenças entre o presente e o passado, inclusive a mutante "categoria da pessoa". [...] Nas "vidas" havia espaço para abordar tanto a esfera privada quanto a pública, para descrever a personalidade individual através de pequenas pistas [...] (BURKE, 1997, p.90)

É necessário ao biógrafo, portanto, no seu caminho de “captação” de vidas, a abordagem da esfera pública no entendimento da esfera privada e vice-versa, justamente porque nas biografias estão contidas a individualidade dos homens, que por sua vez, permitem acesso ao

conhecimento da cultura, da história, de uma civilização, já que em praticamente todas as épocas e países podem se encontrar biografias (BURKE, 1997).

Outro investigador do gênero biográfico, Daniel Madelenat (1984), distingue três paradigmas sucessivos: a biografia clássica, que cobre o período da Antiguidade ao século XVIII; a biografia romântica, entre o fim do século XVIII e o início do século XX, exprimindo uma necessidade nova de intimidade ao conhecer os segredos da vida familiar e do cotidiano; e, por fim, a biografia moderna, nascida do relativismo e das leituras, ao mesmo tempo, não historicamente enquadradas, enriquecidas pelas contribuições tanto da sociologia quanto da psicanálise.

O que se pode depreender, entre as propostas dos críticos, é o fato de que, entre os ensaístas aqui elencados, muitos realizam seus estudos, ora com base cronológica, com apoio narrativo e específico de uma época, ora através dos dilemas da subjetividade contemporânea. No entanto, na maioria das análises acerca deste gênero, ainda se mostrou dificultosa a definição exata do texto biográfico, devido ao seu aspecto impuro, ora encarado como ciência e história, ora como romance e relato de uma vida. Sobre isso, François Dosse sublinha:

O caráter híbrido do gênero biográfico, a dificuldade em classificá-lo numa disciplina organizada, a pulverização entre tentações contraditórias - como a vocação romanesca, a ânsia da 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 público jamais desmentido, a atestar que ele responde a um desejo que ignora os modismos (DOSSE, 2009, p. 13).

A respeito do desprezo que o gênero sofreu dentro do mundo acadêmico, Max Gallo (2003), escritor, historiador, político e biógrafo de Napoleão e Rosbepierre, diz sentir-se “maneta”, pois crê na necessidade de escrever de maneira sensível. Gallo chamará suas

biografias de romances biográficos ou biografias subjetivas, em virtude dos procedimentos pouco ortodoxos e objetivos, empregados no exercício desta escrita.

Outro aspecto que não se pode deixar de mencionar é o interesse que leva o leitor a buscar uma biografia, visto ser esta um instrumento utilizado por ele para, ao mesmo tempo, informar-se eficazmente, mas também exerce certa liberdade imaginativa na reconstrução da trajetória do sujeito pesquisado. Não deixa de ser também, uma experiência partilhada, uma espécie de sonho possível, pois, de alguma maneira, já foi experimentado também pelo sujeito biografado. É neste aspecto que se concentra a ambivalência do gênero biográfico, visto que:

A definição exclui as obras situadas nos dois extremos do espectro biográfico: a biografia romanceada simula a vida, mas não respeita o material que ela dispõe, enquanto a biografia recheada de fatos, saída da escola tagarela da erudição-compilação, adora o material, mas não simula com ele uma vida. Entre ambas se estende o artesanato impossível da biografia verdadeira (KENDALL *apud* DOSSE, 2009, p. 56).

Este “artesanato impossível da biografia verdadeira” se dá pelo lugar ambíguo que o gênero se coloca, uma vez que uma biografia sempre será perpassada não só pelos fatos mas também pela contribuição do sujeito que a escreve e pelas muitas e ricas armadilhas narrativas empregadas. O biógrafo-artista cria seu texto-obra que, apesar de ser baseado nos fatos, ganha um estatuto de arte e literariedade a partir do momento que se permite não seguir rigorosamente toda uma série de normas impositivas sobre a trajetória recriada. Neste sentido, é clara a explicação de Dosse, quando afirma que:

[...] a biografia se tornou, com o passar do tempo, um discurso de autenticidade, remetendo a intenção de verdade por parte do biógrafo. Entretanto, permaneceu a tensão entre essa ânsia de verdade e uma narração que deve passar pela ficção e que situa a biografia num ponto médio entre ficção e realidade histórica (DOSSE, 2009, p. 60).

Apenas o ato de publicar uma biografia e anunciá-la como tal, e não como um romance, por exemplo, já seria uma forma de, antecipadamente, sugerir a promessa ao leitor de oferecer-lhe uma obra com supostos fatos verídicos. Deste modo, o biógrafo acabaria por evidenciar alguma deficiência com relação ao romancista, posto que lhe faltaria a liberdade possível para penetrar no universo infinito da ficção, ao passo que o romancista sempre estará aberto a subjetividades mais amplas e profícuas. Contudo, a constatação da hibridez presente em gêneros biográficos se dá, sobretudo, pela existência da liberdade do biógrafo, enquanto sujeito-autor em seu domínio de escrita, pela literariedade do discurso, campo que o permite ultrapassar o limite da ciência e infiltrar-se no universo da ficção. É claro que ele possui um ponto de apoio, qual seja, a vida do sujeito biografado, até porque a sua proposta não se cria a partir do nada, porém o texto biográfico transita por um espaço muito maior do que o texto histórico, de modo que:

O 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. [...] Trata-se de uma mistura de ciência e fantasia, cujo relato parece racional, mas nem por isso está menos sujeito a controles e possibilidades de falsificação (DOSSE, 2009, p. 68-69).

A identidade literária, portanto, é diferente da identidade científica, e apesar de haver um ponto médio, o espaço da história, enquanto ciência é limitado, e assim o historiador deve um compromisso maior com os fatos. De tal modo, uma biografia que se pretende firmemente atrelada ao verídico, às fontes escritas e aos testemunhos orais, teria de se preocupar, acima de tudo, com a explicitação da verdade sobre a vida do personagem biografado.

Neste sentido, pode-se já adiantar que Agustina Bessa-Luís, também aponta a diferença entre a biografia e o romance. Ela mesma, em *Floribela Espanca*, faz questão de explicitar:

Em geral aceita-se melhor o romance do que a biografia. Ao romance atribui-se sempre a invenção. Essa goza duma popularidade de tudo aquilo que se destina a servir do ócio e não o estudo. A biografia inquieta um pouco; não é excitante como um espetáculo. Na leitura do romance está implícita a escusa de toda a meditação; o novelista aceita presidir a uma assembleia recreativa, enquanto que o biógrafo, esse tem que ser o juízo e até a imprecação de todo um povo. Por isso a sua obra tem mais de incógnito do que a do romancista (BESSA-LUÍS, 1979, p. 43).

Para Agustina, portanto, é clara a distinção, e até mesmo certa complexidade, existente no movimento do biógrafo em comparação com o do romancista, justamente pela implicação que a biografia terá perante o leitor, sendo esta menos “popular” por seus limites talvez já pré-definidos pelo que se espera de uma vida, diferentemente do romance, onde tudo é cabível na fantasia narrativa.

A consagrada escritora Virgínia Woolf, além do incontestável papel que exerceu na emancipação da escrita de autoria feminina, é também autora de biografias<sup>1</sup> com caráter bem peculiar e distante dos moldes tradicionais até então publicadas em sua época. Ela exerceu, com isso, papel também muito importante no que se diz respeito à liberdade do gênero, pois, além de subvertê-lo e escrever biografias romanceadas, foi ela uma das pioneiras a questionar fortemente este gênero como forma de arte. A liberdade da autora em construir sua escrita parece permitir o pouco esforço para biografar, pois, antes de tudo, é muito íntima das palavras, através de seu estilo narrativo do fluxo de consciência e pela maneira que as descrições dos acontecimentos fluem naturalmente, não deixando lacunas entre os pensamentos das personagens e a escrita. E isto ocorre, sobretudo, quando se trata de uma escrita marcada pelo fluir do pensamento feminino, exprimindo a fala de uma nova mulher a ser dita, pelo modo com que cristaliza esse

---

<sup>1</sup> Publicou, primeiramente, em 1928, *Orlando*, espécie de biografia de um poeta fictício que viveu durante 400 anos e mudou de sexo algumas vezes. Posteriormente, em 1933, publica *Flush: Memórias de um cão*, uma biografia totalmente irreverente, pois se baseia na visão de mundo percebida pelo olhar de um cão que pertenceu à poetisa Elizabeth Barrett Browning. E, por último, em 1940, *Roger Fry*, que conta a vida de um pintor e crítico de arte inglês. Entre as três obras consideradas como biográficas, *Roger Fry* é a que mais se assemelha ao gênero por simplesmente contar a história de vida de Roger e não possuir, como as outras duas, a nítida mescla de ficção e fantasia. Todas elas, entretanto apresentaram uma relevância quanto à hibridez do gênero, até então pouco falada.



“ser mulher” junto de seu lado militante. Com Agustina, entendemos que ocorre algo muito próximo, posto que, na obra em estudo, deparamos com uma escritora a biografar o universo de outra escritora da maneira que melhor lhe cabe.

Woolf, no ensaio “A arte da biografia”<sup>2</sup> (WOOLF, 2014, p. 389-402), publicado pela primeira vez em 1939, já considerava os diversos limites do trabalho biográfico, levando à reflexão de que a própria natureza do gênero impõe circunstâncias inescapáveis ao biógrafo, dentre elas a de dificilmente se estabelecer como verdadeiro trabalho artístico. Inicia, portanto, suas reflexões sobre o gênero com a pergunta: “A biografia é uma arte?” (Ibidem, p. 389), e segue considerando que são poucas as biografias que sobrevivem. A razão desta taxa de mortalidade, diz ela, está, sobretudo, no interesse na vida do outro ser considerado algo recente: “Só no século XIX a biografia atingiu a maturidade” (Ibidem, p. 390). Deste modo, Woolf desenvolve suas reflexões apostando que isto se deve principalmente ao fato de que “o romancista está livre e o biógrafo está amarrado” (Ibidem).

Ao lado, portanto, de sua escrita pouco inocente, a escritora inglesa reflete sobre a liberdade do biógrafo que, segundo ela, sofreu “mudança”, mas, ainda assim, tornou a biografia digna de questionamento sobre sua validade artística, isto porque, apesar do biógrafo estar manietado, ele “conquistou, sem dúvida, certa margem de liberdade” (Ibidem, p. 391), principalmente no último século.

Nas reflexões de Virgínia Woolf, há uma menção à Lytton Strachey, que, segundo ela, produziu três famosos livros com “muitas respostas possíveis para a questão de saber se a biografia é uma arte e, se não for, por que fracassa” (Ibidem, p. 382). Segundo ela, Strachey provocava o público do início do séc. XX, pois gerava dúvidas sobre diversos fatos ocorridos

---

<sup>2</sup> WOOLF, Virgínia. “The art of biography”, em *The Death of Moth*, 1942. A edição brasileira foi publicada em *O valor do riso* (2014).

com os sujeitos que biografava. Sendo assim, “a ira e o riso se misturavam e as edições se multiplicaram”. (Ibidem). Essa provocação surge principalmente a partir de suas duas importantes e contrastantes obras biográficas<sup>3</sup>: “Em *Victoria*, ele tratou a biografia como um ofício, submetendo-se a suas limitações. Em *Elizabeth*, tratou a biografia como arte, desprezando suas limitações” (Ibidem). Neste sentido, podemos entender que, para Woolf (2014), a concepção de arte está totalmente atrelada à liberdade do artista, já que, para além das demarcações de gêneros, o que a preocupa é muito mais “prestar-se a feitura de um livro que combinasse as vantagens de dois mundos, que dessem liberdade de invenção ao artista, mas amparasse seus inventos com o suporte dos fatos – um livro que não fosse só uma biografia mas uma obra de arte”. (Ibidem, p. 396).

A biografia não é algo que experimenta total evolução com o tempo. Embora o tempo tenha mostrado suas mudanças, não se pode esquecer de que sempre existiram os diversos tipos de interesses: aqueles que estão dispostos a penetrar na obra biográfica e sentir sua intensidade poética sem se questionar (como ocorrera na biografia da rainha Elizabeth, por exemplo), fazendo isso simplesmente pelo calor e respeito ao prazer que uma obra mais livre provoca; e outros ainda se interessam apenas pelo compromisso com os fatos (como relata Virginia Woolf sobre a biografia da rainha Vitória). Parece que tais reflexões de Woolf, a respeito do aspecto artístico da obra, vem ao encontro da análise que aqui pretendemos fazer, posto que *Florabela Espanca* (assim como *Elizabeth*, por exemplo) talvez alcance este patamar ambivalente da arte biográfica apontado por Woolf.

Talvez a falta de fatos ou os mistérios da vida de um sujeito a ser biografado sejam as linhas mais preciosas que um biógrafo pode “escrever”. As limitações inerentes aos gêneros e

---

<sup>3</sup> Lytton Strachey (1880-1932) publicou *Queen Victoria* (1921), em que segundo Woolf, “lá estava ela a rainha Vitória, sólida, real, palpável. Mas sem dúvida era limitada” (WOOLF, 2014, p. 395). Posteriormente, em *Elizabeth and Essex: a Tragic History* (1928), a obra serviria de base para o experimento de liberdade na escrita biográfica.

impostas ao autor da biografia tornam-se necessárias para o biógrafo que é, antes de tudo, apenas um narrador. Mas o mundo ficcional é também constituído por narradores, apesar de muitas vezes ser um mundo em que os fatos só podem ser verificados por uma pessoa: o criador da ficção, diferente, portanto, do mundo de personagens reais, que pode ser narrado por diferentes narradores e por diversas perspectivas. São, enfim, mundos que podem ser sustentados por um mesmo sujeito, mas que jamais se tocam, formando assim, os misteriosos limiares da escrita biográfica.

Sobre esses limiares, Virgínia Woolf (2014) recorda-se de algo que parece óbvio, mas que geralmente fica de lado quando são cobrados certos rigores dos biógrafos, tais como a multiplicidade de perspectiva a que todos estamos sujeitos:

E mais uma vez, já que vivemos numa época em que milhares de câmeras são apontadas para cada celebridade, por jornais, cartas, diários, a partir de qualquer ângulo ele deve estar preparado para admitir versões contraditórias da mesma face. A biografia alargará seu escopo pendurando espelhos em cantos inesperados. E de toda a diversidade ela irá, no entanto, extrair, não a confusão mais completa, e sim uma unidade mais rica (Ibidem, p. 399).

Com relação a esta riqueza de possibilidades, os biógrafos (e aqui acrescento também os leitores da biografia) devem permitir diversas faces do real, além “de aceitar o que há de precível, construir com isso, embutí-lo no próprio arcabouço de seu trabalho” (Ibidem, p. 400). Além disso, em um momento como o que vivemos no séc. XXI, a reflexão de Woolf, a respeito das câmeras que nos rodeiam, não poderia ser mais atual, pois, no mundo dos *reality shows*, cada olhar, cada lente captura um ângulo, uma imagem, como se nenhuma vida estivesse mais livre de ser perspectivada. Esses olhares não permitem observações parecidas, posto que pertencem a diferentes sujeitos em dimensões distintas e simultâneas, deixando sempre um espaço para a imaginação, para o infinito do olhar dos telespectadores, dos observadores e dos leitores. E

assim, essas câmeras, as biografias da vida, seguem e continuam “contando-nos os fatos verídicos, peneirando na grande massa os pormenores e modelando o todo, para que percebamos seu contorno [...], pois poucos poetas ou romancistas são capazes desse alto grau de tensão que a própria realidade nos dá” (Ibidem, p. 401).

Assim, o êxito ou não do empreendimento biográfico e sua distinção como obra de arte dá-se pelo discernimento entre a boa combinação e dosagem que se inicia o trabalho do biógrafo – sujeito, acima de tudo, artesão da realidade com a poesia. É justamente no ponto médio, criado por ele, que este gênero se situará, e isto se deve justamente pelo fato de a arte de escrever a vida ser muito mais do que apenas catalogar e enumerar cronologicamente determinados fatos sobre determinada pessoa. Deste modo, a biografia pode ser compreendida como uma forma de contar as entrelinhas do sujeito e escrever nem um romance livre, nem a história de uma vida, mas uma biografia viva. Antonie Compagnon (1983) chamará este fenômeno de “vidobra”, que significa exatamente um termo próprio para designar a junção vida + obra, sem dissociação entre ambos.

Já a biógrafa Christine Duhon (1990) aproxima-se muito do resultado alcançado por Agustina em *Florabela Espanca*, quando escreve sobre os contornos da vida de Virgínia Woolf a partir de suas três obras biográficas. Duhon (1990) acredita também que, como já discutido anteriormente, o biógrafo é afetado pela biografia e nela se mostra. Utiliza, portanto, o fazer biográfico de Virgínia Woolf como base tangível para uma expressão muito singular desse tipo de escrita. Deste modo, o texto interpõe-se como mediador naquilo que vai assumir como uma reconfiguração (meta)biográfica da escrita de Duhon. Desta mesma forma, através da maneira que escreve sobre Florbela, Agustina Bessa-Luís deixa revelar a escritora que é, além dos recursos textuais utilizados para a sua realização, quando em seu texto insere reflexões sobre o fazer literário.

Pelos caminhos dos dilemas da subjetividade contemporânea, Leonor Arfuch (2010) traça um estudo crítico sociológico e literário acerca do espaço biográfico (o mesmo defendido por Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*), que chega para “dar lugar às diversas formas que assumiu, com o correr dos séculos, a narração inveterada das vidas” (ARFUCH, 2010, p. 22), dentre as quais a realização no cenário moderno é mais um “caso”. Assim, semelhantemente ao que apontou Virgínia Woolf sobre os “espelhos em cantos inesperados” (2014, p. 399), a ensaísta aponta para a diversidade das escritas fluidas e híbridas dos dias de hoje, incluindo as escritas biográficas e autobiográficas, as entrevistas, os diários, as colagens, enfim, as múltiplas formas narrativas que surgem na contemporaneidade e que apontam para um deslocamento do privado para o público, a partir das diversas variações literárias e midiáticas sofridas ultimamente. Segundo ela,

O avanço irrefreável da midiática ofereceu um cenário privilegiado para a afirmação dessa tendência, contribuindo para uma completa trama de intersubjetividades, em que a superposição do privado sobre o público, do *gossip* – e mais recentemente do *reality show* - à política, excede todo limite de visibilidade. Esse fenômeno poderia ser considerado uma reconfiguração da subjetividade contemporânea, em sintonia com o momento de inflexão que marcara o surgimento dos gêneros autobiográficos? (Ibidem, p. 37).

É notável que o gênero (auto)biográfico sofreu suas transformações sob influência natural que o progresso midiático gerou na sociedade como um todo, quando escancara ilimitadamente os acontecimentos pessoais ao ponto de se subjetivarem as identidades e os limites das relações humanas. A contemporaneidade violou o limiar entre o público e o privado, gerando uma “dissolução do coletivo” (Ibidem) que se impregnou nos hábitos, nos costumes e nos consumos atrelados à produção da mídia e, conseqüentemente, nas práticas artística e literária. Arfuch, no entanto, questionará a relação do gênero e suas transformações diante deste fenômeno de sobreposição dessas esferas. Segundo a autora, as transformações próprias da subjetividade

contemporânea são conferidas à origem hipotética do gênero autobiográfico, nomeadamente com a obra *As confissões* (1764-1770), de Rousseau, em que o relato da própria vida coloca em cena uma reflexão tanto filosófico-política, quando se trata do avanço inquietante do público/social, em termos de uma normatividade de condutas, quanto para a história da crítica literária. Adjacente à análise que Philip Lejeune (2008) traçou sobre as contestações que emanam da leitura da obra confessional de Rousseau (e que o levará a sua “teoria” a respeito do pacto autobiográfico), Arfuch (2010) enxerga a importância do lugar outorgado ao outro, esse leitor que é presumidamente implacável, por meio desse pacto.

Ora, a obra de Agustina Bessa-Luís, foco de nossa análise, apresenta, inicialmente, os subtítulos “biografia” e “vida e obra”, prevendo, assim, um pacto que, conforme apontaremos, será transgredido. Isto porque esse leitor “implacável”, com a leitura de um subtítulo, antecipa sua entrada num universo tangível, como a biografia sugere. Entretanto, quando a narrativa se estabelece, esse leitor é surpreendido por uma torrente de episódios dúbios, ficcionais, fortunas poéticas, cartas pessoais, enfim, ferramentas e dados que desestabilizam os limites, já borrados, entre a ficção e a realidade, e que se esboroam ainda mais durante o fluxo da narrativa, desordenando o leitor e desfazendo, de certa forma, o pacto inicial.

O gênero biográfico, inerentemente, tem que contar com os esses fluidos limiares, existentes no permear desses espaços contemporâneos, demolidores de fronteiras do íntimo:

Também não é certa a atribuição de competências: o íntimo não é comente o reduto da fantasia, da afetividade e do erotismo – nem equivalente em tudo à “intimidade”- o privado não se equipara ao resguardo da propriedade ou ao reino doméstico, o biográfico excede em muito uma história pessoal. Apesar das diferenças – de grau?- entre os termos, a dificuldade para definir esses espaços para além de um rastro metafórico, é também a de postular fronteiras taxativas entre os gêneros e as vozes que viriam representá-los (ARFUCH, 2010, p. 133-134).

Apesar das esferas terem se fluidificado progressivamente, embaçando as fronteiras entre as vozes, Arfuch lembra que essa complexa mescla também não é “certeira”, posto que aponta para as diferenças e sobrepujanças que o biográfico alimenta. Mesmo assim, a contemporaneidade permite que uma obra não seja percebida desconexa de seu criador e de seu projeto, já que, como sujeito, transfere ao fruto artístico suas impressões e críticas, a maneira de ser e de sentir no mundo. Sobre isso, Bosco (2010) afirma haver nobreza em conseguir transformar, de fato, as biografias em arte, justamente pela obsessão existente na invasão da privacidade humana através dos diversos conjuntos midiáticos existentes na atualidade:

Um grande artista é um grande artista por ser capaz de transformar sua vida pessoal, suas percepções pessoais, em arte, ou seja, em um ser de vida independente, que conseguiu capturar a vida e a oferece a quem quer que o visite (e tenha por sua vez a grandeza de abri-lo). [...] as únicas verdadeiras biografias que conheço são as falsas biografias, aquelas que contêm, explícita ou implicitamente, uma crítica ao discurso biográfico (crítica que costuma faltar nos biógrafos mais rigorosos sob a perspectiva factual: ocorre que, do fato à sua interpretação, vai um salto qualitativo, e é esse salto, objeto necessariamente de uma reflexão teórica, que deveria ser pensado por todos os biógrafos) [...] Devo ainda indicar, para concluir, que a obsessão pela vida privada que caracteriza boa parte do mundo contemporâneo serve ao menos para confirmar a tese central do que foi dito até aqui: a crítica fundamental que deve ser feita ao programa Big Brother não é ao fato de ele ser invasivo (nele dá-se antes evasão de privacidade), nem sexualmente apelativo (e daí?), mas de ele, inversamente ao que acredita, não ser capaz de mostrar a vida de ninguém (BOSCO, 2010, p.3).

Neste horizonte de interrogações das escritas (auto)biográficas, em meio a essas dificuldades em definições de fronteiras e espaços (efeito das subjetividades inerentes à contemporaneidade), porém calcados em alguns enfoques clássicos a respeito destes gêneros, é necessária a constante reflexão teórica que permita integrar, no cenário mais amplo da crítica literária, social e cultural, a realização dos diferentes gêneros discursivos que focalizam, com menor ou maior grau de intensidade e a partir de diferentes sutilezas, a narrativa vivencial.

## CAPÍTULO 2: A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA EM PORTUGAL E A CRIADORA DE SIBILAS

Há uma escrita de mulheres. Confusa e embaraçada como elas, quando é uma escrita de mulheres...

[AGUSTINA BESSA-LUÍS. Prefácio a *Tarde demais Mariana*]

Mas a Agustina não é nenhum dos seus livros, mas o conjunto de toda a sua obra. Ela completa-se. É genial e vulcânica.

[MANOEL DE OLIVEIRA. *Genial e vulcânica* ]

Se é certo que um sujeito autoral, como afirmou François Dosse (2009), não se deixa passar despercebido na composição de sua obra biográfica, no que toca ao estudo em foco, resta-nos perceber e interrogar quem é, então, esta mulher que escreve sobre mulheres? Como se molda a fortuna literária de uma escritora que prefere o universo perspectivado através do feminino? De quais artifícios ela dispõe para engendrar seu discurso?

Em meio a estas perguntas, tomemos como base para reflexão parte da perspectiva histórica da literatura portuguesa, mas preferencialmente a de autoria feminina em Portugal. É claro que não se pretende, aqui, traçar o caminho histórico completo dessa escrita e de suas realizações, mas parece oportuno cotejar alguns desses trilhos, mesmo que de maneira breve, para que seja possível entender o relevante papel exercido pelas mulheres escritoras, como Agustina Bessa-Luís, em um cenário, no qual:

[...] a memória histórica dos feminismos da primeira metade do século XX se esfumou, por influência do regime ditatorial do Estado Novo, com uma ideologia de submissão das mulheres e pelo pensamento dogmático das esquerdas políticas, que não souberam captar a dimensão plural dos feminismos e as contradições de gênero na sociedade (TAVARES, 2011, p. 5).



Neste sentido, torna-se indispensável, neste momento, pensar a respeito da literatura portuguesa produzida por mulheres, além de sua importância no revigoramento de uma memória (e, aqui há, em certa medida, um resgate da trajetória histórica da figura feminina, como a de uma Florbela Espanca, por exemplo) para contribuir não só no panorama do fazer literário, mas sobretudo no cenário crítico, social e político da emancipação feminina em uma sociedade ainda com cicatrizes ditatoriais profundas. Isto porque a literatura funciona também como instrumento de poder e divulgação de ideologias, embora, por muito tempo, fosse arbitrariamente mantida e controlada não somente por determinados grupos sociais dominantes, como também por determinados gêneros, tendo seu domínio restrito, durante muitas décadas, a um grupo masculino, branco, burguês e heterossexista. Assim, falar de literatura de autoria feminina significa contar uma história relativamente recente, e, em Portugal, o nome de Agustina Bessa-Luís é imprescindível.

Entendemos que o percurso da escrita de autoria feminina no século XX, em Portugal, não pode ser contado sem abordar duas obras, ou melhor, dois grandes acontecimentos na cena literária: *A Sibila*, em 1954, e, décadas mais tarde, *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972. Se esta última é indelevelmente marcada pela voz feminina que se autoafirma revolucionária e transformadora, *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, quase vinte anos antes, abre caminho para um novo fazer romanesco, em que a singularidade da autora reside na capacidade de rescindir modelos pré-estabelecidos a partir do trabalho do universo humano através da perspectivação narrativa do universo feminino. De acordo com Nelly Noaves Coelho,

Como disse Agustina Bessa-Luís (no Prefácio a *Tarde demais Mariana*, de Filomena Cabral): “Há uma escrita de mulheres. Confusa e embaraçada como elas, quando é uma escrita de mulheres. [...] No mais das vezes, as mulheres escrevem segundo o modelo que obtiveram dos homens. Para eles, as mulheres têm de ser sensuais, complicadas, submetidas ao obstáculo da reflexão. Mas não são assim [...] Agora

começa a haver uma literatura feminina, uma forma de a mulher se interrogar; mas ainda só balbucia ...” (1985) O “balbucio”, a que Agustina se refere, aponta para o discurso-em-crise que constrói (ou desconstrói?) a ficção contemporânea e é principalmente notório na produção feminina. Há, sem dúvida, uma “escrita de mulheres”, “confusa e embaraçada”, que procura dar voz ao ainda informe, à nova consciência da condição- de-mulher ainda em germinação. Por diferentes que sejam as formas dessa escrita feminina, há uma característica comum que as identifica entre si: são escritas que se querem estruturadas ou amalgamadas com a própria substância do feminino, do ser-mulher no próprio ato-de-viver. Ou melhor, uma escrita que já não objetiva representar ou denunciar determinada realidade, mas se quer (ou se pretende) fundadora/instauradora de uma realidade-outra, ainda amorfa, desconhecida da maioria; e cuja pedra-base seria a força cósmica (ou mítica?) do feminino, tal como se teria manifestado na origem dos tempos e que acabou sendo domada e deformada por milênios de sucessivas civilizações (COELHO, 1999, p. 123).

Se, para Agustina, há trinta anos atrás, a escrita de autoria feminina ainda balbuciava, podemos inferir que ela mesma e outras tantas intelectuais, tais como Natália Correia, Maria Teresa Horta, Maria Judith de Carvalho, Maria Velho da Costa, Lúcia Jorge e Teolinda Gersão foram responsáveis pelo amadurecimento e formação desse rebento que, se antes se configurava uma fala hesitante, hoje, tem plena maturidade para não só representar uma esfera literária, mas para dar luz a novas gerações.

Segundo Owen & Alonso (2011), por exemplo, Agustina Bessa-Luís se caracteriza como peça chave no duplo agenciamento do lugar da mulher na literatura, outrora excluído, mas que, agora, se posiciona ao se reinventar:

De fato, para os fins do nosso estudo, Bessa Luís constitui uma figura chave de transição, passando da convencional exclusão das mulheres do cânone histórico literário, para a negociação bem sucedida das mulheres a uma posição de liderança no cenário principal, ainda que por força de uma espécie de duplo agenciamento, onde simultaneamente revela, ao mesmo tempo que ironicamente reinventa, uma supressão originária da memória cultural feminina, de modo que esta estética, predominantemente, guia seu próprio projeto criativo. (OWEN & ALONSO, 2011, p.99 )<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> “Indeed, for the purposes of our study, Bessa Luís constitutes a key transitional figure, moving from women’s conventional exclusion from canonical literary history, to women’s successful negotiation of a leading position in the mainstream, albeit by dint of a kind of double agency, simultaneously revealing, yet also ironically reinventing, an originary suppression of female cultural memory, as the predominant aesthetic guiding her own creative project.” (OWEN & ALONSO, 2011, p.99, tradução minha)

Entender este papel de agenciamento é fundamental para perceber toda a evolução que a literatura feminina em Portugal sofreu, principalmente quando se fala em escritoras ligadas ao cânone literário. As ensaístas ainda acreditam que “é dado precocemente a Bessa-Luís uma categoria de elevação própria, separada das escritoras abertamente feministas”<sup>5</sup> (Ibidem).

Na verdade, a primeira pergunta mais emergente nos meios críticos-literários consiste em inquirir se realmente existe uma escrita puramente feminina, no sentido de que esta se distinguiria da dos homens, tanto em termos de forma, quanto de conteúdo. O que parece claro, na esteira do que ensina Isabel Allegro de Magalhães, em *O sexo dos textos*, é a existência de traços femininos universais em certas obras. Contudo, nesta explicação, não se obliteraria o fato de que a escrita feminina é, em muitas vezes, assumida por homens, citando, por exemplo, o caso de obras como as de Proust (MAGALHÃES, 1995)<sup>6</sup>. Já para Elaine Showalter, “a defesa de uma linguagem de mulheres é, portanto, um gesto político que também carrega uma força emocional enorme. Mas, apesar de seu apelo unificador, o conceito de uma linguagem de mulheres está crivado de dificuldades” (SHOWALTER, 1981, p.38). Isto porque não há qualquer evidência linguística que sugira uma diferença específica entre a linguagem de diferentes sexos. Ao invés disso, é preciso considerar o que a autora chama de “estratégias e contextos do desempenho linguístico” (Ibidem), que podem diferenciar estas duas escritas. Sobre esta discussão, Isabel Pires de Lima, na apresentação de *Olhar e Vozes no feminino*, acrescenta:

Não foi porém, como ficou dito, a convicção de que existia uma << escrita feminina >> que esteve na base desta iniciativa, mas a certeza de que a escrita de autoria feminina, a voz feminina ainda é ouvida como voz segunda, como dialecto, e que precisa portanto de criar espaços e momentos para ser ouvida, mais ouvida. Ouvida na

---

<sup>5</sup> “Given Bessa-Luís early elevation by establishment to a category of her own, set apart from overtly feminist writers” (Idem, tradução minha)

<sup>6</sup> Apesar de Magalhães considerar *Novas Cartas Portuguesas* como sendo a única obra realmente de cunho feminista em Portugal, a autora não deixa de inserir Agustina Bessa-Luís como uma escritora responsável por utilizar esses traços femininos importantes e delimitadores de uma escrita feminina transformadora.

capacidade de universalidade e de abrangência que ela tem, independentemente de todas as marcas de gênero que eventualmente possa ter [...] (LIMA, 2001, p.14).

E Agustina Bessa-Luís, pelo universalismo dos temas sobre os quais se debruça, ao lado das muitas artistas contempladas em *Olhar e Vozes no feminino*, talvez tenha sido uma das responsáveis por criar o espaço para esta voz se fazer ouvida. Por este viés, acreditamos que a autora desempenha certas estratégias específicas que a inserem em um lugar de relevância na escrita de autoria feminina em Portugal.

E embora seja na década de 1970 que borbulham movimentos libertadores (Revolução dos Cravos, em 1974, por exemplo), juntamente de obras literárias demarcadoras da perspectiva feminista em Portugal (*Novas Cartas Portuguesas*, em 1972), a escrita de Agustina Bessa-Luís nasce anos antes, mais especificamente em 1948, com *Mundo Fechado*. Trata-se de um período anterior, literariamente marcado pelos ecos do movimento realista-naturalista, que entra século XX adentro, mas com algumas variantes conquistadas pelo romance social neorrealista, além das influências do presencismo. É nesse momento que Bessa-Luís “entra em cena com o romance que nada tem a ver com a ideologia e a prática literárias dominantes da década de 1940” (LOURENÇO,1994, p. 284). Seis anos depois, vem à lume o romance *A Sibila*, título profético, na feliz expressão de Eduardo Lourenço (1994), posto que Agustina parece anunciar o seu próprio destino visionário, demarcando-a definitivamente na ficção portuguesa, além de consagrá-la, mais tarde, como um dos nomes paradigmáticos da escrita de autoria feminina em Portugal, sobretudo pela forma como perspectiva a essência humana a partir do feminino. E o crítico destacará também que:

Mais tarde, a cultura portuguesa aperceber-se-á que além da originalidade literária de *A Sibila* enquanto ficção e escrita, uma escrita por vezes aleatória e fantasmagórica, essa obra instaurava sem que ainda se soubesse muito bem uma espécie de longo reinado da literatura feminina em Portugal. No caso dela, mais feminina do que

feminista – que Agustina não é nem nessa perspectiva uma ideóloga, mas um exemplo da sua ficção povoada de personagens femininas entre as quais a do seu primeiro livro, *Mundo Fechado*, que impôs um mundo da mulher até então subalternizado com uma evidência que as suas sucessoras receberam já como uma herança natural (LOURENÇO, 2008, p. 40).

Este “longo reinado” de Agustina, “povoado de personagens femininas”, por mais que não esteja ligado a uma agenda de reivindicações feministas propriamente ditas, talvez tenha se mostrado tão vivo ao ponto de podermos devidamente conectá-lo à memória dos acontecimentos revolucionários, críticos e literários portugueses, no contexto da segunda metade do século XX. Quando Agustina alavanca com o sucesso absoluto de *A Sibila*, ela começa a engrossar a oposição ao Estado Novo, em que as mulheres tiveram um peso relevante, sobretudo pelo aumento da participação no mercado de trabalho, consequência da Guerra Colonial e da ida dos homens para a arena de combate nos territórios africanos (TAVARES, 2010).

Mais tarde, o advento do 25 de abril de 1974,<sup>7</sup> conhecido como Revolução dos Cravos<sup>7</sup>, a experiência coletiva da sociedade, o significado e os efeitos do movimento dos Capitães de Abril contribuem massivamente para a análise de alguns textos significativos da literatura portuguesa daquele momento. Apesar das transformações democráticas do país após a Revolução e, em certa medida, da participação das mulheres, a palavra «feminismo» permaneceu fora das demandas políticas, e, conseqüentemente, fora do cânone literário. Esse fato fez emergir um solo fértil de

---

<sup>7</sup> O regime salazarista representou um período de terrível repressão política em Portugal. Inspirado nos pareceres dos regimes totalitaristas, a tirania dominou o panorama político português por mais de quatro décadas. Sob regime ditatorial, o governo português estampou forte resistência contra os movimentos de independência que eclodiram em suas colônias africanas. Ao longo dos anos de 1960, tropas portuguesas foram enviadas para conter revoltas em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. Na década seguinte, a crise econômica e os desgastes com os conflitos coloniais deram condições para a organização de um movimento golpista no interior das Forças Armadas lusitanas. No dia 25 de abril de 1974, oficiais de média patente conseguiram organizar a derrubada de Marcelo Caetano, sucessor de Antônio Salazar. A vitória dos oficiais rebeldes foi comemorada por toda população portuguesa que, em sinal de apoio, distribuiu cravos aos soldados participantes da revolução. Por causa dessa manifestação, o fim da ditadura portuguesa ficou conhecido como a Revolução dos Cravos. O novo presidente, António de Spínola, aboliu a polícia política salazarista e legalizou o sistema pluripartidário. O regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933, foi deposto e iniciou-se um processo que viria a terminar com a implantação de um regime democrático, com a entrada em vigor da nova Constituição em 25 de abril de 1976 (AUGUSTO, 2011; SECCO, 2004).

escrita, sobretudo se forem levados em conta os casos de algumas autoras específicas, como sugere Isabel Allegro de Magalhães:

O acontecimento do 25 de Abril com sua vivência pessoal e coletiva do momento constitui matéria fecunda para romances de Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão, Agustina Bessa-Luís, [...] são textos em que a chamada revolução de Abril emerge [...] Várias das obras de Agustina tem como fulcro matéria histórica como é o caso, entre outras, de *Fanny Owen*, *A corte do Norte*, *A Monja de Lisboa*, *Vale Abraão*. A biografia ficcionada parece ser também uma das formas de abordagem da história e encontramos-a ainda em Agustina, por exemplo, nas suas vidas de *Florbela Espanca*, de *Sebastião José* (MAGALHÃES, 1992, p. 156).

Ademais, no caso específico de *Florbela Espanca*, objeto de nosso estudo, embora a vida da poetisa biografada não tenha sido afetada por este fato (por motivos óbvios, já que nasceu e se suicidou no período entre 1894 e 1930), a proposta de recuperação biográfica pela pena agustiniana configura-se também como uma das formas de abordagem da história do período dos anos iniciais do século XX português. Apesar deste contexto epocal também não coincidir exatamente com o período crítico da política portuguesa do Estado Novo, a escrita de Agustina não deixa de incorporar, a seu modo, em sua estrutura narrativa, uma veia crítica de um Portugal amordaçado. Através do memorialismo, a autora tem necessidade de resgatar verdades extraviadas, como aponta Laura Fernanda Bulger:

[...] a quase obsessão de Agustina pelo passado, obsessão que, achamos, não estar ligada a um sentimento nostálgico, e que se manifesta tanto numa produção romanesca de cunho historiográfico, onde se incluem as biografias romanceadas, como no processo narrativa que lhe é mais habitual: o memorialismo. Subjacente a esta escrita, encontra-se o desejo de recuperar uma verdade que se terá perdido pela desfiguração histórica [...] (BULGER, 1998, p.16).

Essa ânsia por recuperar histórias perdidas através da literatura está intrinsecamente ligada a uma contemplação constante de Agustina Bessa-Luís com a rede de significações morais e sociais, e que, muitas vezes, são paradoxalmente injustas. As suas escolhas temáticas sempre

giram em torno de tramas e personagens igualmente inconformadas, também atreladas à liberdade (e quando se fala de liberdade de escrita, não se pode deixar de lembrar a censura salazarista). A autora constrói personagens desatados do lugar-comum, principalmente, o lugar da mulher na sociedade, quando se observa o temperamento peculiar de certas mulheres:

*Florbela Espanca*, de Bessa-Luís, é reconstruído muito ao molde de suas excepcionais e talentosas personagens femininas. Revelando aspectos de ambas Fisalina e Quina, ela é amaldiçoada por seu excepcionalismo, e essa maldição se manifesta no corpo não-maternal, na virilização que é colocada em cima das mulheres (OWEN & ALONSO, 2011, p. 108).<sup>8</sup>

É interessante observar, neste sentido, que, em *Florbela Espanca*, a autora faz questão de abordar temas que contribuem para elevar esse *status* poético a uma figura não-maternal, e mais ainda, ao erótico. Destarte, através desta “substituição” e reconstrução de características masculinas atreladas às suas personagens, Agustina acaba por exercer, de maneira consciente ou não, seu papel fundamental e irremediavelmente crítico no cenário político-literário feminino, abrangendo períodos anteriores e posteriores ao percurso revolucionário de lutas portuguesas. Sobre este papel, Maria Teresa Horta discute:

As mulheres chegaram à literatura a pulso, aldrabando, mentindo, chamam-lhes as ladras das palavras porque as palavras são dos homens. Para escrever tinham de ter pseudónimos de homens. E ainda hoje continuam a existir espaços da literatura que são proibidos às mulheres, não fica bem. O erotismo é um deles, as mulheres que escrevam poesia ou contos ou romances eróticos incomodam. E isso acaba por atingir a própria mulher. É difícil, é preciso ter muita persistência (HORTA, 2014, p.6)

O incômodo do início do século XX, causado por Florbela Espanca e também por sua temática, parece ser a “arma” usada, e que vai ser retomada por Agustina Bessa-Luís anos

---

<sup>8</sup> Bessa's Luís *Florbela Espanca* is reconstructed very much in the mold of one of her exceptional, gifted woman characters. Revealing aspects of both Fisalina and Quina, she is cursed by her exceptionalism, and this curse is manifested in the nonmaternal body, in the virilization that is visited upon women. (OWEN & ALONSO, 2011, p. 108, tradução minha)

depois, ambas exercendo o papel de “ladras das palavras” masculinas, atitudes substanciais na história da literatura feminina/feminista em Portugal.

Há ainda a importância em perspectivar nossa leitura em relação à história da literatura portuguesa a partir de um estudo dinâmico, paralelo e não contrastante entre as correntes literárias, pois:

Ainda que autônoma esteticamente, nenhuma obra se basta a si própria, integrando-se de fato e direito nos húmus social e cultural donde proveio e de que é representação literária; 2. Nenhum autor se basta a si próprio, evidenciando-se como parte de um todo estético, iniciado na década de 50 e provisoriamente finalizado em 2010 (REAL, 2012, p. 11).

Ao analisar as obras desse período, chamado contemporâneo (e que coincidem com o período das publicações de Agustina Bessa-Luís), Miguel Real (2012) irá, ainda, resgatar a análise de Jacinto Prado Coelho (em *Problemática da História Literária*, 1961) para fundamentar que não se deve absolutizar nem o formalismo e nem o biografismo do autor como fundamentação do romance português contemporâneo, antes deve-se privilegiar ambas as visões, em uma síntese harmônica e não contrastante: “Isto justifica plenamente que uma História Literária seja, ao mesmo tempo, uma História da Cultura Literária e uma História de vivências pessoais (biografia, motivação psicológica) que levam à criação.” (COELHO, 1961, p. 27). Se pensarmos, então, como os críticos, que não há embate entre formalismo e biografismo, mas uma síntese harmônica de visões, a contribuição de Agustina para a literatura portuguesa, sobretudo a produzida após o 25 de abril de 1974, não incide apenas na maneira inovadora do seu trabalho arquitetural, mas seu legado literário é fruto de um investimento artístico pessoal e de uma trajetória biográfica, sobretudo enquanto mulher portuguesa.

É dificultoso pensar que, durante a circulação neste período, tão marcante para a história portuguesa, uma obra possa passar ilesa às vivências da sociedade. Segundo Diogo Freitas do



Amaral (2009), por exemplo, a política nunca contaminou a literatura de Agustina, porém, “a arte de pensar e escrever esteve sempre nos seus discursos políticos, ricos e perfeitos” (AMARAL, 2009, p. 14). Em outras palavras, ainda que a autora de *A Sibila* não reforce as reivindicações das tendências literárias de uma arte engajada, não se pode rejeitar as reflexões que tece, ao longo de suas obras, sobre situações e fatos das mais diversas áreas da vida portuguesa. Para Álvaro Manuel Machado (1983), esta característica da autora parece estar nítida: o crítico constata a veia político-histórica que há em Agustina, principalmente, na análise que faz da obra *Crónica do Cruzado Osb*, em que a autora desmonta “todo o processo político, sócio-econômico, cultural e psicológico do movimento Revolucionário de 1974” (MACHADO, 1983, p.103), e que, ainda, “discorre neste livro sobre a triste condição do ser português, a sua disponibilidade histórica sem continuidade nem grandeza, a sua banalização” (Ibidem, p.104).

Ao escrever biografias, a autora não deixa de testemunhar este tipo de visão, principalmente pelo viés do ser humano português, refletindo sobre diversos acontecimentos histórico-políticos do momento em que escreve, mas também do passado, pela revisitação histórica, através de um convincente memorialismo. Em *Floribela Espanca*, esta veia crítica ocorre em diversos momentos, como em casos quando a narradora, ao desenvolver uma reflexão a respeito da insipiência quase analfabeta do povo português perante a política, afirma: “No palácio eram mais admirados os Hércules do Ginásio e o cornetim, do que era entendido o anti-germanismo de Eduardo VII [...]. O português é empírico como tipo irracional que representa” (BESSA- LUÍS, 1979, p. 17).

Essa estratégia reflexiva em que a biógrafa interrompe o relato para iniciar sua reflexão e/ou crítica a respeito de temas aleatórios é muito comum na escrita agustiniana, sempre com extrema clareza e senso humano. Em outro momento, por exemplo, em que está discorrendo

sobre o nascimento de Bela, logo em seguida inicia uma reflexão social que culmina em outra sobre os intelectuais, a ponto de dispensar uma página inteira para isso: “Florabela Espanca nasceu a 8 de Dezembro,[...] Mercê dum certo clubismo sentimental e até duma decadência moral e social no que se refere ao homem de espírito, que vem sendo equiparado ao bufão e ao criado, o intelectual desenvolveu um narcisismo doloroso [...]” (Ibidem, p. 103). Ou, ainda, em *As Fúrias* (1977), onde manifesta um crivo crítico acentuado a uma nação resignada, uma vez que “Portugal é tímido e ama sua rotina; preza uma felicidade que tem de pagar pelo preço de suas submissões” (BESSA-LUÍS, 1977, p. 8). Mas é em *Crónica do Cruzado Osb* (1976) que essa cosmovisão histórica fica bastante nítida:

Um misto de arrebatamento e paciente condução de ideias de arpejo dos sentimentos faziam da cena política um lugar onde toda uma nação de desabriamento estava ausente. Já antes do 25 de Abril, com Portugal isolado do resto do mundo, pesado pela sua incapacidade governativa que se exprimia pela acomodação a um falso destino, não havia nenhuma solenidade nos acontecimentos, nos chefes e na nação inteira. Tudo se produzia como se as pessoas não soubessem desesperar. (BESSA-LUÍS, 1976, p. 178-9)

Essa lucidez social na narrativa parece ser muito própria da personalidade da autora, que sabe da necessidade de recorrer à história não para apenas consultá-la, mas para, através da revisão, da abertura de horizontes, chegar ao que realmente importa para ela, que não é exatamente a criação de heróis, mas a reflexão diante das coerentes definições que faz das qualidades humanas. Como ela própria irá afirmar, em *Santo António* (1973):

Entende-se hoje que a História se engrandece muitas vezes com o desmentido dos grandes factos cuja luz encadeadora adultera a confissão do próprio homem. Esta é uma época em que toda a matéria que nos revela o passado está sujeita a revisão; não só porque as multidões têm necessidade de ser informadas numa consciência menos partidária, mas também porque surgiram outros factores, éticos e científicos, que abrem mais amplo horizonte à inteligência dos estudiosos. Importa menos propor um herói para exemplo imperativo duma sociedade, do que definir a qualidade humana

que nos é menos comum, desprendida, tanto quanto possível, das influências dum sistema típico que a pode utilizar ou deformar (BESSA-LUÍS, 1973, p. 9).

Diante das particularidades que o contexto português desempenhou e continua desempenhando nas manifestações literárias de Agustina, embora esse horizonte sirva para ela como uma espécie de objeto laboratorial de perscrutamento humano, e diante do contexto que exige um comprometimento e uma participação feminina, tanto no cenário político e social, quanto no literário, não se pode obliterar que sua obra, oportunamente, funcione como forma de abordagem autônoma dessas conjunturas. Daí a certa afirmação de Anamaria Filizola:

Mas aí, o nome de A. Bessa-Luís vai aparecer sob o tópico da "Novelística" ligada à emancipação feminina, surgida nos anos pós-guerra. Em meio a inúmeros nomes representantes das mais diversas realizações literárias que têm em comum a tomada de consciência acerca das situações femininas na sociedade portuguesa, A. Bessa-Luís é aí apontada como "uma das mais originais ficcionistas de hoje" (FILIZOLA, 2000, p. 28).

Há ainda, diante dessa sua originalidade, um detalhe muito mais expressivo do que simplesmente a paisagem, ou seu "pano de fundo", que reside "no pormenor que exprime a sua íntima e, por assim dizer, fatal ligação com a memória dos povos, quer dizer, com uma história que é essencialmente mítica" (MACHADO, 1983, p. 82). Talvez seja por essa ligação que, de acordo com Dalva Calvão, "Agustina retoma e reinterpreta de maneira muito pessoal o acontecimento histórico, apresentando-o entrançado a um recorrente universo histórico, do qual as questões sociais não se ausentam, embora não carreguem o peso da denúncia unilateral e da crença inabalável" (CALVÃO, 2008, p.78).

A singularidade de Agustina Bessa-Luís e sua sensibilidade para atingir a interpretação particular do sujeito português como um todo (e, por conseguinte, de seus leitores), permite a criação de uma rede de significações possíveis que se estabelecerá em diferentes épocas e

contextos. Silvina Rodrigues Lopes (2002), em seu ensaio “A realidade admirável do comum”, declara:

As grandes obras como a de Agustina Bessa-Luís, não precisam de intermediários. Nenhuma explicação poderia dar conta do que, não sendo óbvio, possui um modo único de se dirigir ao pensamento e ao coração dos leitores, e por conseguinte uma capacidade de desencadear de cada vez novas interpretações [...] Um dos traços dominantes do estilo de Agustina é um modo de realismo que vai buscar a matéria romanesca e a matéria do pensamento, que aliás sempre se entrelaçam, ao quotidiano, nem heroico, nem dramático, no qual se joga o destino de uma época, a sua irredutibilidade às instituições que a definem (LOPES, 2002, p. 167- 171).

A leitura das obras de Agustina Bessa-Luís, embora exijam uma apurada exegese, acerta em cheio os leitores reflexivos, pois elas transmitem a sensação de uma singela afinidade com a situação de um quase sempre quotidiano espesso. É como se houvesse sempre uma dificultosa transposição de fronteiras entre ações e pensamentos, como se aquilo sucedesse de um lugar já antes visitado, pelo simples fato de inserir o leitor na análise humana, porém, com sofisticado e constante movimento entre imaginação e realidade. Sobre isso, a autora em estudo reflete:

Eu sou uma escritora, testemunha sensível dos costumes, circunstâncias e discursos de minha época. A minha tarefa é compreendê-los, tentando arrancá-los à circularidade das verdades que a angústia e o tédio autorizam num tempo medido entre a vida e a morte. Para além da duração vegetativa e do caminho aberto às transformações que cada profissão admite, há alguma coisa mais. Há uma revelação reflexiva e uma revelação também de nossa presença imaginária que inclui forças inumanas e poderes que ultrapassam o real. São estas, sobretudo, que actuam nos leitores, pois de certa maneira eles esperam um destino singular na vulnerabilidade da sua própria vida (BESSA-LUÍS, 2000, p. 23).

É diante dessa “tarefa” pessoal e sensível da autora para compreender os costumes, as verdades e as angústias humanas, criando essa sedutora performance “aleatória e fantasmagórica” (LOURENÇO, 2008, p. 40), que suas obras lograram ocupar um lugar tão singular no horizonte literário (BULGER, 1998; DUMAS, 2002; LOPES, 1992).

Uma mulher que opta por colocar mulheres em posição de privilégio também é outra peculiaridade de sua escrita. O feminino e sua presença são capazes de trazer equilíbrio ao espaço e à instância narrativa, mesmo que, em certos momentos, esse equilíbrio possa se fazer através da perversão, comumente atribuídos a algumas de suas personagens. Às personagens masculinas, no entanto, não são atribuídas às mesmas consistências, não preenchem espaços e nem possuem capacidades notáveis – como as suas mulheres –, mas, ao contrário, muitas vezes, as criaturas masculinas são responsáveis pelos descuidos e desequilíbrios. Em contrapartida, as mulheres são quase sempre sensivelmente envolvidas com os lugares, movendo-se com afinção pelo tempo que as permeia.

Não se pode esquecer que essa questão do tempo tomou diferentes proporções a partir do trabalho ficcional de Agustina, principalmente com a publicação de *A Sibila*, onde “o problema da expressão do tempo, nomeadamente, atinge nesta autora proporções que não podem passar despercebidas a nenhum leitor atento” (SEIXO, 1986, p. 45).

Em *A Sibila*, as mulheres da Casa da Vessada, por exemplo, sentem-se totalmente incorporadas àquele espaço a ponto de a presença masculina, de fato, comparecer como eixo de desequilíbrio, sugerindo a impressão até mesmo de supressão da harmonia existente. Admite-se, com isso, conforme Maria Alzira Seixo (1986), que Agustina exerce uma mudança na expressão do tempo no romance português, através de diversas características inovadoras que se verificam em seu processo discursivo, mas também através das perspectivas do feminino, lançando uma quebra dos moldes pelo modo como insere a presença deste aspecto e de como essas personagens se movem e se manifestam no tempo-espaço.

Ou ainda, em *O mosteiro*, como bem sublinhou Tatiana Alves Soares (1993), romance no qual os homens são tidos quase como deploráveis, operando, ao longo da trama, uma desmitificação da figura historicamente masculina de Dom Sebastião.

Essa maneira de averiguar a relação com o tempo nos romances, ao que vinha sendo apresentado até então, intensifica-se e destaca-se no novo fazer literário, como também diante da crítica.

Em *Florabela Espanca*, a expressão do tempo se dá de duas maneiras: a primeira, como se sabe, é que de fato a autora não procura de forma alguma seguir uma linha tradicional e coesa de tempo narrativo, alternando, colando e narrando à maneira que melhor lhe cabe. Mas, mais ainda, pelo que aqui constatamos sobre a expressão do tempo no feminino, observa-se uma personagem historicamente demarcada por características muito valiosas à Agustina: a ousadia da poetisa e da melancólica mulher, a coragem de enfrentar as dores, as pessoas e a morte.

Além disso, as personagens masculinas desta biografia ficcionalizada repetem o que se instaura em seus tantos outros romances: o homem é o ser secundário que pode alterar a condição harmônica da mulher. Em *Florabela Espanca*, isso fica nítido e acontece constantemente pelos 3 casamentos, retratados pela narradora como fracassados, justificando sempre as separações de Florbela por motivos atrelados aos descuidos masculinos ou ainda pela própria condição do homem, estabelecendo enfoque à superioridade de suas personagens femininas:

Mário Lage não aparecia só como rival, mas sobretudo como um aliado dos valores que Florbela representava e contra os quais Antônio Guimaraes necessitava de revalorizar-se intensamente. Não seria tanto a qualidade intelectual da mulher que evocava a superioridade, mas o que há de imaginário como motivo nessa superioridade o que descontrola o oficial Guimaraes. (BESSA-LUÍS, 1979, p.83).

Owen & Alonso (2011) afirmam que “em ambas as obras de Bessa Luís, *A Sibila* e *Florabela Espanca*, uma biografia ficcionada da poetisa, assistimos a mulheres que estão sendo

representadas como substitutas de homens, a fim de prosseguir os seus ideais de ego”<sup>9</sup> (OWEN & ALONSO, 2011, p. 102).

Interessante sublinhar que Silvina Rodrigues Lopes (1992) propõe uma instigante análise na qual emparelha as suas hipóteses do romance com essa escrita particular de Agustina. Dessa forma, a pesquisadora portuguesa clareia o caráter inquieto dos textos da autora estudada:

Quase todos os estudos e leituras dos romances de Augusta Bessa-Luís dão conta de alguma dificuldade em designá-los como tal. Em alguns casos, porque se parte de ideias feitas, modelos a que o livro não se ajusta. Noutros casos, porque, embora não se considere indispensável, ou até conveniente, a classificação, se reconhece a importância daquilo que esse desajustamento significa em relação a produções facilmente reconhecíveis[...]. A obra de Augusta Bessa-Luís prossegue uma questionação do romance que já vem de bastante longe e se liga à própria problematidade em que se origina e nele vai persistindo através de sucessivas metamorfoses (LOPES, 1992, p. 11).

Percebe-se que a interrogação sobre as obras de Agustina estarem ou não atreladas a estilos genológicos puros diz respeito à sucessão temporal própria de sua escrita romanesca, que segue as transformações inerentes aos modelos, auxiliando, portanto, no entendimento da peculiaridade de sua escrita, e que, embora visivelmente cheia de aforismos, se recusa ao óbvio. É um fluxo que surpreende “leitores desavisados” e, sobretudo, acostumados com personagens e situações confortáveis, quando, na verdade, há uma esfera muito maior atrelada ao contexto narrativo, próximo ao desconforto, que Catherine Dumas chamará de “*mal de vivre*”:

A romancista dismantela suas personagens tal como dissecou o desespero, o “mal de vivre” de Florbela Espanca na biografia que a esta consagrou. [...] O “*mal de vivre*”, aparentemente nos temas e na psicologia das personagens, torna-se significante na recusa do tempo cronológico que caracteriza a escrita de Agustina Bessa-Luís. Cada um dos seus romances abarca, geralmente, várias gerações (DUMAS, 2002, p. 22-24).

---

<sup>9</sup> “In both, Sibila and Florbela Espanca, Bessa Luís's fictionalized biography of the woman poet, we witness women being represented as surrogate males in order to pursue their ego ideals.”

De fato, esta temática, e a intrínseca condição humana sobrepujada ao texto, é o que, certamente, faz com que sua escrita se sustente em diversas épocas, gerações e esferas. Categorias desconfortáveis como esse mal de viver, a perversão e o estado irremediavelmente amargo que algumas personagens assumem não são categorias desconhecidas do universo humano, mas, justamente pela repulsa causada pelo desconforto, trazem também fascínio, na medida em que ficção e realidade se imbricam. De acordo com Maria de Fátima Marinho,

Agustina Bessa-Luís não é uma escritora comum, nem os seus textos se podem catalogar em gêneros rígidos. As diferenças, por exemplo, que estabelece, entre biografia e romance, são tênues ou inexistentes. Nunca o relato de uma vida prescinde das apreciações subtis, acutilantes e, não raro, perversas, da autora, que só narra opinando, insinuando, tecendo os fios da intriga que confunde ficção e realidade, ignorando a convencional distância entre ambas, na convicção de que a textualização do real já é, inevitavelmente, a visão que sobre ele se tem e não a empírica existência, incapaz de se transformar em discurso. É assim que o romance ganha especial importância na sua produção, na medida em que é através dele que se consegue focalizar a realidade, transfigurando-a e penetrando nos interstícios dos comportamentos que definem a sociedade (MARINHO, 2005, p. 28).

Na esteira dessas reflexões, acreditamos que esse tecer de fios será preponderante na obra aqui analisada, pois não deixará de exibir incidências de uma realização textual também muito particular (e, retomando aspectos já discutidos, por que não dizer, híbrida). Muito mais do que apenas contar a história de vida de uma mulher, a voz narrante de *Florbela Espanca* penetra nas inquietações reais de um ser humano, material de reflexão preferido de Agustina Bessa-Luís. Exerce assim, como mulher e escritora, liberdade e autonomia ideais para participar da história, pelas múltiplas sutilezas textuais. Convalida, portanto, a dificuldade em categorizar definições fechadas ou enquadramentos em gêneros únicos; definições que se tornam irrelevantes diante da grandeza de toda sua obra e de seu valor literário (e também humano, feminino, emancipador, diga-se de passagem) dentro da história da literatura portuguesa.



### **CAPÍTULO 3: FLORBELA ESPANCA E A APOSTA BIOGRÁFICA DE AGUSTINA BESSA-LUÍS**

As pessoas é que são o material da minha escrita. Se eu não tivesse papel e tinta para escrever, acho que não sentia tanta falta deles como se não tivesse pessoas com quem falar e a quem observar.

[AGUSTINA BESSA-LUÍS. Entrevista a *Revista LER*]

A literatura, por natureza, já possui a função humanizadora, não só por estar inerentemente atrelada à linguagem, instrumento de comunicação primordial do homem, mas sobretudo, por ser responsável por uma suspensão temporária do sujeito de alguns parâmetros problemáticos da realidade que, muitas vezes, são a causa de crise e caos. Agustina oferece ainda mais uma prova da função humanizadora da literatura quando atrela sua escrita ao elemento humano, a partir de suas personagens com quem, segundo ela, convive, fala e observa. O grande intuito do apreciador e crítico está, então, em desvendar as diferentes sutilezas desta convivência humana com o fazer literário. Neste sentido, a lição deixada pelos romances de Agustina Bessa-Luís, de acordo com Silvina Rodrigues Lopes, consiste na percepção de que “[...] não é fácil descortinar no mundo o maravilhoso da condição humana [...] Mas desde tempos remotos a fabulação serviu de antídoto à decadência” (LOPES, 2014, p. 15).

Torna-se um desafio, então, desvendar, pelas linhas e entrelinhas do texto, como a autora promove ao leitor a oportunidade de falar, observar, conviver, e penetrar na alma das personagens que apresenta e, neste caso, na de Florbela Espanca. É por isso que é necessária uma devida atenção aos artifícios que Agustina utiliza para construção do material de sua escrita, que, segundo ela, são as pessoas. Investigar os recursos empregados na tessitura textual, bem como os instrumentos arquiteturais que disponibiliza ao engendrar a escrita.

Aqui, importa-nos sublinhar como Bessa-Luís, ao escrever sobre a poetisa portuguesa, revisita não só a vida desta (inevitavelmente, incorrendo num gesto biográfico), mas também os seus textos literários (investindo, portanto, na ficcionalidade discursiva), bem como as relações sociais, culturais e ideológicas estabelecidas com o contexto epocal, para, enfim, compreender o carácter multifacetado, com fortes incidências de gênero híbrido (“biografia romanceada”). Ao longo desta etapa, interessa-nos buscar, sobretudo, a análise das peculiaridades narrativas do texto da Agustina biógrafa, os processos de dissipação e fragmentação narrativas por ela empregados, misturas, colagens, usos de textos da própria poetisa, enfim, sublinhar nesses movimentos de escrita a consolidação de uma “arte da rosácea”, como aludiu Álvaro Manuel Machado (1997) e seus múltiplos processos discursivos, capazes de formar um “caleidoscópio” textual, como bem sugeriu Maria Lucia Dal Farra (2007).

### **3.1. Uma flor renascida em charnechas: um breve panorama**

Eu sou a que no mundo anda perdida,  
Eu sou a que na vida não tem norte,  
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte  
Sou a crucificada... a dolorida...  
[FLORBELA ESPANCA. *Livro de Mágoas.*]

Muitos são os que mergulham no universo de Florbela Espanca. É impossível passar imune diante da poesia de uma “dolorida”. Torna-se, então, inevitável acessar sua biografia, não só pela intensidade que transborda de sua escrita, mas também pela necessidade de, na aridez, fazer renascer a bela e altiva flor urze, e assim percebê-la:

Ter o mundo aos seus pés e encará-lo na sua condição com um desdém de ser superior pareciam mesmo ser atitudes e desejos daquela Florbela Espanca. Felizmente, há, ainda, hoje, quem aposte nos gestos fortes e pragmáticos da “alentejana livre”. Esta,

parece-me, é a maneira mais convincente de perceber a hora de Florbela. (VALENTIM, 2015, p. 1)

Nascida em 1894, em Vila Viçosa, uma pequena cidade da região alentejana de Portugal e fruto de uma relação extraconjugal de João Marya Espanca e Antônia da Conceição Lobo, a “irmã do Sonho” é primeiramente batizada como Flor Bela Lobo e já vivencia a experiência da separação, no início da vida, quando é levada de sua mãe para viver com o pai e sua madrinha, Mariana do Carmo Ingleza, a esposa legítima de João Espanca. Desde muito cedo, a poesia já fazia parte de seus dias, e tem-se datado de 1903, seu primeiro poema, com apenas 9 anos de idade. Casa-se pela primeira vez, aos dezesseis anos, com Alberto de Jesus Silva Moutinho. Sua trajetória de vida segue sempre rodeada pela escrita e, em 1915, a poetisa começa a selecionar alguns poemas para publicação, e que posteriormente formarão o livro *Trocando Olhares*.

Nos anos seguintes, Florbela irá dedicar-se à Faculdade de Direito em Évora e, em 1921, no terceiro ano de direito, agora em Lisboa, acontecerá o primeiro divórcio da sua vida. No mesmo ano, três meses depois, a poetisa casa-se pela segunda vez com Antônio José Marques Guimarães. Dois anos se passam e, em 1923, é publicado *o Livro de Sóror Saudade*. Seguindo a sequências de acontecimentos marcantes, em junho do ano de 1925, Florbela divorcia-se pela segunda vez e casa-se com o médico Mário Pereira Lage, o homem que dividirá com ela a vida até os últimos dias.

Um episódio no ano de 1927 marcará fortemente a vida de Florbela: a morte de seu irmão Apeles Espanca, que a faz dispensar toda sua energia vital, deixando marcas profundas em sua escrita, agora muito mais melancólica e intimamente ligada aos temas da morte. A intensa relação que mantinha com o irmão fez com que Florbela fosse vítima de uma profunda conspiração insidiosa por parte da sociedade e da crítica, seja pela análise de suas cartas, inspirações de grande afetuosidade poética, dedicadas à Apeles. Apenas três anos após esta

tragédia, no dia 8 de dezembro, Florbela, que há tempos se encontrava em estado depressivo, vem a falecer em sua residência, exatamente no mesmo dia em que completaria 36 anos de idade. Sua morte também se tornou motivo de conjurações de suicídio.

Para Clêuma Magalhães (2009), estudiosa responsável por uma rica análise da recepção da obra florbeliana, toda trajetória a respeito da fortuna literária e da vida de Florbela Espanca pode ser resumida em cinco importantes momentos:

O momento da recepção inicial de sua produção poética, que compreende mais especificamente o período entre 1919, ano de publicação de *Livro de Mágoas*, e 1931 quando vem a luz seu terceiro livro *Charneca em flor*; a década de quarenta, período em que em meio à polêmica em torno da vida e da produção literária da escritora importantes críticos como Jorge de Sena, José Régio e Vitorino Nemésio expressam sua admiração pela obra de Florbela Espanca e apontam novas diretrizes para o estudo dessa obra; a década de cinquenta em que Florbela Espanca assume a imagem de “poetisa musa”, inspirando uma geração de escritores; o final da década de setenta, quando a manipulação da imagem de Florbela Espanca, enquanto mulher e escritora, efetuada por Guido Batelli, é esclarecida na biografia da poetiza produzida por Agustina Bessa-Luís (1979) e a primeira metade da década de 80 em que se destaca a publicação do diário de Florbela (*Diário do último ano*) em 1981, e do livro de contos *O dominó preto*, em 1982, com os respectivos prefácios de Natália Correia, Ivete Centeno, além do lançamento das *Obras Completas de Florbela Espanca*, organizado por Rui Guedes (1985-1986); o último corte estende-se de 1994, ano de centenário de nascimento de Florbela Espanca, marcado por acontecimentos literários importantes relativos à obra da escritora, até os nossos dias, em que observamos a inclusão de Florbela no cânone literário português (MAGALHÃES, 2009, p. 18).

Como é de se notar, muitos críticos concordam em afirmar que a trajetória de Florbela Espanca só foi devidamente valorizada pelo meio crítico muito recentemente, ou melhor, após a década de 1980, e mais especificamente após a publicação da biografia caleidoscópica de Agustina Bessa-Luís, embora a carreira como escritora tenha tido início desde sua primeira publicação (*Livro de Mágoas*, 1919), mas foi marcada por propagação muito crítica e por detrações esconjuradoras. Para sua biógrafa, “ a extraordinária poesia de Florbela, a história solar duma renúncia que se compromete com o estado ilimitado – a morte - não foi ainda bastante

amada, como deve ser.” (BESSA-LUÍS, 1979, p.78) <sup>10</sup>. Isto porque, embora seus versos e sua trajetória demonstrem uma artista de vida extremamente intensa, muito envolvida com a escrita e também com as inquietações sociais impostas, a imagem que seus contemporâneos herdaram é de uma figura melancólica e difusa.

Considerando que a escrita de autoria feminina ganha força apenas nas últimas décadas do século XX, tendo sido vivenciado em suas décadas iniciais um governo ditatorial, torna-se oportuno refletir, ainda que brevemente, a respeito da literatura de autoria feminina no momento de produção da obra de Florbela Espanca.

Como se caracterizava o cenário literário dentro do contexto histórico e político português no início do século XX, quando a poetisa produz e publica seus textos? De acordo com Clêuma Magalhães, "A observação nesse contexto de imediato nos chama atenção para o papel relevante que a poesia feminina passar a exercer" (Ibidem, p.30). É necessário ressaltar que nestes mesmos momentos também estavam em produção no cenário literário nomes como os de Virgínia Victoria e Judith Teixeira. Essas artistas, junto de Florbela Espanca, vivenciaram três períodos políticos diferentes em Portugal: a monarquia decadente, o início da república e os primeiros ventos do regime ditatorial, que tem início, em 1926. Apesar do país vivenciar o novo século e toda sua modernidade emergente, as mulheres ainda são vítimas de uma sociedade conservadora apoiada em moldes cristãos, tendo quase nenhuma liberdade principalmente quando se trata de exercer o papel de escrita, como artistas de uma maneira geral (TAVARES, 2011). Talvez, por isso, as mulheres teriam de enfrentar o preconceito e a ironia da crítica de uma forma muito mais severa.

---

<sup>10</sup> Já é possível notar neste trecho uma evidência da intenção de Agustina, e que ficará mais clara adiante, em “salvar” a poetisa de julgamentos injustos, dado o reconhecimento de sua extraordinariedade.

Na segunda metade do século XIX já surgem algumas revistas que contam com a participação de mulheres escritoras, tais como "A voz feminina, "Jornal da Instrução" e "Assembleia Literária" (MAGALHÃES, 2009), contudo, ainda eram vítimas de determinados aprisionamentos patriarcais tendo que se esconder atrás de pseudônimos, alguns deles masculinos. Além disso, o potencial feminino para a escrita era questionado, já que as mulheres estavam limitadas aos papéis maternos e domésticos, aumentando ainda mais a abusão aos direitos iguais. Se sustentavam rigor tradicional eram criticadas por serem mulheres e não possuírem o "grau" necessário, ao mesmo tempo ficavam presas aos "elogios" machistas de um *modus operandi* feminino e delicado de se fazer poesia<sup>11</sup>. Como bem lembrado por Clêuma Magalhães, isto fica nítido pela publicação de um artigo de Ramalho Ortigão, em setembro de 1877, em *As Farpas*, onde tem-se ácida crítica a "educação das mulheres que as leva ao hábito deplorável de escreverem poesia em vez de se dedicarem à missão própria das mulheres que segundo ele, "consiste em preparar o caldo" (*apud* MAGALHES, 2009, p. 31)

O final do século XIX deixa uma herança para o seguinte: uma geração de mulheres antes caladas que passam a reivindicar seus direitos. Diversos acontecimentos<sup>12</sup> reforçaram a luta contra os padrões recalcados e fomentaram benefícios até hoje desfrutados e fortalecidos pelos movimentos feministas, que visam "rebelar-se" pela conquista da igualdade de direitos aos gêneros. Ainda, segundo Clêuma Magalhães,

Embora ainda caracterizada pela leveza amorosa, e por um exagerado sentimentalismo, ela começa a dar sinais de rebelião contra a imagem feminina que a tradição literária lhe consagra [...] a poesia de Florbela é um exemplo dessa rebelião.

---

<sup>11</sup> Críticas aos textos poéticos da época por obedecerem à rigidez formal dos sonetos e destacarem o tema do amor (MAGALHÃES, 2009; TAVARES, 2011).

<sup>12</sup> Criação da Liga Republicana das Mulheres (1909), formação da primeira organização feministas de Portugal, criação do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, elaboração de leis em benefício da mulher com a implantação da República. (1910)

Ainda em *Trocando Olhares* (escrito entre 1915 e 1917) já identificamos os primeiros sinais que desafiam o interdito, exaltando o amor sensual (2009, p. 35).

É nítido que existiam mulheres, artistas que, como Florbela, estavam atuando e produzindo no mesmo espaço literário. Mas quem eram as que realmente andavam ao lado de Florbela, em sua “rebelião” textual? Judith Teixeira pode ser considerada um destes nomes, que, assim como Florbela, transgredia o modelo feminino, tendo sido considerada uma das poetisas que mais sofreu ferozes perseguições misóginas. A temática do amor lésbico, do sensualismo e do erotismo muito presente em seus textos pode sugerir o diálogo com Florbela Espanca, principalmente no que se refere à coragem e à ousadia temática. Embora, em Florbela, tenhamos uma louvação maior do amor sensual (e isso ocorre anteriormente em Florbela do que em Judith Teixeira, já que *Sóror Saudade* é datado de janeiro de 1923, um pouco antes da primeira coletânea de Teixeira), em Judith, há a frustração sexual e o amor não correspondido, a relação proibida. Mesmo sendo a interlocução entre ambas as poetisas muito evidente, não se pode afirmar que exista uma influência direta de uma sobre a outra, pois Florbela sempre revelava em suas poesias e cartas informações a respeito dos autores que a inspiravam, e isso não acontece com Judith Teixeira.

Já Virginia Vitorino, por exemplo, foi outra artista deste mesmo momento (até foi por algum tempo cogitada ter tido influência de Florbela) e que também foi considerada pela crítica como portadora de poesias “melosas” (TAVARES, 2011). Florbela Espanca, contudo, diferenciava-se em temática e, principalmente, em atitude, sendo assim, segundo Norberto Lopes, entre elas, uma das únicas que não teve medo do escândalo, pois assumiu corajosamente “a intensidade amorosa de suas sensações” (*apud* MAGALHÃES, 2009, p.39). Já Maria Lúcia Dal Farra (2007) explica que o “sucesso” de Virgínia Vitorino se deu devido ao senso comum de

seus escritos, que pareciam colaborar para a “difusão da cartilha ideológica do Estado Novo” (DAL FARRA *apud* MAGALHÃES, 2009, p. 37).

Tendo em vista este cenário, a crítica literária podia então contar com autorias femininas que estavam mais “alinhadas” aos padrões morais machistas e excludentes. Explica-se, desse modo, o motivo de tanta esconjuração, do esquecimento e da desvalorização para com a obra de Florbela Espanca. Voltar-se para obras de fácil diluição é prioridade aos olhos de um certo setor crítico recalcado. E assim, a fortuna literária de Florbela foi “apagada” junto com sua biografia, por muito tempo. Para Agustina Bessa-Luís, Florbela representava nocividade pela maneira como questionava o mundo: “O seu estado normal é o de desconfiança. Um ser em estado latente de desconfiança, é, sob muitos aspectos, nocivo para a sociedade” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 121).

Desse modo, a primeira investida na vida da poetisa é muito polêmica. Feita por Guido Battelli <sup>13</sup>, com base nas cartas trocadas com a poetisa, o relato deste pôde ser interpretado, por alguns críticos, como uma atitude discrepante, diante dos julgamentos morais da vida e da fortuna poética de Florbela:

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 histórico adverso. Mercê de tais discrepâncias, Florbela passaria a responder, depois de morta a um processo disciplinar (como oportunamente salientou Jorge de Sena), regido 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 – tanto detratores como inflamados defensores (NORONHA, 2001, p. 9).

É incontestável a análise de Luzia Machado Ribeiro de Noronha (2001) sobre as linhas biográficas de Battelli, que, embora em vida, tenha mantido uma amizade com Florbela Espanca,

---

<sup>13</sup> Pouco tempo antes de sua morte, Florbela confia os poemas de *Charneca em flor* a Guido Battelli que o publica em 1931. *Juvenília* (1931) e *Reliquiae* (1934) saíram publicados pela primeira vez num volume chamado *Sonetos Completos*, em 1934.



permaneceu, injustamente, durante anos, limitando e condicionando a vida da artista. Maria Lúcia Dal Farra faz questão de sempre se referir criticamente ao acolhimento, muitas vezes hostil, da crítica à poesia de Florbela no início do século XX. Isto porque “pode-se dizer de Florbela Espanca o mesmo que de Inês, já que aquela se tornou, tanto quanto esta, rainha apenas depois de morta” (DAL FARRA, 1996, p. 11). Dal Farra também tece duras críticas a Guido Batelli pela forma como divulga Florbela pelos seus próprios meios, atrelando pareceres indevidos sobre a poetisa, além dos interesses comerciais apostados à sua obra (Ibidem, p. 15). Agustina Bessa-Luís, define a relação entre Florbela e Batelli resumida a “vinte e quatro cartas, seis meses de correspondência, um grande amor” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 56), mas sem deixar de indicar as omissões efetuadas por Battelli.

Outrossim, José Régio e Jorge de Sena, em 1946, nos ensaios “Sobre o caso e a arte de Florbela Espanca” e “Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa”, respectivamente, não podem deixar de ser mencionados no processo de retirada do estado sombrio a que Florbela foi submetida:

Somente na década de quarenta, com a atuação de Jorge de Sena e José Régio, o discurso crítico, inicialmente fundamentado em pressupostos românticos, privilegiando o lado dramático e emocional e avaliando a obra com base em critérios morais, começa a ser contestado por uma leitura, adotando critérios literários para afirmar o valor da produção poética de Florbela Espanca. (MAGALHÃES, 2010, p. 1)

Mais tarde, em 1964, Maria Alexandrina, em uma edição de próprio punho, publica uma biografia extremamente sensível e digna de grande atenção<sup>14</sup>. Em *A vida ignorada de Florbela Espanca*, a autora produzirá um texto biográfico que muito se assemelha ao de Agustina Bessa-Luís pela mistura narrativa entre descrição de vida, cartas e versos de Florbela. Ela percorre

---

<sup>14</sup> Infelizmente não foram encontrados registros de crítica sobre esta obra biográfica de Maria Alexandrina, tampouco suas edições podem ser encontradas com facilidade e já se tornaram raríssimas. Possivelmente, por ser uma edição de punho da autora com poucas tiragens.

caminhos verídicos na trajetória da poetisa, abrindo certa margem à criação e ao poético, numa tentativa de fixar uma sintonia com os caminhos da trajetória florbeliana. Essa obra, infelizmente de pouco acesso, a par das situações e dos fatos que procura recuperar da vida da biografada, vale-se de uma sensível licença poética, de que Florbela Espanca era digna. Arriscamos afirmar que, embora não tenha alcançado o patamar literário de Agustina Bessa-Luís, a proposta de Maria Alexandrina pode ser comparada à de Bessa-Luís, exclusivamente no sentido de que aquela empreende uma certa “missão” salvaguardadora de sua protagonista, incidindo naquela postura tão característica dos biógrafos.

Outro importante trabalho, agora posteriormente ao de Agustina Bessa-Luís, foi o de Rui Guedes que, entre os anos de 1985 e 1986, produziu uma extensa obra de oito volumes sobre a poetisa, contendo a organização das *Obras Completas de Florbela Espanca*, além de uma biografia e de uma fotobiografia. *Acerca de Florbela*, diferentemente da obra que aqui se analisa, não deixa dúvidas de que está a desempenhar com enumeração de dados cronológicos dos acontecimentos da vida de Florbela Espanca. O trabalho de Rui Guedes expõe, com precisão, além de todos os acontecimentos datados acerca da poetisa, uma extensa bibliografia do que fora publicado até então, com apêndices, discografia e índice remissivo geral. É interessante notar que o texto é composto da seguinte maneira: ano e, em seguida, em ordem, os acontecimentos da data. Por exemplo: “1917 – 2 Mar.- Há oito dias que Florbela encontra-se doente de cama. – 30 Abr.- Florbela termina a última poesia do caderno Trocando Olhares – o soneto <<Noivado Estranho>>” (GUEDES, 1986, p. 47). Ao optar por uma abordagem biográfica amparada na precisão e na fidedignidade dos fatos, o autor distancia sua pena literária daquela liberdade efabuladora que é permitida aos biógrafos, e que, neste estudo, se discute. Entretanto, com essa

escolha, não deixa ele de cumprir também seu papel literário, já que o que aqui também se defende é justamente as múltiplas possibilidades que o gênero biográfico permite.

Subsequentemente, foram produzidos diversos trabalhos biográficos sobre Florbela, também no período mais atual. Luzia Noronha, já antes mencionada, em *Entreretratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*, opera um rico estudo, numa espécie de montagem, que ela chamará de biografemática, propondo um roteiro de leitura sobre algumas das biografias de Florbela Espanca.

Há ainda, publicado por José Carlos Fernandez, em 2010, a obra *Florbela Espanca: Biografia – A Vida e a Alma de uma Poetisa*, em que o autor investe no universo sentimental de Florbela, pelas linhas de um texto que engradece e eleva a figura da poetisa:

Sem dúvida que Portugal é uma terra de poetas e sonhadores. [...] Mas a sua maior poetisa, que melhor expressa a saudade e necessidade de voltar ao seu perdido reino, essa espécie de fada de amor de trágica existência e de cantos ritmados na forma métrica de sonetos, que ilumina com a beleza dos seus versos o primeiro terço do século XX, é Florbela Espanca (FERNANDEZ, 2010, p. 17-18).

Nos últimos anos, muito se ouve falar em Florbela Espanca e a razão deste “sucesso” é devido ao borbulhar de novas investidas como a de Fernandez, ou, ainda, como a do escritor e cineasta Vicente Alves do Ó. Redigido e dirigido por ele, o filme *Florbela*, um dos mais vistos em Portugal durante o ano de 2012, concentra um olhar específico sobre a vida da poetisa, em seu terceiro casamento e sua relação com o irmão Apeles. Apesar da riqueza dos aspectos fílmicos que prestigiam a beleza poética contida na vida e na obra de Florbela Espanca, o recorte escolhido por Alves do Ó reitera talvez um desmerecido melodrama. O autor, que demonstra grande interesse na misteriosa relação entre Florbela e irmão, publica ainda, em 2014, *Florbela, Apeles e eu*, onde tece uma mistura de questionamentos advindos de Florbela, de Apeles e do

próprio narrador a respeito dos dilemas da existência e da relação entre o sonho e a vida, como se todos estivessem sujeitos às mesmas dores, tragédias e desejos.

É pertinente mencionar também o mais recente trabalho de Lorena Mesquita e Fábio Torres, que percorrem os palcos de Portugal e Brasil com a peça “Florbelas Espanca: a hora que passa”, cujos textos selecionados da autora de *Charneca em flor* deram origem a um livro de mesmo título. Este projeto dramatúrgico envolve uma reunião de textos de Florbela Espanca, cuidadosamente escolhidos, numa espécie de um *enjambement* delirante, entre os seus sonetos, cartas e trechos do *Diário*, procurando deixar em evidência o perfil multifacetado da escritora alentejana (VALENTIM, 2015).

Como se pode observar, muitos foram os que se aventuraram a biografar ou simplesmente narrar criticamente esta inquietante poetisa portuguesa, de diferentes formas e com sutilezas poéticas. Em todos, contudo, nota-se a dificultosa e tênue divisória entre a arte biográfica e o risco de se lançar no abismo do fetichismo, território perigoso, em virtude de ali moldar inapropriadamente o sujeito. O que ocorreu, infelizmente, em alguns casos, e perante um bom tempo anterior às obras “salvadoras”, foi a incidência de atribuições imerecidas, principalmente, diante do arrojo feminino da autora de *Charneca em Flor*. Segundo Maria Lúcia Dal Farra, muitos críticos “tentam substituir o erotismo dos seus sonetos pelo puro misticismo: pretender apagar, assim, os traços femininos mais incômodos [...] submeter Florbela a um regime de ‘purificação’” (DAL FARRA, 1985, p. 112).

Talvez, por isso, como numa espécie de simbiose entre a vida e a poesia, concordamos com Derivaldo dos Santos (2006), quando afirma que o ato de tentar capturar a vida de Florbela Espanca significa conjugar persona e obra poética:

A fortuna crítica de Florbela Espanca compartilha de um entendimento comum, a saber: de que a sua obra representa um dizer íntimo e intransponivelmente pessoal da autora. Tem-se, no geral, tomado a autora e a sua poesia numa conjugação de confidências quase que absolutas, não distinguindo, ao menos tenuamente, as fronteiras entre o eu da pessoa empírica e o eu-lírico, persona, da escrita poética (SANTOS, 2006, p. 17).

Mas um espírito libertário, como foi o de Florbela, “uma corajosa rapariga, sempre sincera para consigo mesma” (ESPANCA, 1930), que aspirou à vida com tanto sentimentalismo, possibilitando acesso não só a sua herança literária, mas a esse espírito corajoso e de força poética, em constante tentativa para se adaptar como mulher e artista, uma “alentejana livre” (LOPES, 1997), embebida pela arte da vida, não poderia ser exprimido por uma biografia redutora, tampouco por uma ótica comum ou desmoralizadora.

Importa-nos, portanto, frente a esta “persona” e diante das investidas biográficas a ela dispensadas, destacar o trabalho de revisitação empreendido por Agustina Bessa-Luís. Perceber como as escritas semelhantes às dessa autora tornam-se fundamentalmente responsáveis por esta “flor renascer em charnechas”, sobretudo, como a obra *Florbela Espanca* cumpre um papel transformador (e, porque não dizer, salvador) na perpetuação da imagem da autora de *Reliquiae*. Investigar como esse texto torna-se fundamental, também, no panorama da escrita de autoria feminina portuguesa contemporânea, sobretudo perante a crítica literária. Isto porque Agustina Bessa-Luís revela-se uma escritora capaz de demonstrar quase sempre uma singularidade de observação dos elementos sociais que interagem com os conflitos dos indivíduos. Tal aspecto fica evidente na criação das suas personagens romanescas, em sua maioria as femininas, mas, sobretudo, é muito patente também em *Florbela Espanca*, pelas possibilidades de correlações estabelecidas:

As biografias têm de ser obra dum salvador profissional, porque trazem consigo muito mais do que uma febre descritiva; trazem todo o diagnóstico duma sociedade e dos

seus desejos profundos, encobertos pela poeira numa opinião de superfície. Eles assomam sob o craquelê desses quadros monumentais que contêm o retrato dum povo inteiro. A biografia tem que ser o modelador de algo que constitui o mais íntimo numa sociedade (BESSA-LUÍS, 1979, p. 43).

Como bem destacou Anamaria Filizola (2000), são raríssimos os momentos em que Agustina Bessa-Luís deixou registradas as suas impressões sobre o gênero biográfico. Para além do sentido metatextual que a explicação da escritora sugere, *mutatis mutandis*, acreditamos que, pelo exposto em *Florbela Espanca*, arriscamos classificar a atitude de Agustina (e, porque não, também as de Maria Alexandrina, José Carlos Fernandez, Luzia Noronha, entre outros que propuseram retratar Florbela), como a de “salvador[a] profissional” a que ela própria se refere, em virtude de seu texto ser composto justamente por essa ânsia de “salvar”<sup>15</sup> dignamente uma personagem viva, mas sobretudo um momento histórico, identificando sempre a sociedade e, principalmente, os indivíduos e os seus conflitos, criando muito mais do que uma simples ordenação de fatos em “quadros monumentais” empoeirados. Na verdade, sua aventura biográfica parece apontar para a criação de uma obra viva que se sustenta em qualquer dimensão ou época.

Mas, é bom frisar que a Agustina que assina *Florbela Espanca* não desconhece as surpresas e peculiaridades da escrita biográfica. Seis anos antes da publicação desta obra, em 1973, Agustina dá a público *Santo Antônio*, biografia pioneira da autora sobre a vida de um santo anteriormente “soterrado”. Segundo Anamaria Filizola, “tal livro marca uma nova fase na obra da Autora, em que predomina a pesquisa histórica para dar conta de um passado mais longínquo” (FILIZOLA, 2000, p. 11). Posteriormente, em 1981, publica *Sebastião José* que, da mesma maneira como ocorreu com *Florbela Espanca*, foi encomendado à autora, devido ao segundo centenário da morte do Marquês de Pombal (1699-1782). Há ainda as obras biográficas *Longos*

---

<sup>15</sup> Um salvamento sem compromisso e significado de redenção, já que a poetisa em nada tem que se redimir.

*dias têm cem anos- presença de Vieira da Silva*, de 1982; e *Martha Telles: o castelo aonde irás e não voltarás*, de 1986. Ambos os títulos foram engendrados para uma coleção de “artes e artistas” com intuito de apresentar e perfilar um panorama geral sobre a vida dos consagrados pintores e uma seleção de pinturas. O primeiro expunha um panorama do casal de artistas (Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes). Contudo, não se pode negar que o destaque recai sobre a figura da consagrada pintora portuguesa. O segundo, de igual valor narrativo, traçará a trajetória biográfica da artista plástica Martha Thelles, nascida na Ilha da Madeira e que se naturaliza canadense.

Neste repertório de investidas biográficas agustinianas, é de extrema relevância cotejar também as obras *Fanny Owen* e *o Mosteiro* que, embora não sejam caracterizadas como biografias propriamente ditas (a maior parte da crítica os descreve como romances), possuem relevantes pontos de contato com as bases da referencialidade histórica em sua narrativa. Segundo Anamaria Filizola,

[...] entre as duas biografias (*Florbela Espanca* e *Sebastião José*) há dois romances importantes a serem mencionados: *Fanny Owen* (1979) e *O mosteiro* (1980); como é sabido, o primeiro centra o enredo num triângulo amoroso protagonizado por Camilo Castelo Branco e o segundo trata da intenção do personagem Belche de escrever uma biografia de D. Sebastião. Embora os sujeitos biográficos (ficcionalizados ou não) pertençam a épocas tão diversas, o curto intervalo entre as publicações justifica a aproximação de concepções que a Autora expressa com relação á biografia e à História. Se Camilo está para Florbela, Sebastião José está para D. Sebastião, no sentido que Fanny Owen e Florbela Espanca (romance e biografia) tratam de escritores e suas épocas, e o *Mosteiro* e *Sebastião José* (romance e biografia) abordam homens que estiveram ligados à política e ao destino de Portugal, ou seja, ligados ao que se costuma chamar de História num sentido mais restrito e até convencional, eu diria, que é o de História como história política nacional (FILIZOLA, 2000, p. 211).

Como pode ser observado, as obras de Agustina Bessa-Luís possuem uma grande relevância no cenário não só da escrita feminina e em defesa do papel da mulher em Portugal,

mas também diante da História e de uma nova guinada na escrita, onde o papel do biógrafo ultrapassa o limite da investigação.

Tendo traçado este breve olhar sobre os trabalhos biográficos ora mencionados sobre Florbela Espanca, e sobre o que exerceu Agustina Bessa-Luís como biógrafa, entendemos ser necessária também uma averiguação da recepção da obra *Florbela Espanca*, objeto de nosso estudo. Tentar compreender os modos e a reação da crítica no período de publicação, sobretudo diante de uma significativa produção literária em um período de conturbações políticas e questionamentos no cenário português.

A breve análise recepcional aqui proposta fundamenta-se, principalmente, em uma seleção de seis artigos publicados na revista *Colóquio/Letras*<sup>16</sup> a partir de 1979, ano de publicação da obra *Florbela Espanca: vida e obra*, além de um breve panorama recepcional brasileiro, através do olhar de duas grandes leitoras, uma de Agustina e outra de Florbela. Procurou-se contemplar como a obra foi lida, recebida e interpretada, aquém e além-mar.

O primeiro artigo encontrado na revista *Colóquio/Letras* chama-se “Inquérito: O ano literário de 1979 em Portugal”, assinado por três ensaístas (Álvaro Manuel Machado, Eduardo Prado Coelho e Luís de Miranda Rocha), que procuram fazer um balanço crítico dos eventos marcantes do ano de 1979 na literatura portuguesa. A data, nada gratuita, marca os cinco anos da Revolução dos Capitães de Abril. Daí que este inquérito, para além do aspecto estético-literário, resguarde um sentido político-ideológico bem visível. O primeiro, Álvaro Manuel Machado, em sua análise, cita os textos *Fanny Owen* e *Conversas com Dimitri e Outras Fantasias*, ambos de

---

<sup>16</sup> A escolha dos artigos da *Colóquio/Letras* deu-se pelo fato de que os artigos e resenhas críticas nela publicados desempenharam (e continuam desempenhando) papel de importante divulgador e formador de opiniões no trabalho de pesquisadores, acadêmicos e críticos literários. Criada em 1971, é uma aclamada revista literária portuguesa, editada pela Fundação Calouste Gulbenkian, e apresenta-se oficialmente, desde 2008, para consulta pública online com todas as edições desde o lançamento do primeiro número. Tal revista, de inquestionável importância e prestígio no cenário das culturas lusófonas, forma precioso fundo de pesquisa, além de fornecer uma visão do conjunto crítico-literário português.



Agustina Bessa-Luís, e, no entanto, não se refere a *Florabela Espanca* e não a insere no conjunto de obras que considera pertinentes ao ano literário de 1979. Já Eduardo Prado Coelho inicia sua crítica dizendo que “a vida cultural portuguesa é duma frangedora mediocridade e nada acontece” (COELHO,1980, p. 36). Contudo, esse mesmo crítico sublinhará o que o apaixonou no ano de 1979, alinhando diversos nomes da literatura portuguesa e, entre eles, o de Agustina Bessa-Luís com o texto que aqui nos interessa: “Obras? Para apontar o que me apaixonou ou ainda apaixona no ano de 1979, alinharia os seguintes nomes: [...], Agustina Bessa-Luís com *Fanny Owen, Conversações com Dimitri e Florabela Espanca*” (Ibidem).

O terceiro crítico, Luís de Miranda Rocha, por sua vez, elencando a aposta biográfica de Agustina como um dos aspectos literários caracterizadores do ano de 1979, afirma:

*Florabela Espanca* (de Agustina Bessa-Luís, compensando largamente com a sua genialidade criativa o que inadvertidamente – e sem que tal tenha grande importância, naturalmente – poderia passar por falta de rigor, se não fossem, ainda, o vigor analítico e profundidade interpretativa) (ROCHA,1980, p. 38).

Vê-se, pela observação da recensão feita pelos críticos o quanto a autora se destacou no painel de produções relevantes para a literatura daquele ano.

Em seguida, em Janeiro de 1981, surge uma recensão crítica assinada por Catherine Kong-Dumas a respeito da biografia de Agustina, chamada *Agustina Bessa-Luís: a Vida e a Obra*, escrita por Álvaro Manuel Machado, volume integrante da coleção de vidas e obras da editora Arcádia, onde *Florabela Espanca* foi inicialmente inserida. Nessa resenha, Dumas (1981) aponta o brilhantismo do trabalho de Álvaro M. Machado ao biografar Agustina Bessa-Luís. Interessante também é o modo como a ensaísta francesa aborda, como exemplo da consecução biográfica, a própria Agustina biografada, em seu paradigmático papel como biógrafa, quando destaca: "Mas aí está, como ponto de referência, a biografia, neste sentido, exemplar, que a

própria Agustina publicou na mesma coleção sobre Florbela Espanca" (DUMAS, 1981, p. 82). Na verdade, Catherine Dumas chama a atenção para uma feliz coincidência, posto que, sob a chancela de uma mesma editora, criadora e criatura se encontram, no momento em que aquela acaba por desempenhar também o papel desta, sob as mãos cuidadosas de um dos seus mais respeitados estudiosos.

Na contracorrente desses pareceres favoráveis ao trabalho de Agustina Bessa-Luís, Eugénio Lisboa publica uma recensão crítica, talvez a mais dolorosa sobre a obra, em março de 1981<sup>17</sup>, onde fará, em pouco menos de três páginas, uma árdua análise da escritora portuense como biógrafa de Florbela Espanca. Segundo ele, "um artista na pista de outro artista é precisamente o cenário do livro que procuramos recensear" (LISBOA, 1981 p. 92). O autor, entretanto, aponta falhas metodológicas do texto e afirma, ainda, que as páginas de José Régio continuam marcando os estudos florbelianos, mas que "quanto ao livro de Agustina, os nossos reparos não visam desencorajar a sua leitura. O texto abunda em seduções e estímulos. Há só que buscá-los – criticamente" (Ibidem). O crítico destaca, acerca do "gênero especial", ao qual Agustina romancista agora desponta como biógrafa, que:

A citação de passagens de sonetos instaura uma modalidade nova: a separação dos versos deixa de se fazer e três ou quatro versos são citados em ligação direta, o que dá, a um ouvido desatento, a impressão de se tratar de um texto em prosa. (Isto deve obedecer a um propósito qualquer, mas confessamos que não vemos qual seja.) Agustina Bessa-Luís é sem dúvida uma grande romancista, mas a sua grandeza como romancista não lhe dá privilégios especiais, enquanto biógrafa, para assim tão simplesmente violar todas as regras do jogo, quando aceita escrever um livro que se insere numa coleção que tem características especiais e específicas (LISBOA, 1981, p. 92).

Eugénio Lisboa aponta a grandeza de Agustina como romancista, todavia, deixa claro que, nesta obra sobre Florbela, Agustina “viola as regras do jogo” ao escrever para uma coleção

---

<sup>17</sup> Esta mesma recensão crítica será republicada posteriormente, em 1987, em *As vinte e cinco notas do texto*, pela chancela da Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

de vidas e obras, justamente porque biografia constitui um gênero inquietante, nem sempre marcado pela nitidez e uniformidade de estrutura e de objetivos de composição, como acontece, muitas vezes, com o romance. Por esta fala, subentende-se que existam regras para um “jogo” de escrita biográfica, que, no entanto, são violadas por Agustina. Ora, o crítico então, estaria afirmando existir uma “pureza” dos gêneros, criticando a autora pelo fato de não poder mesclar sua veia de grande romancista com a de um trabalho biográfico. Esta recensão constitui uma das primeiras a respeito da obra agostiniana em estudo, com fortes dimensões e repercussões no cenário crítico literário. Isto porque Lisboa é reconhecido como um dos ensaístas mais celebrados do cenário português. Apesar das críticas, Lisboa ressalta algo importante em relação ao tipo de estrutura narrativa proposto por Agustina, quando ressalta que “a citação de passagens de soneto instaura uma modalidade nova: a separação de versos deixa de se fazer e três ou quatro versos são citados em ligação directa, o que dá, a um ouvido desatento de se tratar de um texto em prosa” (LISBOA, 1981, p. 186). Essa característica, a ser analisada mais adiante, além de causar um efeito peculiar de movimentação narrativa, é também responsável por criar a simbiose entre as descrições biográficas e fabulares.

No ano seguinte, em 1982, Catherine Dumas (1982), uma das mais reconhecidas estudiosas da obra de Agustina Bessa-Luís, publica um importante artigo para os estudos agostinianos, intitulado “Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís”. A sua proposta envereda não só pela análise da narrativa tangível de Agustina, mas também aborda os aspectos subjetivos que envolvem a situação de mistério nas criações da autora, consolidando, assim, uma reflexão de extrema contribuição para as investigações em torno da autora de *A Sibila*. Nesse sentido, Dumas irá ressaltar a capacidade da romancista em esmiuçar as suas personagens “tal como dissecar o desespero, o mal de viver de Florbela Espanca, na biografia que a esta

consagrou” (DUMAS, 1982, p. 32). Em nossa leitura, trata-se de uma contribuição significativa na percepção do valor e das singularidades da autora e do texto em questão.

Quase dez anos depois, em “Literatura como discurso terapêutico: *Eugênia e Silvina*, de Agustina Bessa-Luís”, George Güntert (1991) concentra sua análise no referido romance, que, segundo ele, constitui um “um discurso que não pretende ser biográfico histórico, mas que, ao ultrapassar a mera descrição de duas vidas, revela ter uma intenção estética” (GUNTERT, 1991, p. 95), fato semelhante ao que ocorre em *Florbela Espanca*. Neste ensaio, Güntert compreende e revela a singularidade de escrita de Agustina, que, através de “um discurso biográfico-divinatório”, de uma “linguagem imaginativa” e de uma utilização de documentos e nomeação de fatos, faz a autora percorrer diversos gêneros, a ponto de, muitas vezes, ficar difícil distinguir biografia de romance e de relato. Em sua introdução, chega mesmo a afirmar que: “É bem conhecida a predileção de Agustina pelas biografias romanceadas, sobretudo de escritores e artistas. [...] Em *Fanny Owen* investiga o destino do boémio Camilo Castelo Branco, e em *Florbela Espanca* erige um monumento literário à infeliz poetisa” (GUNTER, 1991, p. 95).

Há, ainda, “Os veús de Artémis: Alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina”, artigo assinado por Isabel Allegro de Magalhães (1992), que se enquadra nos importantes estudos acerca da escrita de autoria feminina portuguesa. Nesse estudo, Magalhães inicia (com posterior continuidade em outro estudo) a tentativa de responder a uma série de questionamentos acerca desse tipo de escrita, como por exemplo: “Será que existem realmente características literárias que possamos considerar como predominantemente femininas?” (MAGALHÃES, 1992, p. 151). Além disso, procura verificar se há uma “escassa existência de uma escrita feminista (no sentido de uma escrita intencionalmente preocupada com as questões das mulheres e suas rupturas em relação a sociedade que vivem)” (MAGALHÃES, 1992, p. 154). Ao

debruçar-se sobre as obras publicadas depois do 25 de Abril de 1974, Magalhães formará um *corpus* de romances e novelas que, segundo a autora, manifestam algumas características identificáveis como femininas. Agustina Bessa-Luís será responsável por dez dos quarenta títulos destacados por Magalhães. Dentre eles, está *Florbela Espanca*.

No mesmo artigo, a ensaísta portuguesa aponta alguns aspectos da linguagem e da construção do discurso na perspectiva feminina, ou seja, “na expressão literária (na construção narrativa, na estrutura, na sintaxe e na semântica ou no ritmo) se encontram elementos que exprimem uma maneira feminina de estar no mundo” (MAGALHÃES, 1992, p. 153-163). Segundo Isabel Allegro de Magalhães, o que se verifica frequentemente é um discurso, que, apesar de literário, integra aspectos do modo feminino de estar no mundo<sup>18</sup>. Além disso, alguns desses aspectos, tais como a linguagem oral, são percebidos em diversos romances de Agustina, como ocorre também em *Florbela Espanca*. Segundo Magalhães, “Agustina, no seu contar de histórias, constrói frases que nem sempre seguem o seu fio, que se perdem no ritmo de um palavra-puxa-palavra, mas que assim compõem seu destino” (Ibidem). Tais ocorrências apontadas são muito peculiares ao texto e contribuem, juntamente com as omissões de frases, os termos e as explicações, para uma marcação do próprio estilo elíptico de escrita, sempre identificáveis pelo contexto ou por outros elementos, presentes no texto produzido pela escritora contemporânea, tornando-o de difícil caracterização genológica.

Distanciando-se dos anos que rodearam o de publicação da obra, e desviando-se do cenário português, Agustina Bessa-Luís biógrafa foi lida atentamente por leitores brasileiros. Dentre eles, destacamos Anamaria Filizola e, certamente, Maria Lúcia Dal Farra, grande pesquisadora da obra de Florbela Espanca, ambas já citadas anteriormente. A primeira, em sua

---

<sup>18</sup> Voltaremos a esta análise em um momento futuro deste estudo quando discorreremos sobre os aspectos demarcadores da existência de uma escrita de autoria feminina.

tese de doutoramento, intitulada *O Cisco e a Ostra* (2000), faz uma profunda análise das cinco obras biográficas da autora (o que dispensará aqui, portanto, uma análise profunda e comparativa das mesmas). O arguto estudo realizado por ela é de extrema contribuição para o presente trabalho, principalmente, no capítulo dispensado à obra *Florbela Espanca*. Anamaria Filizola compreende o melhor do “salvador profissional” referido por Agustina:

É este o objetivo do seu trabalho: construir: a “verdade” de Florbela para que possa ser amada na sua “verdade”. As dimensões de seus propósitos extrapolam o escopo de uma biografia literária, pois o anedotário sobre a vida pessoal de Florbela Espanca toma o primeiro plano do palco, deixando na penumbra a obra que a vida explica. Esclarecer a vida é iluminar a obra. É a isto que se propõe A. Bessa-Luís (FILIZOLA, 2000, p. 174).

Por acreditar nesta proposta de verdade biográfica, Filizola traça uma análise psicanalítica desta relação salvadora, por acreditar no olhar de “diagnóstico” feito por Agustina. Além disso, este estudo abriga um exame narrativo bem elaborado que possibilita ao leitor alcançar todos os meandros dos textos biográficos de A.Bessa-Luís.

Maria Lúcia Dal Farra (2007), por sua vez, destaca-se pelas cuidadosas e refinadas leituras de Florbela Espanca. Talvez por essa admiração quase que transcendental que dispensa à poetisa, desenvolve um atento trabalho de investigação de tudo que a rodeia, analisando rigorosamente suas obras biográficas. Aqui, nota-se o lúcido entendimento de Dal Farra perante o trabalho de justa representação feito por A.Bessa-Luís para com Florbela:

O fato é que Agustina não deixa pedra sobre pedra: não poupa a ninguém, a começar pela própria Florbela – só que aqui não se trata de um desserviço, pois que tudo já começa a desaguar em já puro amor. Critica a maneira como os homens se postaram em volta dela, mais como curiosos que como amantes; ridiculariza as biografias e comentários sobre ela, porque carentes de espírito, redutores da realidade a uma “dimensão mesquinha”, a um “estado de pânico”. Porque Agustina se dá conta de que tudo o que importa sancionar a respeito de Florbela parece ser se ela era ou não recomendável para entrar “na família de qualquer negociante de panos”. Acusa seus comentadores de bisbilhotarem a sua alcova, seja para benzê-la ou para convertê-la

num objeto de museu. (p. 149) Considera, por exemplo, que quase tudo que se escreveu sobre Florbela está impregnado dessa falta de profundidade e desse apego à memória mais extensiva que profunda (p. 44); de maneira que a obra da poetisa não teve, para ela, ensejo de se emancipar da mais estreita interpretação libidinal, já que Florbela tem sido vista apenas à luz de uma baixa inclinação. (DAL FARRA, 2007, p. 4-5)

A maioria dos ensaios analisados aqui, de uma forma ou de outra, teve algum tipo de impacto no cenário da crítica literária, principalmente no que diz respeito a Agustina Bessa-Luís. Ademais, eles contribuem também para ampliar o estudo que aqui se faz, sobretudo quando o foco centra-se na busca de outras perspectivas de leitura de *Florbela Espanca*. Entender como a obra foi recebida pela crítica faz-se relevante na medida em que se pretende sublinhar, além do estudo textual, as interessantes conquistas literárias femininas, posto que, neste exercício, debruçamo-nos sobre temas que envolvem a sociedade, a vida, para além do cotidiano de leitura. Na verdade, não deixa de haver uma abordagem dos problemas que englobam a literatura e sua relação universal com o ser humano.

### **3.2. Duas mulheres e uma obra: a Bela de Agustina.**

Talvez por isso Agustina Bessa-Luís nos lembre sempre que o sujeito deve ser buscado com seus "apetites" humanos, entendido em sua "verdade psicológica". [ANAMARIA FILIZOLA, *O Cisco e a Ostra*.]

Numa breve observação sobre a trajetória de Florbela Espanca, ou, ainda, numa leitura, ainda que superficial de seus poemas, não será difícil constatar a intensidade e o arrojo, além do encadeamento de acontecimentos conturbados da vida desta mulher. Ora, biografar, conhecer a fundo a vida de alguém, exige muito mais que uma constatação construída a partir de leituras e observações sem grandes pretensões analíticas. Exige, sim, um conjunto de experiências, convivências, reflexões, um verdadeiro “apetite” humano, como bem considerou Anamaria

Filizola (2000). Apetite esse que já se sabe que Agustina possui, pois afirma serem as pessoas o material de sua escrita. (BESSA-LUÍS, 2003, p.44)

Florbelá Espanca deixou um rastro literário provocativo em que é possível deparar-se inevitavelmente com a vida: sua *persona* se atira livremente em palavras. De alguma forma, deparamo-nos com a necessidade de ponderar sobre alguns conceitos em relação a importantes temas, que constituem matéria de reflexão constante para a autora de *O dominó preto*, oscilando entre os prazeres da vida, dos amores e do alívio derradeiro que a morte pode significar. Além disso, é com mesmo denodo que essa voz se inclina para o erotismo, viabilizando questionar os papéis sociais da mulher, principalmente em uma época em que o moralismo e o princípio patriarcal (para não dizer, machista) formam os pilares inquestionáveis da sociedade portuguesa.

Agustina Bessa-Luís inicia a biografia com uma comparação da vida da poetisa e o bardo, comparando-a a um estado limiar de vida, movida por um desejar:

A vida dos poetas assemelha-se a esse estado de confrontação em que o espírito se equilibra como uma agulha sobre um delgado fio; movida pelo sopro dos desejos e a força do eu, a agulha cai e a vida é arrastada de novo para sua roda de padecimentos. Bardo significa entre dois estados, quer dizer, situação crepuscular e incerta que oscila entre a morte e o renascimento [...]. Esta é a história de um bardo. Se situarmos Florbelá nesse corpo neutro onde se dá a passagem do sonhador para a realidade, compreenderemos não só seus versos como toda a obscuridade das formas-pensamento que os inspiram [...]. O caminho do bardo é além do que classificamos como uma época ou sociedade (BESSA-LUÍS, 1976, p. 7).

A partir desta premissa inicial, não será difícil perceber que a condição do bardo é uma imagem muito oportuna para a leitura biográfica e também literária de *Florbelá Espanca*. O limiar apresentado por Agustina pela metáfora da agulha remete às situações em que Florbelá arriscou viver, sempre se equilibrando diante dos julgamentos, diante de seu ímpeto pelo desejo de viver fervorosamente, mas, ao mesmo tempo, sob custódia de uma sociedade cerceadora, de um ambiente de dor pelas perdas que enfrentou, e que, talvez, para ela, somente a morte fosse



mesmo ser o fim dessa dor, o arremate final dessa metáfora do espírito inquieto. Essa perturbação se alargava ainda mais pelo apedrejamento moral e físico a que estavam as mulheres sujeitas: “Consta que Florbela foi um dia apedrejada no Jardim Público, por usar saia-calça, essa moda efêmera de Poiret que até em Longchamps suscitou alguma surpresa. O que é surpresa em Paris é noutro sítio escândalo.” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 93).

A literatura, certamente de caráter autobiográfico, seja para a poetisa, seja para a mulher que se colocava, é também ambiente de manifestação do ser bardo, sobretudo nos momentos de desabafo, contidos em suas cartas, nas quais fica nítido este tipo de sentimento crepuscular em relação à vida. Apesar de grandes aflições que esse espírito carrega, o narrador oferece consolo através da própria essência bardo, pela alma da poetisa, e assim, embaraçado ao texto, diminui ainda mais as fronteiras existentes entre esses mundos. “A voz do bardo fala: “*Não tenhas medo não! Tranquilamente, / como adormece a noite pelo Outono, / fecha os teus olhos, simples, docemente, / como, a tarde, uma pomba que tem sono...*” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 8) atestando pela voz poética o que foi iniciado pela biógrafa. Mais adiante, em sua quarta carta dirigida a um amigo, tem-se revelado um pouco mais deste sentimento de Florbela:

[...] uma elevação de alma, o voo translúcido duma emoção em que pressinto um pouco o segredo da suprema e eterna beleza; esqueço a minha miserável condição humana, e sinto-me nobre e grande como um morto. É um instante... Tudo depois é tão vago, de tal maneira solto e impreciso, de tal forma inerte e passivo, que tenho a impressão nítida de ter vindo de longe cumprir a pena do crime de ter nascido (ESPANCA *apud* DAL FARRA, 2012, p. 63).

Esse voo, a que Florbela parece submeter-se, proporciona a imagem correspondente a uma situação fronteira e oscilante, muito próxima da situação do bardo. Através desta configuração, Agustina revela a aguda percepção que possui sobre a escritora de “elevação de alma” apresentada na obra em estudo.

Em seguida, a análise realizar-se-á em três instâncias, responsáveis, em certa medida, por amparar a estrutura temática da narrativa, ancorada em três grandes seções, que podem ser lidas pelo viés dos três casamentos de Florbela. Além disso, a biógrafa apresenta a interpretação que considera mais marcante sobre Florbela: a efetuada por José Régio, quando afirma: "Que dados temos para segurar que Florbela viveu o que escreveu? -Diz-. Narcisismo, Donjuanismo, hermafroditismo psicológico, eis pesados termos, por demais pesados, para qualificarem certas inclinações da poesia de fora dela. Não obsta que sejam muito reais tais noções." (BESSA-LUÍS, 1979, p. 23).

Mais à frente, Agustina continua:

Narcisismo, donjuanismo, hermafroditismo psicológico- eis as palavras chave que Régio usou. "Pesados termo por demais pesados", diz ele. Assim se desculpa duma lucidez espreita sempre com remorso. A sua timidez muitas vezes quando capricho amoroso que ele tem pela realidade. Narcisismo. É por puro narcisismo que ela casa pela primeira vez. "Ele mata assim, se não caso com ele" – diz, entre deslumbrada e curiosa. O casamento não lhe oferece nada senão a admiração desse rapaz que a segue nas bibliotecas e lê os mesmos livros que ela. (Idem, p. 28).

A partir disto, a autora de *Florbela Espanca* lança mão da própria poesia de Florbela ao longo da tessitura do texto para legitimar estes aspectos que enxerga na poetisa.

A ideia de donjuanismo está indelevelmente presa à esfera masculina, pois as análises dos personagens com este perfil remetem à figura de conquistador, labioso, o ser que não consegue manter-se em um relacionamento e objetiva acumular o maior número de conquistas possíveis através do galanteio amoroso. No entanto, esta mesma figura, também muito atrelada à descrição narcísica, está nitidamente presente no conteúdo poético de Florbela, igualmente revisitado por Agustina. Ao analisar a trajetória de seus poemas, o teor donjuanesco faz-se presente de maneira singular, basta o olhar atento para um deus mais célebres sonetos, o intitulado "Amar": "Eu quero amar, amar perdidamente! / Amar só por amar: Aqui...Além.../ Mais Este e Aquele, o

Outro e toda a gente... Amar! Amar! E não amar ninguém!” (ESPANCA, 2005, p. 232), onde se identifica este desejo do ato de amar vertiginosamente, na ânsia por colecionar experiências, mas, na verdade, não se atrelar a alguém de fato.

Segundo Staudt (2007) no poema, “Alma perdida” (“Tu és, talvez, um sonho, que passou, / Que se fundiu na Dor, suavemente.../ Talvez sejas a alma, alma doente / Dalguém que quis amar e nunca amou!” (ESPANCA, 1980, p. 57), ao revelar que nunca amou ninguém, o eu-lírico deixa evidente a sua semelhança com a figura Don Juan, uma vez que ambos vivem na constante busca pelo amor, vivenciando diferentes tipos de amores e em diferentes fases e trajetórias, utilizando-se de seu erotismo nato para a conquista amorosa. Além disso, a desilusão também faz parte do universo tanto de Don Juan como de Florbela, pois do mesmo jeito que a conquista está em constante movimento, a efemeridade das paixões e das perdas também se faz constante, mesmo que, posteriormente, já se crie o desejo por outro amor, o que acaba funcionando até mesmo como resposta ao ligeiro vazio deixado. Essa ambiguidade fica nítida, por exemplo, nos versos do poema “Loucura”, quando declara: “Passa em tropel febril a cavalgada / Das paixões e loucuras triunfantes! / Rasgam-se as sedas, quebram-se os diamantes! / Não tenho nada, Deus, não tenho nada!...” (ESPANCA, 1980, p. 200). Ou seja, ao mesmo tempo em que dilata o eu-lírico de amor próprio, trata-se de um sentimento lastimável por trazer a solidão justamente pela fragilidade contida nas relações.

O narcisismo, entretanto, além da maneira amorosa com que é mostrado e que ganha tensão dramática na biografia, pode ser visto também como uma maneira de tocar na questão do feminino, posto que, ao afirmar “Todos os seus casamentos foram tempestuosos. Eles só se realizaram porque havia um período em que o noivo era o terno reflexo da própria Florbela” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 33), não deixa Agustina de sugerir que há aí um revigoramento para o

fato de que a personagem real não se submetia aos caprichos masculinos; ao contrário, seus amantes tornavam-se quase subservientes.

Para Florbela foi criado um “perfil psicológico” (SILVA, 2008), a ponto de se perceber na escritora alentejana tonalidades da “imagem de femme fatale, de uma mulher dramática e de uma escritora com distúrbios mentais. Ou seja, esses ditos “mitos” servem para uma grande parte dos críticos florbelianos associarem a vida à obra da autora” (Ibidem, p.9). É por isso que se torna possível detectar em Agustina aquele gesto de “salvadora profissional”, por ela antes referido, que denuncia os equívocos olhares sobre Florbela. De acordo com a autora de *Florbela Espanca*:

Muita coisa do que se tem dito sobre Florbela está marcada por essa ausência de espírito que reduz toda a estrutura da realidade a uma dimensão mesquinha, semelhante a um estado de pânico. Quase tudo o que parece importar a respeito de Florbela é se ela era recomendável para entrar na família de qualquer negociante de panos. Espia-se sua alcova, com a preocupação de a benzer ou de a tornar objeto de museu (BESSA-LUÍS, 1979, p. 155).

É irrefutável a quantidade de juízes que parecem ter rodeado as ações de Florbela e de seus escritos, fosse em vida, fosse diante de sua alcova, como aponta Bessa-Luís. Aos seus leitores atentos, resta libertá-la, portanto, de olhares redutores.

Já é preciso apontar também que a morte, muito presente nos textos de Florbela Espanca, funciona como uma entidade que a acompanha, superando a condição temática e fazendo-se como essência, instaurada como uma espécie de lugar de produção literária relevante na fortuna, tanto de Florbela Espanca como da própria Agustina Bessa-Luís. No caso específico desta escritora, a morte encontra-se presente em várias de suas obras, talvez justamente porque o tema seja mais um dos tantos enigmas do ser, componentes essenciais na maioria das suas reflexões. Em *Florbela Espanca*, por exemplo, em toda a narrativa, mas principalmente em seu desfecho, a

autora concentra a polêmica discussão a respeito do suicídio de Bela. A partir das trinta últimas páginas, os temas da morte, da autodestruição, da doença, da tristeza e do definhamento tornam-se recorrentes. A biógrafa parece deixar a escrita se entorpecer pelo peso que a morbidez causa na alma de Bela:

Mas qual a glória de morrer com uma lamparina de enferma alumando os deuses mortos? “*Nas coisas luminosas deste mundo,/a minha alma é túmulo profundo/ onde dormem, sorrindo, os deuses mortos!*” Ah pobre, pobre mulher! Quem pode tocar no ar a asa, cortar a erva no chão, prender a gota de água, que fazem o teu corpo disperso? Que os teus males não sejam tantos que a glória não desponte para ti! (Ibidem, p. 132).

Neste sentido, não deixa o leitor de se ver diante de um quadro sugestivo, já que Agustina também parece nutrir por Florbela uma inevitável admiração sobre o modo como a poetisa estabelece sua relação com a morte, salientando exatamente essa relação. Justifica-se, então, para ela, uma fuga admirável, em detrimento de sua vida conturbada: “A morte será sua derradeira fuga. Toda a vida de Florbela é uma permanente reivindicação” (BESSA- LUÍS, 1979, p. 117).

Em sua produção epistolar, Florbela Espanca revela o nobre sentimento que nutre pelos mortos, o mesmo outrora analisado em que a poetisa manifesta a incongruência em relação à vida, penalizando-se por ter nascido. Esse anseio de morrer expressa-se, em alguns poemas significativos de sua obra, no modo como aborda o tema que parece perseguí-la, tanto nas cartas quanto nos poemas. Não será à toa, por exemplo, que ela própria iria exclamar: “Morte, minha Senhora Dona Morte, / Tão bom que deve ser o teu abraço!” (ESPANCA, 1996, p. 301). Uma expressão de tal porte não deixa de sugerir a consumação de uma fuga. Fuga de um amor e dos preceitos românticos, fuga da vida, dos preconceitos artísticos sofridos e dos outros sofrimentos pessoais que carregava. Surge, inclusive, a ideia de uma espécie de programa de despedida e, mais ainda, como se a vida fosse, para ela, um não-lugar, sendo, portanto, a morte seu espaço de

origem. É como se, em vida, ela se preparasse para o momento culminante da morte e “escolhesse” o mesmo dia do nascimento para morrer. Sobre este aspecto, esclarece Maria Lucia Dal Farra que, “assim, estranhamente, para Florbela, é como se tivesse morrido para a vida no dia em nasceu, e regressado a existência primordial no dia em que morria para o mundo” (DAL FARRA, 2012, p. 42).

A morte era almejada, pois serviria como libertação do sofrimento em que vivia, e, ao mesmo tempo, uma espécie de passaporte para o infinito, o absoluto que desejava alcançar, mais do que viver. Significava também o reencontro com Apeles, o seu irmão morto, como uma forma de reaproximação derradeira. Tal é o anseio que transparece em “Deixai entrar a morte”:

Deixai entrar a Morte, a Iluminada,  
A que vem pra mim, pra me levar.  
Abri todas as portas par em par  
Como asas a bater em revoada.

Quem sou eu neste mundo? A deserdada,  
A que prendeu nas mãos todo o luar,  
A vida inteira, o sonho, a terra, o mar,  
E que, ao abri-las, não encontrou nada!

Ó Mãe! Ó minha Mãe, pra que nasceste?  
Entre agonias e em dores tamanhas  
Pra que foi, dize lá, que me trouxeste

Dentro de ti?...pra que eu tivesse sido  
Somente o fruto das entranhas  
Dum lírio que em má hora foi nascido!... (ESPANCA, 1996, p. 300).

No soneto acima, o eu-lírico realiza uma espécie de invocação à morte, vendo nela um lugar de liberdade (“como asas a bater em revoada”). Assim, questiona seu lugar no mundo e sua agonia por não encontrar o que esperava da/na vida. Maria Lúcia Dal Farra esclarece, em *Afinado desconcerto*, principalmente no capítulo “A dor cósmica”, sobre os modos de ser e estar

no mundo de Florbela. Para a ensaísta brasileira, o nascimento afigura-se, para a autora de *Reliquiae*, como um corte abrupto que a desliga do mundo anterior, daí a sua conclusão:

Mas quer queira, quer não, as vicissitudes que rodeiam o nascimento de Florbela Espanca estão, ficcionalmente, presentes na sua obra, e mesmo a ponto de, em certos momentos, ela se remeter diretamente a essa mãe, precocemente morta, em 1908, aos 29 anos; aliás, num de seus últimos poemas, ela assim procede com muita ênfase. E essa é justamente a peça em que Florbela suplica a sua entronização definitiva no reino da Morte, entidade que ela clama para curar-lhe a dor de existir, desenlace que de fato ocorre por sua livre e espontânea vontade no mesmo dia em que nasceu, no ano de 1930 (DAL FARRA, 2012, p. 43).

Para Agustina, “o facto de a morte de Florbela se ter dado na hora tocante ao seu dia de aniversário fez enraizar mais a ideia do suicídio. De facto, o esquema do suicídio era-lhe familiar.” (BESSA-LUÍS, 1979, p.158), embora em *Florbela Espanca* não fique nítida nenhuma postura a respeito de ter ou não a poetisa se suicidado. Ao contrário, a biógrafa opta por avaliar as diversas possibilidades sobre um parecer tão deliciado, até para o fato de um “desastre fatal” (Idem, p.177), já que “o processo da morte de Florbela ficou selado pelo segredo clínico e pela reserva prudente dos amigos” (Ibidem). Ademais, a biógrafa parece acolher a relação amistosa de Florbela com a morte, já que advoga: “De resto, ela gosta de <<*mener le jeu*>>, não quer que confundam com uma vítima o que é, afinal a gestão da experiência mortífera – a sua própria vida.” (Idem, p.148).

Essa relação entre vida e morte não será desprezada pelo olhar arguto de Agustina Bessa-Luís em seus outros escritos. Basta, neste sentido, folhear algumas passagens de *Os meninos de Ouro*, por exemplo, romance onde também se pode constatar tal presença: “A morte podia servir como linguagem, referenciar o desejo coletivo de identidade, mesmo que fosse uma identidade alucinatória” (BESSA-LUÍS, 1988, p. 62).

Na verdade, Agustina Bessa-Luís demonstra dominar as reflexões sobre o sentido e as peculiaridades da vida, gerando, com isso, entre outros efeitos, um universalismo presente em sua escrita. Daí, concordamos com a conclusão de Laura Fernanda Bulger, para quem:

Ao universalismo dos temas em que se debruça, os mesmos que sempre ocuparam o pensamento do artista de qualquer tempo e de qualquer espaço, como o sentido da vida, tão insondável como o mistério da morte, junta-se uma preocupação de natureza social que, às vezes, se converte em crítica acérrima do poder institucionalizado. Nos textos ficcionados, uma voz sentenciosa e aforística interrompe, com frequência, a narração e, fazendo do leitor seu cúmplice na teia que vai urdindo, questiona e problematiza a própria narração, pondo em causa, afinal, tudo o que foi narrado e levando esse mesmo leitor a reflectir sobre as contradições da existência humana (BULGER, 2001, p. 256).

Em nossa perspectiva, é através da “problematização” desses temas universais que Agustina Bessa-Luís também alcança a problematização da própria narração, pois nem sempre desassocia o que está sendo contado das análises tecidas a tais temas, tornando-se uma característica muito marcante de seu discurso, apontada como esquadrinhadora das virtudes humanas e que *Florbela Espanca* não poderia ser diferente, já que a biógrafa “interrompe, com frequência, a narração e, fazendo do leitor seu cúmplice” (Ibidem):

Mas não tinha Bela razão ao dizer: “De mim ninguém gosta, de mim nunca ninguém gostou?” Porque nós esperamos dos outros virtude e talento, sem pensarmos que a gratidão antecipa o amor por esses dons; e que sem gratidão, a virtude se corrompe e o talento é mero espinho na carne do homem. (BESSA-LUÍS, 1979, p. 179).

Assim, ao tocar nos “sentidos da vida”, a voz aforística da autora, além de trazer ao texto as reflexões humanas, reitera a tênue passagem existente entre o sonhador e a realidade, atestando o que ela chamará de “bardo” (e será que esta característica dada à Florbela não pode ser também atrelada à própria maneira de escrita Agustina?), justificando a escolha desta imagem crepuscular. Essa simbiose gerada, para além do texto, também está reafirmada nas



aproximações possíveis entre a biografada, sua poesia, as pessoas, as coisas, enfim, o mundo e tudo que envolve a condição da poetisa bardo: “toda a vida de Bela decorre entre o período do afecto, da ligação com as pessoas e as coisas, e tenta furtar-se a elas pela fixação num objeto, que é a forma poética” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 8). É como se a Florbela de Agustina, através da fixação pela forma poética, lograsse alcançar em vida a fuga que tanto almejava e que somente a morte poderia de fato solucionar.

Além disso, o sentimento de deslocamento não deixa de ser comum nos artistas e escritores da época, e Florbela, por não se sentir congruente com o mundo terreno, parece apostar numa transposição para a fantasia. A crise do sujeito é nítida na sua escrita, sendo talvez o elo com a literatura modernista (e porque não também elo com outras leituras mais atuais?). Quiçá, por isto, Agustina (embora nunca tenha negado sua objeção em relação a Fernando Pessoa) não hesita em reiterar que, “Em Florbela, como nos melhores poetas da época – sobretudo Pessoa –, encontramos a fantasia desbordante do inconsciente” (Ibidem, p.19). Esse desbordar está diretamente ligado a certa incongruência com o mundo que se alargou, sobretudo no início do século XX, pela temática modernista com Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. E embora Florbela Espanca não tenha sido ligada claramente a nenhum movimento literário desse teor, posto que seus célebres sonetos partilham da herança neo-romântica anterior aos vanguardistas e revigoram toda uma tradição desta forma poética em Portugal (LEAL, 1997; LOPES, 1997), a poetisa partilhava em semelhante grau desse sentimento de incoerência de ser e estar no mundo, e que influenciava o *modus vivendi* dos artistas, transbordando para a escrita. Na lúcida explicação de Maria Lúcia Dal Farra, para Florbela Espanca, a dor “não insufla apenas sua obra: é componente patético da sua própria vida” (DAL FARRA, 2012, p. 13). Ou seja, é elemento intrínseco, a genuína linguagem da poetisa. Vale, portanto, ressaltar que, se na forma poética

escolhida para expressar-se, Florbela não apresenta uma novidade específica, em contrapartida, partilha em temática e em causa com os seus companheiros modernos pela maneira de abordar temas, tais como o erotismo, o corpo feminino, a liberdade amorosa e a instância feminina, com uma perspectiva especialmente perturbadora. Neste sentido, esclarece Renata Soares Junqueira que:

É verdade que Florbela não participou do movimento modernista e que nem sequer chegou perto das inovações formais com que Fernando Pessoa e os seus companheiros de geração transformaram a linguagem poética. Mas também é verdade que ela os acompanhou, a par e passo, no gosto das grandes mascaradas [...] (JUNQUEIRA, 2003, p. 18).

Embora o processo de fragmentação do sujeito não seja um recurso tão nítido e inovador como nos nomes da Geração de *Orpheu*, por exemplo, o exercício poético de Florbela Espanca não é, contudo, compacto ou empobrecedor, visto que nele encontramos um sujeito lírico que, embora não se disperse nitidamente em heterônimos, também se desfaz e se autointerroga, demonstrando sua incompletude na eterna procura de um outro, de um amor maior, de um prazer sempre mais intenso. E por mais que sua obra estivesse numa situação crepuscular em relação aos movimentos literários da época, é necessário apontar sua universal relevância artística em relação à liberdade de escrita, principalmente enquanto ser feminino. Para entender esta dimensão, basta a leitura de um de seus primeiros poemas, intitulado *Eu* e publicado pela primeira vez em 1919:

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

Sombra de névoa ténue e esvaecida,  
E que o destino amargo, triste e forte,  
Impele brutalmente para a morte!

Alma de luto sempre incompreendida! ...

Sou aquela que passa e ninguém vê ...  
Sou a que chamam triste sem o ser ...  
Sou a que chora sem saber porquê ...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,  
Alguém que veio ao mundo pra me ver  
E que nunca na vida me encontrou! (ESPANCA, 2005, p. 133)

Neste poema, é possível detectar o sentimento abstruso do eu-lírico, que sente não cumprir os desígnios da vida, e está desorientada, incongruente. Ora, tal dispersão do eu com sentido de busca obsessiva não passou de forma despercebida pelo olhar arguto de Agustina Bessa-Luís. Em determinado momento, a biógrafa afirma: “Para pessoas como Florbela, a exaltação do seu eu é um meio de resistir à mediocridade e ao sofrimento.” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 105). Ou seja, na visão da escritora portuguesa, a “sempre incompreendida” alma bardo parece esperar o derradeiro resgate, um “Alguém” desconhecido, que talvez seja a morte.

Estabelece-se, aqui, uma nítida interlocução com a obra de Mário de Sá-Carneiro (*Dispersão*), justamente porque, em ambos, se nota o apuro ao existencial, os tons de desespero dos poetas, causado pela desorientação em não conseguir alcançar um destino ideal. Suas almas estão nostalgicamente em demanda de um além, de um sonho, de um eu imaginário, junto ao desespero de não se adaptar à vida. Como bem declarará o poeta de *Orpheu*: “Passei pela minha vida/ Um astro doido a sonhar./ Na ânsia de ultrapassar, /Nem dei pela minha vida...” (SÁ-CARNEIRO, 1939, p. 24). Além disso, em Sá-Carneiro, também notamos a morte como entidade permanente que o acompanha, ultrapassando os limites do temático e fazendo-se linguagem inerente. Assim como em “Deixai entrar a morte”, de Florbela Espanca, também em “Dispersão”, a morte instaura-se em um lugar de certeza, alcançável: “E sinto que a minha morte — Minha dispersão total — Existe lá longe, ao norte, Numa grande capital” (Ibidem, p. 11). Estariam eles, portanto, não tão díspares e distantes, quando aproximados em similares

dispersões diante da vida, reiterando, portanto, a perspectiva adotada por Agustina, quando afirma encontrar em ambos (em Florbela e em Sá-Carneiro): “a fantasia desbordante do inconsciente” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 19).

Ademais, não é por acaso que Maria Lúcia Dal Farra (2012) intitula o primeiro bloco de sua análise “Florbela, a Inconstitucional”, e, assim, propõe uma leitura a partir de uma imagem também dispersa das convencionais, das detratações padecidas por Florbela, das críticas sofridas, cruciais para a sua condição de “aberração”:

Saiba-se, portanto, o que foi Florbela para o salazarismo: o anti modelo do feminino, da concepção da mulher – e nisto reside, a força mais primária de sua obra, cuja lucidez indomável questiona, insurrectamente, a condição feminina e os históricos papéis sociais conferidos a mulher (DAL FARRA, 2012, p. 17).

É curioso notar que, talvez, por sua condição enquanto artista feminina, mais ainda, como esse “antimodelo do feminino”, o desassossego no mundo contido na obra literária de Florbela não tenha sido encarado com o mesmo teor que em outros artistas consagrados do cânone literário. Seu papel, enquanto mulher, sobrepujava seu lugar de artista aos olhos da sociedade e, principalmente, diante dos críticos. Se observarmos atentamente, a maioria dos temas que envolvem a obra de Florbela pode ser vista em obras de seus contemporâneos (como podem ser vistos, por exemplo, na morte, na fragmentação do eu, na dor cósmica e no erotismo), mas que, ao contrário da poetisa, não sofreram julgamentos pessoais atrelados às suas composições. E sua biografia expõe que:

Ela desafia a tragédia, tem acessos de cólera e de exibição. Uma vez, que estava calor, despe-se inteiramente e estende-se nua em cima da mesa da sala de jantar. A sogra entra e horroriza-se, pobre senhora pudica, sempre em sobressalto com aquela hóspede indesejável. Bela é indesejável. Um turbilhão de fantasia, de gênio, e de malícia. (BESSA-LUÍS, 1979, p.169)

Os juízos direccionados às atitudes de Florbela Espanca, que para sua biógrafa podem ser vistos como geniais, acabavam por ultrapassar a esfera pessoal e fundiam-se às análises de seus poemas, sobretudo os eróticos, já que a sexualidade e o prazer (ainda mais associados ao universo feminino) são temas cerceados pela interdição e pela moral machista. Maria Lúcia Dal Farra (2012) encaminha uma análise sobre essa “insurreta poetisa”, direccionada ao erotismo, e que, inicialmente, afirma ter sido utilizada por Florbela de maneira oposta à reivindicação, subvertendo o comportamento esperado. Segundo a ensaísta brasileira,

É possível que um dos primeiros vestígios de erotismo na poesia de Florbela Espanca se exponha não pela excedência ou pelo transbordo, mas tão somente pelo seu avesso: pelo comedimento, pelo retiro, pelo silenciar [...], o que ocorre com o erotismo inicial da sua poética é que quando a poetisa, atormentada pela mordaza social que a impede de manifestar sua libido, se obriga a calar [...] (DAL FARRA, 2012, p. 24).

O aspecto apontado pela autora é de grande relevância e fundamento, até porque se esta primeira sensação de se manter no silêncio configura-se como “primeiros vestígios de erotismo na poesia de Florbela Espanca”, é bom lembrar que, em versos como os de “Vulcões”, ou em “A Flor do Sonho”, é possível detectar alguns traços do erótico, mas que reaparecem, de maneira mais firme e questionadora em suas últimas obras, como *Charneca em flor*. Em muitos poemas desse livro, onde o erotismo é mais presente, observa-se a libido como matéria fundamental de sua escrita, vide o soneto “Nervos d’oiro”, em que o eu-lírico revela amparar seus versos no desejo interno:

Meus nervos, guizos de oiro a tilintar  
Cantam-me n’alma a estranha sinfonia  
Da volúpia, da mágoa e da alegria,  
Que me faz rir e que me faz chorar!

Em meu corpo fremente, sem cessar,  
Agito os guizos de oiro da folia!  
A Quimera, a Loucura, a Fantasia,

Num rubro turbilhão sinto-As passar!

O coração, numa imperial oferta,  
Ergo-o ao alto! E, sobre a minha mão,  
É uma rosa de púrpura, entreaberta!

E em mim, dentro de mim, vibram dispersos,  
Meus nervos de oiro, esplêndidos, que são  
Toda a Arte suprema dos meus versos! (ESPANCA, 2005, p. 241).

Em seus versos, a poetisa diz compor uma “estranha sinfonia” pelo emanar da volúpia, contribuindo para a vivência do choro e do riso. Contudo, há certa ambiguidade nesta sinfonia, pois se gera estranheza, como originar harmonia contida nas tradicionais sinfonias? Talvez, tragam estes versos aquela essência do eu-lírico de Florbela: a composição de sua alma só pode ser percebida pela estranheza, pela diferença e pela excentricidade que desvirtua a harmonia.

Em um estudo de Maria Lúcia Dal Farra (2002), direcionado apenas à Florbela erótica, é possível avançarmos para esta análise, pois a expressão do desejo se mistura à dos sentimentos, já que “os nervos, tão preciosos e valorizados pela simbólica do ouro, nada seriam se não houvesse o concurso do coração” (DAL FARRA, 2002, p.98).

Pode-se constatar, ainda, que este poema é também um exemplo possibilita a aproximação do gosto e das investidas temáticas de Florbela Espanca com a dos poetas da geração de *Orpheu*. Como dito anteriormente, em muitos dos seus textos que exploram o erótico, alguns diálogos com aquele tom trazido por Mário de Sá-Carneiro podem ser estabelecidos, tal como se pode perceber num trecho de *A confissão de Lúcio*:

Entretanto o que é necessário é saber vibrar esses espasmos, saber provocá-los. E eis o que ninguém sabe; eis no que ninguém pensa. Assim, para todos, os prazeres dos sentidos são a luxúria, e se resumem em amplexos brutais, em beijos úmidos, em carícias repugnantes, viscosas. Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!... Tinha o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados... Como eu me orgulharia de ser esse artista!...E sonho uma grande festa no meu palácio

encantado, em que os maravilhasse de volúpia... em que fizesse descer sobre vós os arrepios misteriosos das luzes, dos fogos multicolores – e que a vossa carne, então, sentisse enfim o fogo e a luz, os perfumes e os sons, penetrando-a a dimaná-los, a esvaí-los, a matá-los!...Pois nunca atentaram na estranha voluptuosidade do fogo, na perversidade da água, nos requintes viciosos da luz?.. Eu confesso-lhes que sinto uma verdadeira excitação sexual – mas de desejos espiritualizados de beleza – ao mergulhar as minhas pernas todas nuas na água de um regato, ao contemplar um braseiro incandescente, ao deixar o meu corpo iluminar-se de torrentes elétricas, luminosas... (SÁ-CARNEIRO, 2013, p. 16).

A personagem da obra de Sá-Carneiro salienta seus desejos, trazendo à tona temas como a perversão, a morte e a loucura. No trecho em destaque, evidencia-se o relato sobre a volúpia como matéria-prima admirável, quando empreendida de maneira sábia pelos grandes artistas, sendo algo também desejado pelo próprio protagonista (“Como eu me orgulharia de ser esse artista!”), irônica e metaforicamente sendo cumprido pelo próprio narrador. Ora, semelhantemente, em “Nervos d’oiro”, de Florbela Espanca, o eu-lírico afirma que a arte suprema de seus versos é repercutida por uma euforia e pela própria volúpia, sentimentos também presentes no corpo do poema. A descrição do sentimento do coração deste eu-lírico remete à imagem libidinosa da natureza por uma rosa púrpura entreaberta, conduzindo para uma interpretação sensorial muito próxima daqueles mesmos sensualismos, sugeridos por Sá Carneiro em “o fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas [...]”. Há, ainda, a semelhança da descrição do sentimento voluptuoso com a sonoridade e luminosidade que, em Florbela, “são guizos de oiro a tilintar” e, em Sá Carneiro, da mesma forma, é iluminado por torrentes elétricas.

Além disso, ao mesmo tempo que em Florbela vibra a paixão suprema, a volúpia, conflituosamente o eu-lírico expressa a sua atração pela morte. Esses opostos misturados e em proporções variadas remetem aos conceitos psicanalíticos de *Eros* (pulsão de vida) e *Tânatos* (pulsão de morte). A pulsão pode ser considerada uma ação e/ou um sentimento limítrofe entre o somático e o psíquico, pois impede o organismo de agir em determinada direção. É desta forma que se manifesta o eu-lírico dos versos de Florbela: seu corpo é desejanter dos prazeres que a

paixão amorosa proporciona em um pulsar de vida, ao mesmo tempo, deseja estar fora desta vida em um além mórbido.

Ora, nos textos de Agustina Bessa-Luís, a autora não deixa de lado a manifestação do desejo de suas personagens. No caso de *Florbela Espanca*, a autora passeia pelos caminhos do erotismo ao retratar as livres escolhas amorosas de Bela: “O desejo sexual define o estado ilimitado a que ela aspira. As suas relações com os homens não estão exclusivamente dependentes duma libido simplificadora. [...] O que se passou com o segundo divórcio confirma a atmosfera extremamente erótica” (BESSA-LUÍS, 1979, p.77).

Ao mesmo tempo, irá asseverar que “o seu gênio [de Florbela] não é feminino, como nunca o é nos poetas. A poesia não é feminina. Ela inventa-se em frustrações da libido, em imaginações gloriosas da vontade” (Idem, p. 26). E continua: “Em Florbela, a simbologia dos olhos tantas vezes cantados e de mãos continuamente elogiadas não deixa dúvidas quanto a sua natureza andrógina.” (Idem, p.78) Demonstra, assim, que na sua perspectiva, Florbela não usufruiu do gênero para escrever, ao contrário disto, viveu um “hermafroditismo psicológico” na escrita, explicado também por Agustina como consequência da relação conflituosa com o pai.

A figura de Florbela Espanca possui, desde muito jovem, determinada maturidade poética, uma sensibilidade atípica. Agustina Bessa-Luís percebe tal traço e, novamente, transfere para o texto as informações sobre o amadurecimento pessoal e poético da poetisa, tecendo informações de como a autora escreve sobre temas profundos desde muito jovem (é bom lembrar que seu primeiro poema data de 1903, quando ainda tinha 7 anos)<sup>19</sup>. A escrita sobre a vida de Florbela é, portanto, sempre tecida a partir de sua vivência familiar e, principalmente, dos

---

<sup>19</sup> O primeiro poema de Florbela Espanca é datado de 11 de novembro de 1903, “A vida e a morte”. Nele, demonstra não só extrema maturidade poética, mas sobretudo o precoce desajuste que a poetisa já sofria em relação à vida: “O que é a vida e a morte/Aquella infernal inimiga/A vida é o sorriso/E a morte da vida a guarida/A morte tem os desgostos/A vida tem os felizes/A cova tem as tristezas/ a vida tem as raízes/A vida e a morte são/O sorriso lisonjeiro/ E o amor tem o navio/ E o navio o marinheiro”.



conflitos existentes. Tendo sido concebida fora do casamento, foi registrada como filha ilegítima de pai incógnito, mas, mesmo assim, não deixou de dispensar um sentimento de afeto explícito ao pai, talvez pela instabilidade presente na(s) figura(s) materna, de acordo com a perspectiva criada por Agustina: “As mães sucedem-se; o pai, só ele, representa a proteção contra o que é mutável [...]. Tanto Bela como Apeles sabem que o pai vê neles os filhos da traidora; mas temem admitir essa realidade, com medo de perder a sua proteção” (BESSA- LUÍS, 1979, p. 33).

Talvez, a conflituosa vida amorosa do pai possa explicar algo sobre as escolhas amorosas de Florbela e, mais do que isso, talvez explicaria também o sentimento de desconforto da poetisa em relação ao mundo que habita. Notam-se emoções confusas que tanto Florbela quanto o irmão Apeles nutrem em relação ao pai, ora culpando-o, ora cultuando-o: “O que mais impressiona em Florbela é a sua total submissão à imagem do pai, quase um culto totêmico” (Idem, p. 99). Já Apeles, “o belo oficial da Marinha, sempre adulado, cortejado pela irmã com mimos, riscos e inculcados amores” (Idem, p.83), a biógrafa irá disponibilizar grande parte de suas páginas, conferindo justa proporção e importância dada por Florbela à figura do irmão. São fornecidas diversas cartas trocadas entre eles: “ <<Meu adorado pequeno – diz-, pobre pequeno, desamparado, a estender-me os braços...dá-me a impressão que tu não és meu irmão, mas meu filho .>>” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 85). Após sua trágica morte, como se sabe, a energia vital de Florbela despenca, o nome de Apeles é recorrente também no texto de Agustina, de mesma maneira simbioticamente entrelaçado ao discurso biográfico, justificando a dor e declínio da poetisa, através da descrição da saudade sentida pela personagem, suas lamentações e confissões, misturados às correspondências que mantinha com os parentes e amigos íntimos ou ainda através dos versos dolorosos: “ Ele foi sua sombra, o irmão Apeles. Quem pode viver sem sua sombra? “ Não me digas adeus, ó sombra amiga, / abranda mais o ritmo dos teus passos; /sente o perfume

da paixão antiga/ dos nossos bons e cândidos abraços!/ Não vás embora, ó sombra amiga!” (Idem, p.130). Assim, a narrativa deixa claro, em todo tempo, a dimensão da “tragédia clássica” (Idem, p.131) causada no coração e na alma da irmã. “Antígona não tem mais forte acento de piedade quando sepulta o irmão. “*Eu choro meu maior amor, metade da minha alma.*”” (Ibidem)

É possível observar que as personagens da obra de Agustina são todas referenciais, tratando-se de pessoas da família e do convívio de Florbela. Estabelece-se, deste modo, uma autenticidade em relação aos fatos, uma espécie de fuga da ficção: “É preciso conhecer os antecedentes dessa mulher, ao mesmo tempo rendida e submissa que foi Florbela Espanca, para que sua realidade seja de fato desapossada do preconceito, para dar acesso à transcendência a que toda alma humana tem direito (Ibidem, p.30). Procura, assim, a autora de *Florbela Espanca* demonstrar ao leitor uma legitimação dos eventos, já que, por não ter sido responsável pela criação das personagens citadas, aproxima-se, portanto, neste sentido, do gênero biográfico. Sabe-se, contudo, que, logo em seguida, a leitura é transportada novamente para descrições dúbias, as quais não se sabe, ao certo, quem fala, ou se são fatos e descrições reais. É neste jogo de certezas e incertezas que o texto se amarra, se forma e (por que não?) também se transforma.

Pela forma aberta e sem rodeios com que se propõe a abordar a trajetória da poetisa do início do século XX, Maria Lúcia Dal Farra (2007) considera este texto de Agustina Bessa-Luís uma dádiva literária pela maneira com que trata e relê a vida da autora de *Trocando olhares*. Seu parecer destaca a sinceridade de Agustina em tocar nos temas mais acirrados acerca da escritora biografada, “colocando os pingos nos is” (DAL FARRA, 2007, p. 8), perante os que a excluíram e difamaram. Segundo Dal farra, portanto:

Não se trata de discorrer aqui sobre tal polêmica, mas lembro que a obra e a vida da poetisa, acorrentadas entre si numa relação mecanicista muito pobre, se prestaram como objeto de diferentes apropriações ideológicas e políticas, tanto da parte dos defensores quanto de seus detratores, que agregaram para sempre a “anormalidade” e a “doença” tanto à imagem de Florbela quanto à sua obra. De maneira que Agustina, percorrendo tais termos como possibilidade de acesso ao desvendamento de Florbela, e adicionando a esses outros tantos do mesmo jaez, toca na chaga viva, na nervura, no coração mesmo das discussões mais acirradas sobre a poetisa (Ibidem).

Ou seja, não se trata de uma biografia com tons adocicados sobre a vida e os amores de uma escritora. Neste sentido, a ensaísta enfatiza o trabalho de Agustina Bessa-Luís, valorizando a autora pela emancipação da poetisa com a publicação da obra. Florbela, que teve sua trajetória e sua produção literária presas em leituras pobres, pouco críticas, e, muitas vezes, preconceituosas, encontra em Agustina, e na sua maneira expansiva e única de escrita, uma espécie mesma de libertação, enfim, sua alforria pessoal e artística.

Segundo Catherine Dumas, a biografia realizada por Agustina é digna de notoriedade, “seja como objeto de curiosidade, seja como objeto de discurso” (2002, p. 108), já que não só foi Florbela uma personagem artística digna de notoriedade, mas o texto de Agustina também o é, sobretudo, se for observada a peculiaridade com que a criadora de sibilas tece as palavras, discurso que se assemelha a um vitral, aberto e múltiplo, exatamente à altura do sujeito que está a biografar. Na reflexão de Catherine Dumas, “o discurso crítico de biógrafa sobrepõe-se ao discurso interiorizante de Florbela com intuito de corrigir a incursão dos falsos pensamentos” (2002, p. 28). Ou seja, ambos os discursos parecem se mesclar, formando esse todo que incita a olhar interrogativo, inclusive o da própria “Agustina Bessa-Luís, a biógrafa possuída pela curiosidade, a biógrafa filosofante [...]” (Ibidem, p. 108). E que filosofia é essa que impulsiona a biógrafa? Uma filosofia tipicamente presente nos grandes artistas, que deve atuar quase que como uma entidade espiritual que os acompanha e os impulsiona.

Há ainda algumas informações importantes acerca da biografia produzida por Agustina. Uma delas consiste na constatação pontual (através de entrevista pessoal feita com Agustina) acerca das motivações da autora em escrever uma biografia sobre Florbela Espanca. De acordo com Maria Lúcia Dal Farra,

Muito embora fosse ela a única pessoa capaz de desvendar Florbela em todos os seus vieses e meandros, Agustina relutou muito a enfrentar esta empreitada. A escritora me narrou pessoalmente que, convidada a fazer o livro, deixou a questão em suspenso por um bom tempo, indecisa da resposta que daria ao editor. Estava esse vai-e-vem quando, num belo dia, atendendo ao telefone, uma voz masculina pergunta-lhe se era “Bela” quem lhe respondia do outro lado da linha... Esse pequeno sinal mágico decidiu por Agustina e desencadeou de imediato o seu processo de escrita e o rápido assentimento ao editor. E não se trata de algo pelo qual a nossa romancista tivesse passado imune e ao largo, pois, segundo suponho, não é por acaso que o livro, ela o dedique à memória do seu irmão (DAL FARRA, 2007, p. 3).

Essa informação remete diretamente àquela reflexão anterior sobre a influência que o (objeto) biografado exerce sobre o (sujeito) biógrafo. A biógrafa transfere parte de sua biografia ao texto, retomando as perspectivas teóricas de Villas Boas (2008, p. 30), por exemplo, sobre o processo biográfico ser uma questão de transferência e contratransferência. Constitui-se uma espécie de coparticipação e experimento mútuo de um mesmo fluxo de consciência, e pensamentos de um para o outro. Assim, reitera afirmando que “as vidas e as obras (do biógrafo e biografado) em sentido amplo e limitado, estão imbricadas em uma mesma aventura – a aventura das interpretações possíveis e necessárias” (VILLAS BOAS, 2008, p. 31). Logo, este fenômeno de troca entre as duas partes envolvidas na escrita biográfica (entre sujeito e objeto) não deixa de se fazer presente no texto de Agustina Bessa-Luís, posto que ela parece realmente infiltrar-se no fluxo dos pensamentos de Florbela, dando a *Florbela Espanca* um caráter de obra maior, muito mais do que somente o contar as histórias da poetisa. Não será, portanto, demasiado afirmar que transparece uma reflexão sobre/na alma de Florbela. Essa mescla de vozes mostra-se

significativa na passagem abaixo, quando poetisa e narradora se unem para reiterar aquele não reconhecimento por parte da crítica de uma das obras de Florbela Espanca:

Já não seria mau merecer a poetisa, quanto mais ilustre. E nem sequer adivinham que eu lhes chamo parvos... É de crer que Florbela nunca conhecesse a angústia de não ser reconhecida... “Tenho a dar-te uma notícia tristíssima. O meu célebre livro de versos [...] torna-se impossível, por enquanto” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 76).

Fica, então, constatado que este efeito bivocal constitui o meio por onde as duas vozes se imbricam (a da escritora contemporânea e a da autora dos inícios novecentistas, através da inserção de seus próprios versos), e também por onde Agustina entra no texto biográfico de maneira simbiótica, caracterizando assim a hibridez textual. Há, também, momentos no texto em que Agustina cria um efeito presencial, como se estivesse participando pessoalmente do cenário descrito, como ocorre na recriação de uma experiência vivida por Florbela. Sem perder o tom narrativo, a autora articula o verbo no presente ao recorrer a um bilhete de Florbela ao pai, aos onze anos: “Em 8 de janeiro de 1906 chove torrencialmente [...] É uma menina extremamente inquieta da sua influência, sabe que o traje comporta o rito e que age nas pessoas com persuasão e uma fórmula encantatória” (BESSA-LUÍS, 1976, p. 9).

Nesta mistura de descrição da persuasão da menina Florbela com o bilhete real destinado a João Espanca, ocorre a nítida ambiguidade textual. Aparentemente ingênuo, este pequeno excerto não deixa de sugerir a ideia de que, além da narrativa, tempo e espaço também são estruturas “borradas” nas linhas de Agustina Bessa-Luís. Exemplos como este criam a sensação de deslocamento espacial, pois sugerem ao leitor de que Agustina lá estava, presenciando a chuva ao lado de Florbela. O que, de certo modo, revigora aquela aproximação inequívoca entre o biógrafo e o biografado (narrador e personagem) a ponto de se pretender uma ligação estreita entre os dois pólos nos gestos mais simples e triviais do cotidiano.

Em uma biografia de cunho tradicional, há certa delimitação descritiva de tempo e espaço, graças aos contáveis anos vividos por um sujeito. O texto sobre Florbela Espanca parece não seguir esse padrão, já que pode ser lido sem ordem específica ficando a critério do leitor, por exemplo, iniciar a leitura pelas primeiras páginas ou por seus poemas e cartas contidos no final da obra. Além disso, a autora rompe também com categorias narrativas tradicionais quando opera um deslocamento de ambientes, eixos temporais, memórias, sentimentos, até poemas e cartas, sem uma ordem cronológica específica, durante todo discurso. Exemplos destes efeitos são as cartas dirigidas aos amigos, aos familiares e, principalmente, ao irmão Apeles, que a biógrafa traz no corpo textual em diversas páginas, enquadrando-o, portanto, como matéria discursiva, e servindo como dado extremamente confiável ao sentimento de Florbela, já que se trata do seu próprio relato, produzido por próprio punho. São informações da trajetória vivida, além de toda uma produção epistolográfica posta em evidência.

Na revisitação das cartas feita por Agustina, e que, em sua maioria, são trazidas no apêndice final do livro, há uma carta dirigida a Augusto D'Esaguy. Em especial, esta foi, posteriormente, publicada em 1954, pelo próprio destinatário com o título de “Uma carta inédita de Sórora Saudade”:

Não podemos nem devemos conceber a moral duma criatura pelos livros que essa criatura lança à sonolenta curiosidade de um público como o nosso. Há tanta literatura nas dores mais soluçadas! Tanto estilo, tanta forma nas mágoas que mais nos comovem! E se bem que a tristeza das almas incompreendidas, nestes últimos anos fosse ridicularizada por todos os modos, se bem que essa arte toda nostalgia e sonhos vagos parece envolver agora, se bem que toda gente fale de alegria, de cor, de luz, terra, pátria, e outras palavras assim sonoras e lindas, mas que ninguém entende, ainda há quem, com a alma cheia de ilusões, e a boca cheia de risos ache bonito soluçar versos tristes que não sente, que nunca sentiu, que não pode mesmo sentir. Como adivinhar no meio de tanta joia falsa, a fantástica joia feita de pérolas de lágrimas! (BESSA-LUIS, 1979, p. 184).

Essa carta, provavelmente, não foi uma escolha ingênua de Agustina ao compor o apêndice de *Florbela Espanca*, já que abriga muito do sentimento de dor que a poetisa manifesta perante a sociedade que a exclui. Além de funcionar como matéria de estudo da alma de Florbela, pois está sinceramente dirigida ao amigo, exprimindo muito do que é, esta carta também opera uma espécie de artimanha narrativa dentro da própria biografia. Há, ainda, um tom explicativo da busca incessante da poetisa por uma escrita arduamente trabalhada, sem perder de vista o trabalho e o requinte estéticos, diferenciando-se, portanto, de toda uma prática comum em sua época. Através da leitura da fortuna literária de Florbela, e diante da análise de suas cartas, surge a impressão de que a alma florbeliana estava sempre à procura de ser entendida, ou mais do que isso, como se ela própria buscasse, embora sem sucesso em vida, “adivinhar no meio de tanta jóia falsa, a fantástica joia feita de pérolas de lágrimas!” (Ibidem).

Em outro excerto, publicado em seu *Diário*, afirma:

Quando morrer é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo - uma alma - se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou que julguei ser. E realize o que eu não pude: conhecer-me” (DAL FARRA, 2012, p. 33).

Se levadas em conta as palavras da escritora biografada, então, não será possível pensar a obra de Agustina Bessa-Luís como uma espécie de elaboração póstuma do exercício de engendrar Florbela?

Agustina desconstrói os pilares do gênero biográfico ortodoxo ao relatar, sem nenhuma obediência rigorosa a certos critérios narrativos, como procedeu a sua análise do *corpus* acerca da vida de Florbela, pois descreve uma conversa na qual a própria autora dialoga com Américo Durão, e ele, em primeira instância, rejeita Florbela. Não se sabe, contudo, se essas perguntas dirigidas a ele tem o sentido de investigação acerca da vida de Florbela (para ver se valeria a

pena ou não escrever sobre ela), ou se tem o intuito apenas de relato sobre a opinião de Américo Durão a respeito da escritora. Não se nota posteriormente, no texto, qualquer conclusão, mas a intromissão da voz da poetisa, afirmando a Américo, com exaltação, o contexto surgido a partir da carta de Florbela destinada a ele: “do seu livro veio o meu” (BESSA-LUÍS, 1979, p.26). Outro aspecto importante é a forma como a biógrafa parece compreender absolutamente a relação de sua personagem biografada com os escritos publicados por ela. No seguinte trecho: "Na realidade, não há em Florbela uma decepção do amor dos homens. Quando ela diz "O amor de um homem terra tão pesada" quer ferir seu amor prático, no meio de produção, e não reflexo do encontro homem natureza. " (BESSA-LUÍS, 197, p.41), há a sensação de que Agustina tenta participar de maneira profunda nos limiares entre a poesia e a vida Florbela, pois parece também compreender que essa linha (autor e obra) é muito tênue na escritora alentejana. Explica, outrossim, a forma de amar de Florbela, que faz de maneira quase trivial, usando, assim, seu soneto como afirmação biográfica.

Essa arrojada construção narrativa de A. Bessa-Luís, “uma tão violenta intromissão da consciência narradora no plano da expressão” (LOURENÇO, 1994, p. 158), contribui para um tipo parecido de embate causado pelo enredo de ficção, onde há sempre uma bruma de mistério suspense no devir textual, revalidando a irreverência desta biografia.

Ao invés de uma descrição dos acontecimentos, como acontece na biografia de Rui Guedes (1986), por exemplo, que emparelha cronologicamente cada ação nos meses e anos da vida de Florbela, a narrativa de Agustina desfila livremente pelas situações, como quem passeia por uma exposição de quadros e deliberadamente escolhe este ou aquele para nele se ater. É como se a escolha desses quadros, que apresentam recortes, passagens e memórias do sujeito biografado, estivessem em consonância com a subjetividade do biógrafo, mas que, ao mesmo



tempo, permitem inúmeras possibilidades de interpretação através do imaginário de quem os acessa e observa.

Outro aspecto que confirma as especificidades narrativas da escrita de Agustina é a forma como conclui suas obras. No caso de *Florbela Espanca*, a autora finaliza propositalmente com uma antologia (4 cartas, 1 dedicatória, 31 poemas e 1 cronologia), sugerindo, assim, uma espécie de encerramento reverberativo, quando oferece ao leitor uma amostra da fortuna literária da poetisa portuguesa. Assim, a escritora contemporânea não só transmite a ideia de algo inacabado e por concluir, mas também indica a intenção de que, por meio de seu caráter multifacetado, a fortuna literária de Florbela Espanca encontraria ecos para além do texto biográfico. Se, num primeiro momento, é a voz da biógrafa que fala sobre a autora de *Charneca em flor*, num segundo e último momento, é a voz poética da própria artista biografada que se levanta e ecoa ao longo das páginas finais deste texto de 1979, fazendo surgir assim uma manifesta garantia de subjetividade literária.

Por este viés de leitura, o efeito criado pela autora de *Florbela Espanca* não deixa de evocar aquela “derivação contínua” (SEIXO, 1986, p. 45-98) de seu modo de escrita. A própria Agustina Bessa-Luís, em um dos seus romances, alerta para a relevância que também deve ser dada às obras em estado de esboço: “Não são só os desenhos de Rembrandt que tem algo de inacabado. Toda a sua obra tem essa respiração que se prolonga noutro quadro, o que torna o simples bosquejo em algo mais do que um movimento genial da mão sempre em experiência e gozo da sua arte.” (BESSA-LUÍS, 2006, p. 304). Da mesma maneira, age a autora ao fornecer uma antologia final, um “inacabado” apêndice sobre Florbela, permitindo semelhante prolongamento na composição de imagens, que, em virtude do caráter subjetivo que toda escolha antológica detém, também se instauram sob o signo de uma incompletude.

É de se crer, portanto, que Agustina entenda que “a poeticidade do mundo que se assina numa obra literária é o seu modo de abertura à mudança, o seu inacabado.” (LOPES, 2014, p. 10), como postula Silvina Rodrigues Lopes, no prefácio de *Elogio ao Inacabado* (2014), coletânea dedicada às realizações não concluídas da autora. Ainda segundo Lopes (1992), se tomarmos como base os pressupostos de George Lukács na distinção do gênero romanesco da epopeia (“o ilimitado descontínuo da matéria romanesca e o infinito contínuo próprio da matéria épica”; *apud* LOPES, 1992, p. 11), teremos uma imprecisão ao definir propriamente o romance, pela sua amplitude. Em Agustina, há certa despreocupação com demarcações de categorias, além de não haver um apego rigoroso a um princípio e a um fim estruturais, aproximando suas obras desse “ilimitado descontínuo”.

Para Isabel Allegro de Magalhães (1995), o fato de a maioria dos textos de Agustina Bessa-Luís não terminar de maneira tradicionalmente fechada pode apontar um outro significado, relacionado à forma como as mulheres percorrem a vida de maneira multidirecional. Segundo a ensaísta portuguesa, “há outras razões pelas quais um romance não começa nem acaba. Há uma ideia da escrita que associa a uma subjetividade empírica, não apenas dependente da relação com os outros, mas da relação com o não-humano” (MAGALHÃES, 1995, p. 12). Essa relação subjetiva com o outro, que, em geral, é mais notável nas mulheres, poderia indicar uma maneira influente por onde a escrita feminina demarcaria a sua especificidade.

Assim, “[...] o mecanismo de construção de hipóteses como modo de suspensão do sentido torna-se muito nítido quer em *Adivinhas de Pedro e Inês*, quer nas biografias romanescas [...] como é evidente em *Florabela Espanca*” (LOPES, 1992, p. 19). Tem razão, portanto, Silvina Rodrigues Lopes quando sublinha que estes modos arquiteturas de abdicação de finais categoricamente conclusivos “não são, porém, puramente inconclusivos; eles são uma espécie de

conclusão da impossibilidade de concluir, que se vai reafirmando de romance em romance, como se fosse essa a ‘moral da história’ do escritor, da sua história de escrever romances” (LOPES, 1986, p. 17).

Tal mecanismo age, portanto, como um modo de particularizar o sentido de uma vida, de maneira que a vida de um indivíduo, como é o caso da escritora das primeiras décadas do século XX, recriada em *Florabela Espanca*, é inconclusiva por estar amplamente integrada com uma inesgotável teia de relações, de fatos e de sentidos, um verdadeiro feixe de conjecturas e olhares que os caleidoscópios permitem. Isso porque é possível selecionar um sentido ou uma interpretação em detrimento de outros (cada observador enxerga uma imagem, dependendo do tempo e do espaço em que se encontra), mas este não se coloca, necessariamente, como um sentido exclusivo, antes pode vir configurado numa forma variada de hipóteses e interpretações.

### **3.3. A arte narrativa de Agustina: o efeito mosaico da “rosácea (neo)barroca”.**

Neste jogo do visível com o invisível, neste labiríntico processo de criação da imagem portadora de uma infinita capacidade de êxtase, está, creio, a grande arte de Agustina. Nela, a imagem desencadeia sobretudo um dinamismo criador absoluto que faz da própria repetição a diferença.

[ÁLVARO MANUEL MACHADO. *Agustina Bessa-Luís: o imaginário total*]

Dentre os nomes da crítica literária que se debruça(ra)m sobre a obra de Agustina Bessa-Luís, Álvaro Manuel Machado constitui um caso singular. Trata-se de um dos grandes entendedores da arte romanesca agustiniana, e muitos dos seus estudos e ensaios sobre a autora procuram colocar em destaque a relevância desta no cenário das Belas Letras portuguesas, além de investigar com cuidado e propriedade os aspectos mais específicos do projeto de escrita da autora.

Em “Agustina e o significado das coisas” (MACHADO, 2014), o autor apresenta licença poética para adentrar no universo agustiniano, partindo da própria autora, quando inicia seu texto com a definição do que, para ela, é o significado da escrita: “[...] Francamente – porque pensam que eu escrevo? Para incomodar o maior número possível de pessoas, com o máximo de inteligência. Por narcisismo, que é um fato civilizador” (BESSA-LUÍS, *apud* MACHADO, 2014, p. 15). Neste sentido, Machado auxilia o entendimento de que o ato de leitura do texto de Agustina Bessa-Luís exige um exercício de sensibilidade crítica para apreender a “sua visão de mundo. Ou melhor, ainda aquilo que poderíamos chamar, ao longo de sua vastíssima e variada obra, de processo complexo de captação do significado das coisas, sejam elas triviais ou excepcionais” (MACHADO, 2014, p. 42).

Anos antes, o mesmo Álvaro Manuel Machado (1983) realizou uma análise muito esclarecedora e de extrema profundidade sobre a arte textual da autora, valendo-se de uma imagem plástica, metafórica, cuja descrição imagética consegue compreender os procedimentos estéticos adotados por ela. Segundo ele, “[...] a arte de Agustina se assemelha à arte da rosácea. Ou melhor ainda: é uma arte que vive de múltiplos fragmentos obstinadamente recuperados e de novo perdidos; de um repouso que se alimenta de incessante movimento; de um centro que se projeta em renovada abertura” (MACHADO, 1983, p. 113).

Olhando com atenção para esta imagem, observa-se uma série de semelhanças em todo o seu sentido diverso e, ao mesmo tempo, coeso. A multiplicidade de formas e, muitas vezes, de cores de uma rosácea, de cravejamentos indicadores de desenhos que, por uma conformidade geométrica, se encontram radialmente no centro, formando um todo lógico, harmonioso, suntuoso e iluminador. As aproximações propostas por Álvaro Manuel Machado (1983), portanto, ganham coerência quando esta imagem, relacionada à técnica narrativa agustiniana,

comparece também na artimanha narrativa estabelecida em *Florbela Espanca*. A quebra da expectativa do leitor ocorre frente a uma escrita labiríntica, em constantes puxamentos de fios, com um discurso que ora se apresenta como calmamente descritivo, ora põe em cena as reflexões críticas do narrador, ou, ainda, estabelece um rico diálogo intertextual, com inferências poéticas advindas da própria personagem, como bem descreveu Dalva Calvão (2008): “numa espécie de exercício de preenchimento de lacunas só posteriormente percebidas” (CALVÃO, 2008, p. 80). E é assim também o olhar que se volta para a rosácea, que se perde em suas múltiplas sutilezas geométricas, mesmo na certeza que este olhar está voltado a uma das mais perfeitas formas geométricas: o círculo.

Além disso, as rosáceas transmitem a ideia de portais, sugerindo passagem, caminho, transferência. Há ainda a particularidade a respeito sua iluminação, seja simplesmente pela forma física e pela localização em que muitas vezes é colocada, seja pelos moldes espirituais a que são atreladas, causando uma sensação de resplandescência, quando dispostas em locais sagrados.

Outra relevante ferramenta, própria desta personalidade narrativa de Agustina, está na desordem temporal e no processo de personalização de suas personagens, como ocorre em muitos momentos, em *Florbela Espanca*. De acordo com Catherine Dumas,

Estes processos de despersonalização são tão válidos para o discurso do narrador como para o das personagens; não intervêm unicamente para cortar ou suspender a narrativa, mas são operantes na sua própria trama. A escritora recupera processos ficcionais utilizados pelos realistas do século XIX. Libera as personagens de carga emocional para depois as revelar através de uma fotografia, do reflexo de um espelho, de uma boneca. (DUMAS, 2002, p. 49).

No caso de *Florbela Espanca*, isso sempre ocorre no texto através da colagem de uma carta ou de um poema, a ponto de que os escritos feitos pelas mãos da poetisa tenham seu valor identitário alargado, transpondo os limites descritivos e se cristalizando no espaço e no tempo da

narrativa. Como no trecho a seguir, em que a narradora insere um dos desabaços de Florbela, incrementando ainda mais a descrição sobre o humor peculiar da poetisa:

E Bela parece agora mais revoltada e insatisfeita[...] esse humor vagabundo, essa instável face da sua paixão psíquica não os compreende. “Incompreendida...eu é que não compreendo os outros, as suas fontes de águas claras...” A normalidade parece causar-lhe um certo horror, pois não dá vazão às exigências sujeito-objecto; só a fantasia as pode conciliar (BESSA-LUÍS, 1979, p. 59).

Esse tipo de ocorrência, presente em muitas das páginas da obra em estudo, é muito pertinente por atestar o movimento constante de fragmentação de limites na descrição biográfica de Bessa-Luís. A simbiose criada através desses peculiares procedimentos transmite certa proximidade com a artista-personagem, justamente porque parece colocar o leitor diante de um espelho “real”, refletindo a imagem de Florbela viva através de seus textos e confissões. Este processo parece ser mesmo linguisticamente voluptuoso para a narradora, que faz questão de não demarcar os limiares entre o fazer literário e a realidade:

Tudo se passa como se, ao compromisso de narrar – suposta intenção primeira do romance – se sobrepusesse a sedução pelo narrar, resultando disto uma despreocupação em relação à objetividade do relato que, distante de qualquer proposta de comunicação mais imediata, se organiza como campo lúdico de onde parece sobressair uma espécie de volúpia das palavras. [...] Assim, o uso de parênteses, a prática de aforismos ou as hesitações e confissões sobre a escrita do livro acabam por integrar-se à matéria imaginária, formando com ela um todo que nos remete à natureza autônoma do texto, espaço da liberdade criativa que resulta no surgimento de um outro real, no qual o real primeiro morre (CALVÃO, 2008, p. 81-86).

Ora, se há liberdade criativa, como a obra *Florbela Espanca* poderia, então, ser limitada aos moldes de uma biografia ortodoxa, de um gênero fadado ao controle pela veia factual intrínseca que carrega? Tal questionamento pode ser diluído justamente pelos exemplos no texto, onde se nota uma despreocupação em modelar rigorosamente o caminho da escrita dentro de regras de composição, sobressaindo, muitas vezes, a sensação de um frequente vaivém, o que

não deixa de tangenciar a ideia de um hibridismo inerente. A construção de frases e as palavras nem sempre seguem um fluxo contínuo, às vezes até se perdem entre si, ou, então, são encaminhadas para reflexões universais sobre o homem ou as ações da sociedade, no entanto, cumprem o destino final do texto e imprimem a personalidade literária de Agustina. No trecho a seguir, em um mesmo parágrafo, a narradora começa a descrever a vestimenta de Bela, quando surpreende-se com notícias de Sá-Carneiro em Paris, e imediatamente transporta a narrativa para uma reflexão a respeito da Guerra:

Florbela recebe em Lisboa o baptismo da snobe. [...] Mas já não se parece nada com a pequena Bela de chapéu de ceifeira na cabeça, a ler um livro, encantadora criatura como um modelo de Renoir. Enquanto Sá-Carneiro escreve “Paris está uma coisa ideal. Paris da guerra! Mulheres lindas, muitas- e deliciosamente vestidas. Militares. Rara gente de luto. Nenhuma tristeza. Muitos espetáculos. ” Florbela procura as suas *toilettes* nas modistas da Rua de S. Lázaro. [...] Os artistas promovem movimentos, aderem a eles, querem ser ao mesmo tempo cépticos e profetas. [...] A guerra era o desenlace das possibilidades dos grandes símbolos; durante muitas décadas ainda, o ralo desse moribundo enorme que é a civilização há de ouvir-se através desses acordos das morais passivas e das morais activas [...] (BESSA-LUÍS, 1979, p. 55).

A sensação transmitida por esse fluxo é de que não existem limites temporais ou espaciais, pois, ao mesmo tempo em que situa os dias vividos por Florbela, a instância narrativa, em um evidente jogo intelectual, permite uma viagem a outros países, além de ter acesso ao pensamento de outros artistas e focalizar o momento presente através das análises universais que fornece. De nenhum modo isto significa desorganização textual, mas, ao contrário, a liberdade narrativa e o descentramento criam, propositalmente ou não, um efeito adjunto, como se o leitor pudesse alcançar um painel de acontecimentos e fatos entrelaçados sem se distanciar do envolvimento criado com a personagem biografada.

Tal funcionamento é característica considerável para análise da arquitetura narrativa das obras da autora, em consonância com a consideração tecida por Isabel Allegro de Magalhães, para quem:

A problematidade do indivíduo, levada às últimas consequências como o é na obra de Agustina Bessa-Luís, no sentido de um trágico moderno, implica necessariamente a sua imperfeição, que dá lugar a uma oscilação permanente entre a necessidade de identidade e a recusa de identidade. [...] Pode ser esse um dos princípios a que obedece a arquitectura do romance, mas note-se que mesmo esse é ultrapassado em Agustina Bessa Luís por um aparato genealógico que transborda os limites do biográfico. [...] O descentramento passa a ser um dos mecanismos principais da escrita do romance, aquele que faz vacilar uma ideia de romance e multiplicar suas hipóteses. Eduardo Lourenço fala de uma construção a maneira de uma tapeçaria, onde: “De cada ponto pode partir-se para todos os outros sem que haja um círculo de que cada um seja centro. É uma tapeçaria, mas de um gênero especial, aberta” (MAGALHÃES, 1995, p. 13).

É por esse motivo que a escrita de Agustina coloca o leitor em uma espécie de “armadilha”, pois, no momento em que se acredita estar sendo levado para uma linearidade própria da narração biográfica, a escrita dissolve-se e descentraliza-se, fazendo-nos percorrer um discurso totalmente irregular de escrita. A tapeçaria textual, por exemplo, a que se refere Eduardo Lourenço (1994), e que multiplica as hipóteses de gênero, é claramente nítida na obra. São momentos em que a autora começa a discorrer sobre a estilística da poetisa e, logo em seguida, recorre a uma informação pessoal da vida de Florbela, operando, novamente, uma oscilação, através de uma mudança descritiva: “Florbela não é uma poetisa romântica; suas angústias são problemas lógicos. O nome que lhe foi dado no registro do baptismo pelo prior António Joaquim da Rocha Espanca é Flor-Bela” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 10).

Maria Alzira Seixo (1986), ao fazer uma análise a respeito da nova maneira de encarar esta categoria, que acontece, segundo ela, primordialmente com a publicação de *A Sibila*, afirma que o leitor vê-se atraído pelas constantes surpresas narrativas, contudo, esse mesmo leitor tem



“consciência (e este é o maior mistério para ele) de que tais surpresas se não verificam desconexas nem sacudidas – algo de muito profundo parece ligá-las intimamente” (SEIXO, 1986, p. 50).

O processo de utilização de frases abruptamente cortadas por digressões, divagações ou circunscrições, entrelaçadas em poemas e de finais inconclusivos, cria, assim, esse efeito inusitado e suspensivo, espécie de estilo próprio da escrita de Agustina, que se reafirma a cada nova proposta, criando, portanto, aquela nova expressão do tempo no romance português contemporâneo, proposta por Maria Alzira Seixo (1986).

Segundo Silvina Rodrigues Lopes (1992), esse efeito do truncado e do incompleto também é responsável por criar uma espécie de “moral da história” da sua “história” de escrever. Ao valer-se de Walter Benjamin, por exemplo, a ensaísta portuguesa discorre que,

Benjamin, ao traçar o perfil de um narrador ou contador de histórias que contrapõe ao romancista salienta a participação do primeiro, senhor de sua experiência e de sua transmissibilidade, numa orgânica comunitária, e a solidão do segundo, privado de experiência e, por conseguinte, da capacidade de se expressar através do exemplo (LOPES, 1994, p. 15).

Entretanto, a oposição que Benjamin estabelece entre o “contador de histórias” e o romancista pode aparecer entrelaçada em um mesmo discurso. A obra de Agustina Bessa-Luís pode constituir um exemplo esclarecedor sobre este aspecto, visto que, apesar de conhecer essa “solidão”, pela romancista que é, está a todo momento rompendo com os limites do discurso, ao colocar em diálogo também as experiências de leitora, crítica e biógrafa. Através de seu processo de digressão, permite a fragmentação desses papéis e, conseqüentemente, a diversidade de “morais da história”, além de um constante número de aforismos, muito comuns em sua escrita. Alguns “soluços” de linguagem oral, próprios de um contador de histórias, mesclam-se ao discurso da biógrafa. Além disso, como crítica, possui licença para teorizar sobre a própria

escrita, sobre os acontecimentos discursivos, sobre a ausência de conclusão, refletindo sobre a característica, em particular, da escrita do romance ou da biografia, deixando o leitor diante de variadas e inesperadas alegorias. Esses diversos sentidos em estado de convergência acentuam o estilo singular da autora.

A respeito do narrador em obras biográficas, sua instância e seu caráter de hibridez, permitem, de certa maneira, uma relação “contratual” implicitamente estabelecida entre autor / sujeito biografado / leitor (e que, aqui, já chamamos a atenção, amparados pelos pressupostos estabelecidos por Lejeune, na definição do seu “pacto autobiográfico”), diante da singularidade e complexidade de retratar uma vida pela via do texto, seja na história, no jornalismo ou na literatura. O que se nota, em primeira análise – fenômeno, aliás, muito comum em biografias de caráter ortodoxo –, é a existência de um narrador, na maioria das vezes, heterodiegético, ou seja, uma entidade ausente da história, e que narra os fatos que lhes são disponíveis, ausentando-se dos acontecimentos, semelhante ao que acontece em trechos como: “João Maria Espanca, era, ao que dizem, um criado do Paço” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 31).

Não obstante, instaura-se a certeza (por motivos óbvios de tempo e espaço históricos) de que a autora não presenciou de fato os acontecimentos narrados, e, ainda, por se tratar de uma biografia, havendo um limite pré-determinado pela vida que, de fato, foi vivida pelo sujeito biografado. Entretanto, por mais que se saiba deste narrador ausente da história contada, em *Florabela Espanca*, ocorre um fato que atesta mais uma vez a existência de uma zona fronteira flexível e tênue entre biografia e ficção, qual seja, o de haver, em diversos momentos, o aparecimento de um narrador onipresente, e, em certa medida, onisciente, tal como pode ser constatado em: “Florabela Espanca está sentada à braseira, usa meias curtas, de riscas, e um vestido com cabeção, que não lhe agrada” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 9), ou ainda em: “Não é

bonita, por isso parece inofensiva; o rapaz ingênuo que a leva para os caminhos da serra de Ossa e a Redondo está longe de adivinhar nessa noiva dócil que escreverá: ‘Quem disser que se pode amar alguém / durante a vida toda é porque mente!’” (Ibidem, p. 21).

No primeiro exemplo temos uma narradora que está muito além da descrição usual de uma cena, pois tem acesso aos sentimentos da personagem perante a roupa que veste, deixando clara a focalização interna de Florbela Espanca na cena descrita. Já no segundo caso, o mesmo narrador tem acesso aos episódios futuros que ultrapassam a simples descrição, mas interferem na cena de modo a transmitir julgamento das atitudes da personagem através de sua escrita poética. Ou seja, o leitor não é conduzido de maneira linear e neutra para a interpretação da vida do biografado, mas, ao contrário, ele é interpolado por uma consciência influenciada pelo patrimônio do conteúdo artístico de Florbela.

Na obra romanesca, é comum contarmos com efeitos de onisciência de um narrador perante um personagem, justamente pela liberdade que a subjetividade ficcional proporciona. Neste caso, na maioria das vezes, é possível deparar-se com um narrador onisciente que conhece tudo sobre as personagens e sobre o enredo, sabe o que se passa no íntimo delas, conhece suas emoções e pensamentos, é capaz de revelar suas vozes interiores, exercendo fluxo de consciência, ou fazendo uso de discurso indireto livre, justamente por essa liberdade que a construção da efabulação ficcional proporciona. Entretanto, pode-se notar, em quase todo o decorrer da narrativa, que, por mais que ocorra uma “intromissão” da voz da personagem de Florbela, capaz de proporcionar um estatuto de veracidade muito maior que a do narrador, por se tratar de um discurso existente nas cartas e nas poesias da escritora alentejana, não é possível exercer uma confiança total neste narrador, que, muitas vezes, toma a rédea abruptamente para criar um efeito de onisciência e onipresença. Essa ocorrência, ou melhor, “essa interatividade no

discurso só pode ocorrer e ser explicada pela onisciência do narrador no qual uma só emissão narrativa assume de uma só vez várias ocorrências do mesmo acontecimento” (GENETTE, 1995, p. 158). Em nosso entender, esta interatividade não deixa de atestar, mais uma vez, a hibridez narrativa e genológica da obra.

Essas ferramentas estruturais que se embaraçam servem, na análise que aqui se faz, como provas constitutivas de uma leitura aberta, contemporânea e plural a respeito de *Florabela Espanca*, desconstruindo a ideia de unicidade genológica da obra, justamente porque o texto permite a constante oscilação e fluidez entre as categorias narrativas, abrindo possibilidades para leitura da obra por um viés contemporâneo, alinhando-se, de certa forma, a alguns traços das recentes teorias críticas. Quando se percebe essa nítida existência de não apenas uma categoria genológica fundamental, mas uma espécie de comunhão híbrida e fluida de diferentes marcas textuais, as propostas de análise contemporâneas tornam-se sedutoras, principalmente pela dupla representação feminina presente na obra, onde duas importantes escritoras, de diferentes períodos históricos, sobressaem e questionam recalcados padrões delimitadoras de gênero que prevaleceram no panorama das respectivas escritas literárias. Esta atração pelas diferentes e atuais perspectivas críticas se dá também pelo fato de que nossa autora atravessou o século escrevendo em consonância com as tendências literárias de seu tempo, através de um projeto criador perspectivado pelo olhar feminino, responsável pela modalização de binarismos redutores que sempre prevaleceram. De acordo com Isabel Pires de Lima,

No sentido de se evitar um mergulho num perigoso niilismo paralisante ou uma disseminação infinita sem possibilidades de consenso, têm sido ensaiadas linhas de fuga que tem passado pela defesa de uma intensificação do diálogo e da interpretação abertos à multiplicidade dos dialectos, à pluralidade das pequenas narrativas que tracem a trama do tecido cotidiano no sentido de desconstruir a história contada de um ponto de vista hegemônico e totalitário e de assinalar a multiplicidade e a diferença (LIMA, 2001, p. 12).

Na condição contemporânea, torna-se, muitas vezes, necessário esse ensaio de “linhas de fuga” e ativação de diálogos abertos, afim de contribuir para a diluição e a desconstrução do pensamento arraigado em um panorama hegemônico. Ao rever, recontar e reconstruir figuras do passado, como Florbela Espanca, Santo Antônio, Marquês de Pombal, Martha Telles, Fanny Owen e até Inês de Castro, a autora descontrói a “história contada de um ponto de vista hegemônico e totalitário”, assinalando, portanto, a multiplicidade e a diferença, como bem aponta Isabel Pires de Lima.

Não obstante, embora o gênero biográfico tenha sofrido mudanças e resistências aos olhares mais ortodoxos, talvez uma leitura baseada nas elipses que o barroquismo pressupõe possa apontar um caminho na tentativa de minar uma única ideia centralizadora de escrita genológica. Pierre Bordieau, por exemplo, em *A ilusão biográfica*, apresenta a falta de linearidade das “histórias das vidas” que coincidem com a ruptura da linearidade do romance, apontando uma visão muito mais aleatória, como o real o é:

É significativo que o abandono da estrutura do romance como relato linear tenha coincido com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, no duplo sentido de significação e de direção [...] Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. Eis por que é lógico pedir auxílio àqueles que tiveram que romper com essa tradição no próprio terreno de sua realização exemplar. Como diz Allain Robbe-Grillet, "o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisito, fora de propósito, aleatório". (BORDIEU, 1996, p. 185).

Entende-se, portanto que sempre haverá um questionamento perante estruturas contínuas, já que até mesmo o real é descontínuo, corroborando assim uma dúvida pertinente sobre o gênero biográfico.<sup>20</sup>

É comum assistir aos escritos agustinianos acomodados em diversos e maleáveis modelos literários, ora como parte do realismo ou de um novo realismo, ou ainda atrelados ao barroco e neobarroco pela maneira circular e elíptica contida em sua arte narrativa. Isso porque Agustina atravessou praticamente todo o século escrevendo, participando ou não, mas de alguma forma absorvendo e acolhendo os acontecimentos sociais, políticos, culturais e literários de seu país e de seu povo. A grande dificuldade é tentar acondicioná-la em moldes literários. É nesse sentido que aponta Miguel Real (2012) a respeito da realidade literária vigente até a década de 1960, que começa a mudar, principalmente, nas décadas seguintes, pelos marcantes acontecimentos políticos e sociais onde “cada escritor obedece apenas à sua consciência estética, criadora de um estilo próprio, não se agrupando, nem se dissolvendo em tertúlias artísticas ou correntes literárias de fundo ideológico comum” (REAL, 2012, p. 30). É nesse sentido que Agustina Bessa-Luís também seguirá essa linha de estilo próprio, indicada por Miguel Real.

Além disso, como já discutido anteriormente, é irrefutável a forma especial com que Agustina lida com o tempo no romance, fato que distingue tanto autora e obra de um gênero ou grupo fixo. Jean Pouillon, em *O tempo no romance*, de 1946, já assinalava a importância da análise interna de uma obra:

---

<sup>20</sup> Essa concepção defendida por Bourdieu tem sido debatida cada vez mais no cenário crítico e literário, dada a afirmação do gênero que ganha força editorial, principalmente nos espaços fluidos, próprios da contemporaneidade, em que não há limites entre vida pública e particular e onde frequentemente assiste-se a exposição de todos os acontecimentos e sentimentos da vida dos sujeitos (vide televisão, rede sociais e outros meios afins). Franco Ferrarotti (2013) refuta a teoria de Bourdieu quando defende a autonomia do método biográfico enquanto gênero valoroso, já que se pode atestar sua potencialidade para a política e para as variadas disciplinas: “Eu constato com prazer a dissolução da ‘ilusão biográfica’ de Pierre Bourdieu. O método biográfico afirmou e consolidou a sua autonomia e fecundidade.” (FERRAROTTI, 2013, p. 8 *apud* PASSEGGI, 2014, p.224).

Existem realmente romances típicos. Na prática, entretanto, o tipo não existe: é sempre ideal, está no espírito crítico. Deve contudo corresponder a um real. Esta correspondência deve ser garantida pela maneira de que nós valem para isolá-lo. Como podemos então incluir escritores diferente de uma mesma família? Para tanto, será necessário que ele se ponham explicitamente de acordo sobre determinados pontos que tenham sido efetivamente considerados por todos? Sim e não. A sua revelia sim, no sentido de não terem eles por certo cogitado de pôr-se de acordo, porém não a despeito de suas obras. Por conseguinte, o tipo não deve ser uma ideia geral que unifique externamente os autores considerados. A interpretação deve ser interna, isso não significa que ela será a única possível: poderá ser relativa, já que depende de um ponto de vista, mas exterioridade e relatividade são duas coisas diferentes (POUILLON, 1946, p. 9).

Assim, se os tipos não existem, ou melhor, se existem quase sempre à revelia das obras e de seus autores, já que não podem ser ideias gerais e unificadoras, cabe então à coerência deste “espírito crítico”, que também é quase sempre relativo, apontar um caminho interpretativo.

No nosso caso, pretende-se aqui uma interpretação e leitura da obra a partir de um olhar mais atual, já que a autora se mostrou em todo tempo num constante fluxo vanguardista, como pudemos observar nas reflexões do capítulo anterior.

Essa dificuldade de categorização se agrava diante do conjunto significativo do que foi produzido por Agustina e, mais ainda, por aquilo que a crítica literária teceu a respeito do seu caráter artístico e enquadramento estético, tendo em vista que ela sempre procurou manter-se, em certa medida, dentro de uma linha tradicional, fazendo parte de um cânone literário português, e, por outro lado, uma dificuldade em fixá-la dentro de uma “escola” literária ou, ainda, dentro de um gênero único designador.

Não se pode obliterar, contudo, segundo o que também já foi abordado no segundo capítulo, a respeito deste “lugar” ocupado por Agustina, que passou a representar um espaço de agenciamento entre o cânone e a reinvenção da escrita (OWEN & ALONSO, 2011). Neste sentido, esclarece Silvina Rodrigues Lopes que:

Quase todos os estudos e leituras dos romances de Augusta Bessa-Luís dão conta de alguma dificuldade em designá-los como tal. Em alguns casos, porque se parte de ideias feitas, modelos a que o livro não se ajusta. Noutros casos, porque, embora não se considere indispensável, ou até conveniente, a classificação, se reconhece a importância daquilo que esse desajustamento significa em relação a produções facilmente reconhecíveis[...]. A obra de Augusta Bessa-Luís prossegue uma questionação do romance que já vem de bastante longe e se liga a própria problematidade em que se origina e nele **vai persistindo através de sucessivas metamorfoses** (LOPES, 1992, p. 11, grifos meus).

Vê-se, portanto, que essa dificuldade ocorra talvez pela personalidade plural de sua fortuna literária, contribuindo assim, para a reflexão aqui proposta de que, em *Florbela Espanca*, há uma hibridez manifesta e partilhada, posto que este aspecto constitui uma característica comum a outros projetos de escrita de Agustina. Em nossa perspectiva, Agustina carrega a marca de uma escrita em liberdade, principalmente no que diz respeito às suas marcas de composição.

Percebe-se, sobretudo no período mais recente, uma tentativa de leitura mais aberta e muito apropriada, talvez pelo fato de que alguns críticos já detectam a dificuldade em engendrar nossa autora em moldes fechados:

Aquilo que é condição de literatura atinge nestes autores [Agustina Bessa-Luís e Herman Broch] uma exposição que está para além de qualquer distinção do gênero romance. Uma vez que tudo pode ser convocado para a torrente narrativa – a especulação, a investigação, a memória e o esquecimento nela, a exaltação das coisas e dos vivos, o obstáculo inexplicável, etc. -, esta é em si múltipla, e com tal in-finita, uma (des)articulação que fragmenta e reúne, que tudo o que toca transforma em não definitivo, inacabável (LOPES, 2014, p. 22).

Assim, de acordo com o que sugere Lopes, autores que convocam múltiplas condições ao que ela chamará de “torrente narrativa”, como faz Agustina, ultrapassam a necessidade em distinção, uma vez que o caudalismo de gêneros evoca um movimento in-finito, ou seja, um movimento inacabável e elíptico dentro dele mesmo, como as características do neobarroco também sugerem. Assim, além da análise de *Florbela Espanca*, é preciso apontar uma reflexão



crítica a propósito de como essa liberdade de escrita e as variadas características nela presentes podem ou não direcionar a leitura da obra atrelada a traços contidos nas correntes literárias e filosóficas mais atuais.

Este olhar múltiplo permite observar as ruínas da própria elaboração de sentido, ou seja, se é possível enxergar, no texto de Agustina, uma ruptura com os moldes do gênero biográfico ortodoxo, a proposta de sentido pelo gênero ficcional também pode ser questionada, pois não carregará, de imediato, em sua formulação, a estrutura romanesca (ficcional) pura. E o mesmo pode ocorrer no caminho oposto. Agustina singulariza o seu discurso sobre a poetisa, distanciando-se dos moldes que ela mesma, em alguns momentos, critica, numa espécie de exercício metaficcional, também pela maneira com que parece penetrar no âmago da subjetividade de Florbela. Numa tentativa de procurar ver o mundo pela alma da poetisa, e mais do que isso, ao penetrar nesse mundo, chega mesmo confundir-se com ele, daí a sensação de Agustina Bessa-Luís traçar um percurso onde percorre, ao lado de Florbela, os múltiplos e móveis espaços. Sobre isso, salienta Maria Lúcia Dal Farra:

A biografia que Agustina Bessa-Luís escreveu sobre Florbela Espanca em 1979 foi tida como ficcional, na linhagem dos seus outros tantos romances. Todavia, por se tratar de personagem tão polêmica e multifacetada, a poetisa portuguesa só poderia ter sido apreendida na sua errância imagética e na sua mobilidade poética por meio de um olhar também ele mutante e irrequieto. **Quem sabe, pois, uma biografia ao modo de um caleidoscópio não lhe seja a mais fiel?** (DAL FARRA, 2007, p. 1, grifos meus).

Ou seja, nas perspectivas da investigadora<sup>21</sup>, a obra realizada por Agustina não se adequa às normas de um biografismo ortodoxo, muito pelo contrário, procura e investiga formas peculiares de consecução de como escrever sobre a vida e a obra de determinados artistas. Daí a

---

<sup>21</sup> Embora Mara Lúcia Da Farra se ampare no termo “fiel” e o conceito de fidedignidade se distancie da proposta desconstrucional, acreditamos que este termo não tenha pretensão de engendrar a análise interpretativa da obra em um único conceito, mas enxergamos na fala da autora a tentativa de encontrar um termo mais adequado e imagético (caleidoscópio) a respeito das inúmeras leituras e possibilidades que esta obra permite.

preocupação de Maria Lúcia Dal Farra em chamar a biografia de Agustina de texto caleidoscópico, ou seja, uma imagem que carrega múltiplas e mutantes possibilidades de realização e representação do objeto biografado. Nesta mesma perspectiva, é preciso destacar a incontornável análise de Anamaria Filizola (2000), sobre os trabalhos de Agustina Bessa-Luís como biógrafa, que sublinha “as possibilidades que o gênero, na sua especificidade” (FILIZOLA, 2000, p. 168) poderia oferecer. Remete-nos, portanto, a uma conclusão de que “desconstruir” os caminhos já traçados sobre a trajetória da poetisa alentejana, em *Florabela Espanca*, é um trabalho inevitável, e a própria composição do texto carrega em si as múltiplas marcas de inexistência de apenas um gênero designador. O texto de 1979 corrobora com a desconstrução dos binarismos existentes junto das categorizações, justamente pelas possibilidades fluidas e plurais de leitura, ou seja, pelo molde de um caleidoscópio, onde um objeto (a obra) composto por diversos outros objetos (múltiplos gêneros) possibilita diversos olhares em diferentes formas e espaços.

Ora, visto dessa maneira, esse efeito caleidoscópico, os atributos rosáceos e os múltiplos efeitos imagéticos provocados, entre outros diversos processos narrativos da escrita de Agustina Bessa-Luís emergem para uma análise alinhada aos movimentos barroco e neobarroco. Isso porque, amparado nos estudos de Omar Calabrese (1987), que questiona sobre o "gosto predominante desse nosso tempo, aparentemente tão confuso, fragmentado, indecifrável" (CALABRESE, 1987, p.10), o neobarroco surge como caminho de análise muito coerente, já que seus valores estão presentes em diversas características discursivas na autora em estudo, além de seus efeitos e categorias poderem estar contidos em diferentes épocas e acontecimentos, em diversas áreas do conhecimento como as artes, a literatura, a filosofia, o consumo cultural e até mesmo associada a teorias científicas.

Mas, se para muitos críticos, Agustina pôde ser adequadamente analisada como portadora de uma escrita barroca, de que maneira torna-se mais acertado acondicioná-la no que é chamado de **neobarroco**?

Da mesma forma que Linda Hutcheon (1991) teoriza sobre o prefixo *pós* em pós-moderno, assinalando ao mesmo tempo sua dependência e independência em relação ao tempo, o neobarroco permite algumas abordagens também contraditórias e complementares, embora Severo Sarduy (1974) e Omar Calabrese (1987) tenham classificado o neobarroco em uma cultura espanhola onde o "modernismo" tem sentidos diferentes. Contudo, é necessário entender que o termo, ao sofrer sua natural transmutação temporal, acaba por se desenvolver, pois irá tornar-se mais preciso, mesmo que em alguns casos possa significar a recuperação de alguns efeitos do período anterior.

Quanto ao prefixo "neo". Assim como o <<pós>> de pós moderno fazia pensar num depois ou num contra a modernidade, também <<neo>> poderá levar a crer na ideia de repetição, regresso, reciclagem de um período específico passado, que seria então precisamente o barroco. Naturalmente, a referencia ao barroco funciona por analogia, e em numerosos casos procurarei torna-lo evidente. Mas isto não significa realmente que a hipótese seja a de uma retomada daquele período. Assim como se refuta a ideia de um desenvolvimento ou de um progresso de civilização, porque demasiado determinista, também a dos ciclos históricos é inaceitável porque meta-histórica e idealista <<Nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio>>, em suma. É a mesma maneira de compreender o termo <<barroco>> que, pois se trona, mais preciso. (CALABRESE, 1987, p.27)

Acredita-se que, no neobarroco, tem-se a troca da totalidade pela "polidimensidonalidade", pela mutabilidade, quando se está em procura de formas, de sua valorização e aplicação na sociedade contemporânea e em suas esferas (intelectuais, físicas, artísticas, literárias). Ainda que estejamos em posição de perceber as semelhanças e diferenças entre fenômenos, existe uma forma subjacente, embora abstrata a princípio, mas que preside um sistema interno de relações (Ibidem, p.11). É claro que, na obra que aqui se analisa, as diferenças

não são tão gritantes, mas é fundamental entender essa espécie de rede de relações que se forma entre tempo, espaço, acontecimentos culturais e literários, de alguma forma, bem próximas embora distantes (Agustina e Florbela). A conjectura do neobarroco, em suma, identifica como a sociedade contemporânea (e isso ocorrerá basicamente durante toda a década de 1980, bem pouco tempo depois da publicação de *Florbela Espanca*) manifesta os seus próprios produtos intelectuais, independentemente de sua qualidade ou função, ou seja, qual a maneira estética que essa sociedade exprime, seja através das artes, da literatura, as manifestações de seu tempo, sejam elas visivelmente conectadas ou não:

A história seria antes composta por cadeias de causas e efeitos, e não por censuras repentinas e claramente advertíveis. Reagrupar acontecimentos sob categorias que os separam dos seus antecedentes e dos acontecimentos seguintes surge como um paradoxo [...] É por isso, por exemplo, que existem noções como a de <<estilo>, ou <<motivo>>, ou <<tipo>>, ou <<gosto>>, que fazem sucederem-se os eventos em blocos mais compactos e cujo início é estabelecido de modo convencional, sem que se lhes dê demasiada importância, e cuja direção é variadíssima, **na condição de que o conjunto dos <<efeitos>> (isto é, dos objetos produzidos) seja numericamente relevante** (CALABRESE, 1987, p 13-14, grifos meus).

Entende-se, portanto, que, por mais que as obras de Agustina não pertençam uma época ou período em que se agrupa a noção e os acontecimentos do barroco, sua escrita pode ser lida como portadora dos efeitos (dos objetos produzidos) em consonância estética e de estilo. Isso porque, como já adiantou o crítico, não é possível etiquetar os momentos históricos já que "a história é constituída pela confrontação de fenômenos distintos, conflituais, globais, quando não absolutamente incomensuráveis e não comparáveis entre si" (Ibidem, p. 16). Entretanto, não se pode negar que alguns acontecimentos constituem fenômenos em série dentro de um mesmo período, devido a ocorrências muito próximas e recíprocas (por exemplo, o Renascimento que teve a epopeia como acontecimento tanto na arte como na literatura a até mesmo na política). O autor vai dizer ainda que existem "caracteres, epistemes, mentalidades de época" (Ibidem, p.19), reconhecíveis a partir de uma teia de relações dentro de uma cultura. Apoia-se no conceito de

recaída, antes trazido por Severo Sarduy (1979), para verificar como atua em textos provenientes de diversos âmbitos.

Diferente de Sarduy, no entanto, que acreditava que a recaída tem a orientação que vai da ciência para a arte, Omar Calabrese acredita que este fenômeno é possível de ocorrer em seu sentido inverso quando "um gosto artístico literário ou proveniente das comunicações de massa incida sobre o próprio corpo das ideias científicas" (Ibidem, p. 22), e que, a nosso ver, é algo aleatório, ou seja, podem acontecer ambos os sentidos porque, como dito, fenômenos análogos ocorrem em qualquer época e em diferentes esferas precedentes, considerando suas limitações. Daí a coerência em analisar algumas obras de Agustina muito próximas deste conceito.

Para este tipo de crítica, não há mais eficiência no estabelecimento de antes e depois, pois “regressando a um círculo ou a uma espiral de conexões recíprocas, qualquer ponto poderá entender-se como uma causa de que se lhe sucedem, pois servirá sucessivamente para o pôr em perspectiva [...]” (Ibidem, p.23). Esta ideia parece muito clara para análise tanto externa quanto interna da obra, ou seja, tanto dos efeitos de sua recepção quanto da própria escrita em forma de rosácea. Isto porque, o movimento espiral permite que a vida de uma poetisa que tenha vivido mais de cinco décadas antes venha ser retomada junto de toda a consciência, de todos os efeitos sociais, políticos e literários contidos naquele espaço de tempo, retomando e reconstruindo as implicações e os valores daquela vivência, mesmo que em outra época e circunstância.

Já na temporalidade da escrita de *Florabela Espanca*, também não é possível um olhar linear, mas mais próximo do espiralar, uma vez que, além de não haver uma cronologia com a ordem dos fatos, as descrições, as cartas e os relatos se misturam às observações do narrador, criando essas “conexões recíprocas”, próprias do movimento neobarroco descrito. Na tessitura do texto estes efeitos são detectados por aquelas “sucessivas metamorfoses” (LOPES, 1992, p.

11) em que se alternam as vozes e tipos de discurso. Observam-se esse efeitos em excertos como os de abaixo, quando a biógrafa emenda a descrição da sombra das dores de Florbela a um verso da poetisa e, em seguida, à uma reflexão a respeito do caráter humano e, ainda, à uma crença da cultura grega:

Na Rua do Angerino, numa casa, ou no lugar dela, deve haver ainda a sombra dum choro débil demais para ser ouvido. *“mas se eu pudesse, a mágoa que em mim chora,/ contar, não a chorava como agora, /irmãos, não a sentia como sinto!”* O que se passou com Apeles foi decerto um desses enigmas cujas razões estão tanto no mundo interior como no mundo exterior da pessoa. O ser humano produz o seu próprio desastre e sua própria salvação. Quando uma águia deixa cair uma telha, que levava no bico, na cabeça dum sábio da Grécia, cumpre-se o oráculo que previra que ele morreria no desmoronamento dum casa.[...] (BESSA-LUÍS, 1979, p.131).

Na esteira do que aponta Sarduy (1979), quando assinala o barroco como uma atitude de qualidades formais das coisas exprimidas por ele, é necessário alinhar a análise dos textos literários (principalmente o de Agustina) com o que se propõe como “categoria de espírito” (Ibidem, p. 27). O alargamento da noção do (neo)barroco tornou possível detectá-lo em qualquer época, tempo e situação geográfica, já que pensou o barroco como estilo, subdividindo em diversos tipos e formas de ocorrências, e, inerentemente, nos discursos. O movimento caleidoscópico e sua identificação imagética caracterizada pelos movimentos fluidos, permitem reconhecer os efeitos do estilo neobarroco em outros momentos do texto:

Todas as suas perturbações, a emoção exaltada, o esgotamento, as insônias, a intolerância os alimentos, às pessoas, ao gênero de vida, a tuberculose encoberta as doenças de cabeça, as infecções, toda espécie de repugnâncias físicas e morais, anuncia instalação da neurose. Provavelmente, com o desgosto sexual aparece o grande motivo de desentendimento no matrimônio. Florbela começa a publicar versus nas “Notícias de Évora” em julho de 1916. “Ao menos eu tenho a sinceridade de aborrecer todas as tolices que penso escrevo” — diz, nas cartas a Júlia Alves. Mas a disposição muda, quando em 1919 o *Livro de Mágoas* é publicado, bela é presa do desespero do estreado, deseja fama quer impressionar do uma só vez amigos e desconhecidos (BESSA-LUÍS, 1979, p. 45).

Nota-se a maneira espiralar de Agustina ao trabalhar a descrição dos acontecimentos na vida de Florbela, pois, ao mesmo tempo que cita fatos minuciosos ligados à esfera física, a biógrafa entrelaça locuções adjetivas ligadas ao sentimento, e, em seguida, abruptamente, cita acontecimentos a respeito das publicações da poetisa, mesclando ainda com as falas da própria Florbela a respeito disso.

Como se sabe, a romancista-biógrafa possui artimanhas narrativas muito peculiares, que criam imagens híbridas, pelo efeito de tapeçaria que nutre com o texto através de exemplos já citados anteriormente: as “conversas” com a personagem, a intimidade que estabelece com Florbela através do uso de cartas pessoais, a mescla entre o discurso biográfico e inserção de versos da própria poetisa, além da maneira peculiar que escolhe terminar a obra, com apêndice literário da poetisa. Esta identificação da autora com os efeitos do neobarroco se dá justamente por não pertencer a um arranjo temporal localizado, mas pelo estilo, pela carga cultural que carrega em sua escrita, pela peculiaridade de possuir sua própria forma de tempo. E, em Agustina, este estilo é algo imanente, ou melhor, ocorre como fruto da “virtude humana” da autora, como naquele efeito sugerido por Umberto Eco (2003), e que, além disso, acredita se fazer presente em cada obra de cada autor:

Pertenciam ao estilo (como modo de formar) não somente o uso da língua (ou das cores, ou dos sons, segundo os sistemas ou universos semióticos), mas também o modo de dispor as estruturas narrativas, de desenhar personagem, de articular pontos de vista.[...] Falar de estilo significa, assim, falar do modo como a obra é feita, mostrar como foi se fazendo [...] E porque, embora cada uma das diversas obras de um mesmo artistas aspire à originalidade irrepetível, pode-se reencontrar o estilo pessoal deste artistas em cada uma delas (ECO, 2003, p. 153).

Esta circunstância de fato é perceptível para os que se debruçam a estudar as obras de Agustina Bessa-Luís, no sentido de que, mesmo atrelada ao neobarroquismo, a autora ultrapassa determinadas formas, desbravando mais que conceitos ou estilo. Seu gesto criador envolve o

texto numa essência, ou, ainda, naquilo que Eduardo Lourenço apontará, em súplica sobre o próprio espírito da autora:

Bem sabemos que é moda, a proposta de todas as estruturas expressões literárias orgânicas, ramificantes, apelar para o conceito de barroquismo. Como arquitetura o mundo de Bessa-Luís poderia, sem grande prejuízo, receber de facto o epíteto de **new barroquismo**. Mas seria visar a aparência dessa arquitetura, não o espírito que a ordena ou desordena. **Ora esse espírito não é o espírito de uma forma** e a sua glória múltipla, essência de todo barroquismo, mas decidida, violenta batalha da imaginação consigo mesma, corpo-a-corpo de uma memória embebida em passageiros esplendores para o subtrair, e com eles a existência de ir sentir que mal somos, à noite fraterno e devorante, simples e na pensão, esquecimento, obscuro desastre. O tempo dos outros em sua irreduzível e frágil espessura, o seu próprio tempo e todos juntos num anterior tempo anônimo, o tempo do sangue, dos presságios, do ancestral cuidado, tal é o tema único da singular tapeçaria, jamais acabada por não ter verdadeiramente começado [...] (LOURENÇO, 1994, p. 163, grifos meus).

E esta arquitetura constitui a “singular tapeçaria” textual da autora, ou, ainda, aquela imagem circular e mutante, cravada de cores e de possibilidades de luz, como as permitidas pelos olhares que se voltam para caleidoscópios e rosáceas.



## REFLEXÕES CONCLUSIVAS

Encontrar-se com Florbela Espanca, sentar ao lado dela em um banco de Évora, observar sua altivez diante de suas dores e de seus amores, contemplar o cair de suas lágrimas, arrepiar os pelos do corpo pela volúpia de seus versos apaixonados, quase poder ouvir sua voz e sentir o cheiro do papel ao ler suas cartas. Tudo isso é possível pelo poder da literatura. Porém esses privilégios disponíveis aos leitores tornam-se ricamente emoldurados, suspensos aos vestígios e mistérios da alma humana pelo olhar de Agustina Bessa-Luís.

Aliás, “as obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades da linguagem e da vida”. (ECO, 2003, p. 12). E para poder seguir neste mundo de evoluções midiáticas constantes, espaços onde há “espelhos em cantos inesperados” (WOLF, 2014, p. 399), gerações que acessam a literatura de modo rápido e variado, novos padrões de conduta e de relação com a cultura e com os discursos é preciso, “ser movido por um profundo respeito para com a interpretação do texto” (ECO, 2003, p.12). É nesse sentido que a análise de *Florbela Espanca* e a relação estabelecida entre a descrição da vida e os textos da poetisa biografada buscaram proporcionar não somente uma reflexão estrutural coerente da obra, mas também um exame crítico de aspectos julgados importantes para a história das artistas mulheres e sua liberdade de expressão no cenário da literatura portuguesa.

Dessa forma, foi imprescindível perceber como a personagem necessitou, de certo modo, ser “salva” de um certo apedrejamento moral, outrora sofrido em vida, representando também um resgate de todo apagamento histórico de muitas artistas femininas, causado pelos duros anos de ditadura em Portugal.

Pelas mãos de Agustina, fomos apresentados a uma Florbela vivaz, vestida de verde e roxo, personagem de uma “vida de decomposição lúcida” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 36). Ao mesmo tempo, foi possível notar todo universalismo de sua escrita, especialidade da autora, principalmente no diagnóstico da alma humana quando descreve, cria e apresenta a caudalosa elipse de pensamentos num fluxo sentimental, severo, místico e interpretativo.

Se ainda há muito a se discutir e analisar sobre as características inerentes às escritas biográficas, não se pode deixar de reconhecer o avanço adquirido pelas mesmas, principalmente na contemporaneidade acelerada de nosso tempo presente. O gênero biográfico, outrora visto como “um subgênero há muito tempo sujeito ao opróbrio e a um déficit de reflexão (DOSSE, 2009, p. 13) sofreu constantes e diversas modificações em suas formas de representação, por suscitar a mescla e o hibridismo, “ilustrando com tensões vivas a convivência sempre existente entre literatura e ciências humanas” (Idem, p.69). Em vista disto, as considerações tecidas ao longo do primeiro capítulo, propiciaram amadurecimento crítico para análise da obra *Florbela Espanca*, sustentado pelo estudo das diferentes abordagens.

É, portanto, a partir do entendimento de um profundo interrogar sobre as estruturas centralizadoras, que propomos a presente leitura de *Florbela Espanca*, de Agustina Bessa-Luís. Agustina cria esta espécie de “embarço” de categorias dominantes, quando aposta na fluidez de fronteiras entre biografia e ficção, facticidade e ficcionalidade, sem perder de vista que, de fato, a biografia constitui-se um gênero inquietante, nem sempre marcado pela nitidez e uniformidade de estrutura e de objetivos de composição, como acontece, muitas vezes, com o romance. Trata-se de um trânsito que deixa em evidência aqueles “limites borrados” (ARFUCH, 2010, p. 211), de que nos fala Leonor Arfuch, entre a referencialidade e a literariedade.

Além disso, o capítulo voltado para as escritas de autoria feminina em Portugal permitiu reconhecer a importância do papel social e político da literatura, uma vez que tanto Florbela Espanca, quanto Agustina Bessa-Luís, embora em momentos diferentes, são representantes da autonomia feminina, principalmente a artística e literária em uma sociedade marcada pelo cerceamento. Entendemos assim, como Agustina Bessa-Luís constitui uma figura chave de transição, já que passou da “convencional exclusão das mulheres do cânone histórico literário, para a negociação bem sucedida das mulheres a uma posição de liderança no cenário principal, ainda que por força de uma espécie de duplo agenciamento” (OWEN & ALONSO, 2011, p.99), fruto do seu gênio criativo responsável por, entre outras características, reafirmar (e principalmente em *Florbela Espanca*) uma memória cultural feminina.

A fundamental análise estrutural da obra possibilitou reconhecer as características narrativas do texto, entre elas o efeito de tapeçaria criado pela fusão de vozes que a autora nutre com a personagem biografada e a intimidade estabelecida com ela através do uso de cartas e versos da poetisa, além da maneira peculiar que escolhe terminar a obra, com apêndice literário de Florbela. Assim, as noções imagéticas trazidas pelos estudos do (neo)barroco e seus efeitos permitiram que a análise da obra, tanto no horizonte externo (apêndice literário da autora e sua recepção) quanto interno (narrativo-estrutural), fluíssem para o que acreditamos mais se assemelhar às imagens desta obra: o caleidoscópio (DAL FARRA, 2007) e as rosáceas (MACHADO, 1997).

É saudável voltar o olhar para o pensamento de T.S.Eliot (1929), em *Experiment in Criticism*, quando critica a urgência da Crítica em examinar um gênero novo, enquanto se está constantemente a utilizar termos pouco definidos e intenções não aptas em sua totalidade de análise, sendo necessário sempre muito cuidado ao utilizar um determinado gênero ou teoria de

forma generalizada. Isto porque, embora se possa identificar nas últimas obras de Agustina Bessa-Luís alguns traços do pós-modernismo (BULGER, 1998; LIMA, 2000), o que se conclui é que a essência própria da escrita de Agustina Bessa-Luís não pode ser lida e nem analisada em discursos ou gêneros limitadores, justamente por ser sua literatura uma genuína forma de arte, que dificilmente pode ser padronizada.

Assim, com o objetivo de analisar *Florbela Espanca*, procuramos discutir de maneira mais abrangente, não só os temas aqui desenvolvidos (gênero biográfico, escrita de autoria feminina), mas também a forma com que o crítico literário deve voltar-se para a análise de uma obra. Assim como Eduardo Lourenço (1994) não se preocupou em eleger para Agustina uma categoria, nossa investigação também considerou mais pertinente este tipo de olhar desenrolado pelo crítico: "Como encontrar, não uma definição, mas uma categoria literária, mesmo provisória, para caracterizar de uma maneira positiva (e não apenas de caráter histórico sociológico) esta autêntica transmutação da nossa sensibilidade romanesca iniciada por sibila?" (LOURENÇO, 1994, p. 162). Esse enigma se une à sua maneira de escrever, repleta de possibilidades, elipticamente intensa, composta de imagens que se formam no caleidoscópio girado pela sua peculiar maneira de subverter o tempo e (re)criar personagens intensas. Entre elas, em particular, Florbela, a sua alentejana livre.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARON, Daniel. *Studies in biography*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- ABREU, Maria Fernanda. “De como guiar o leitor num espaço para sonhar. Para o estudo da leitura da narrativa de Agustina Bessa-Luís”. *Cadernos de Literatura*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, n. 19, 1984, p. 29-38.
- ALEXANDRINA, Maria. *A Vida Ignorada de Florbela Espanca*. Porto: Edição da Autora, 1964.
- ALONSO, Cláudia P. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.
- ALVES, Júlia e BATTELLI, Guido. *Cartas de Florbela Espanca*. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1931.
- ALVES DO Ó, Vicente. *Florbela, Apeles e Eu*. Lisboa: Chá das Cinco, 2014.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne e máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2000.
- AUGUSTO, Claudio de Farias. *A revolução portuguesa*. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARTHES, Roland. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*. 3ª Edição. Tradução de Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. 3. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1993.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. v. 1. Tradução de Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BESSA- LUÍS, Agustina. *A bela portuguesa*. Lisboa: Rolim, 1985.

- \_\_\_\_\_. *As chamas e as almas (Crônicas do Cruzado OSB e As Fúrias)*. Lisboa: Guimarães Editores, 2007.
- \_\_\_\_\_. *As Fúrias*. Lisboa: Guimarães Editores, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Contemplação Carinhosa da Angústia*. Seleção e introdução. de Pedro Mexia. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Crónica do Cruzado Osb*. Lisboa: Guimarães Editores, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Elogio ao Inacabado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2014.
- \_\_\_\_\_. *Fanny Owen*, Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Florbela Espanca (Biografia)*. 4ª edição. Lisboa: Guimarães Editores, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Florbela Espanca. A vida e a obra*. 2ª edição. Lisboa: Arcádia, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Menina e Moça e a teoria do inacabado*. Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências e Tecnologia, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O Mosteiro*. 4ª edição. Lisboa: Guimarães Editora, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Os meninos de ouro*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. Amadora: Bertrand, 1982, p. 9-25.
- \_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: CABRAL, Filomena. *Tarde demais Mariana*. Porto: Edições Afrontamento, 1985, p. I-III.
- \_\_\_\_\_. *Santo António (Biografia)*. Lisboa: Guimarães Editores, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Sebastião José (Biografia)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- BESSA- LUÍS, Agustina [textos] & FERREIRA, Luísa. [fotografias]. *O livro de Agustina Bessa-Luís. Autobiografia. Fotobiografia*. Torres Vedras: Três Sinais, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de M. (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Tradução de Luiz Alberto Monjardim, Maria Lucia Leão Velloso de Magalhães, Glória Rodriguez e Maria Izabel Buarque de Almeida. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 183-191.
- BUENO, Aparecida de Fátima. *Florbela Espanca e Maria de Menezes: duas mulheres na visão de Agustina Bessa-Luís*. Boletim do CESP, Belo Horizonte, v.17, n.21, 1997, p.45-56.
- BULGER, Laura Fernanda. *As máscaras da memória*. Estudos em torno da obra de Agustina. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

BURKE, Peter. “A invenção da biografia e o individualismo renascentista”. In: *Estudos históricos*. Tradução de José Augusto Drummond, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 10, n. 19, 1997, p. 83-97.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987

\_\_\_\_\_. *A linguagem da arte*. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987

CALINESCU, Matei. *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CALVÃO, Dalva. *Narrativa biográfica e outras artes*. Reflexões sobre a escrita literária e criação estética na Trilogia da mão, de Mário Cláudio. Niterói: EdUFF, 2008.

\_\_\_\_\_. “Os Meninos de Ouro, de Agustina Bessa-Luís: vibrações de uma sombra numa folha de papel”, In: DUARTE, Lélia Parreira (org). *De Orfeu a Perséfone: morte e literatura*. 1ª ed. Cotia/ São Paulo: Ateliê, 2009, p. 77-109.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998

CLAUDIO, Mário. *Triunfo do amor português*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

COELHO, Eduardo Prado, MACHADO, Álvaro Manuel, ROCHA, Luís de Miranda. “O ano literário de 1979 em Portugal (Inquérito)”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Colóquio/Letras, n.º 54, Mar. 1980, p. 36-37. Disponível em:  
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=54&p=36&o=p>

COELHO, Jacinto do Prado. *Problemática da História Literária*. Lisboa: Ática, 1961.

COELHO, Nelly Novaes. “O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa”. In: *Via Atlântica*, Universidade de São Paulo, n.2 jul.1999, p. 120-128. Disponível em:  
[www.revistas.usp.br/viaatlantica](http://www.revistas.usp.br/viaatlantica)

COMPAGNON, Antoine. *Le Troisième République de Lettres*. Paris: Seul, 1983.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Afinado Desconcerto: contos, cartas e diário de Florbela Espanca*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

\_\_\_\_\_. “A Condição feminina da obra de Florbela Espanca”. In: *EPA – Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas: Unicamp, Número 5, 1985, p.11-122.

\_\_\_\_\_. *A Florbela de Agustina*. Universidade Federal de Sergipe: Labirintos, 2007. Disponível em: [http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01\\_2007/01\\_artigo\\_maria\\_lucia\\_dal\\_farra.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/01_artigo_maria_lucia_dal_farra.pdf)

\_\_\_\_\_. *A Margem dum soneto/O resto é perfume: Florbela Espanca: Posfácio e fixação do texto*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. “Florbela erótica”. In: *Cadernos Pagu*, Universidade Federal de Sergipe. Abril de 2002: pp.91-112. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n19/n19a05.pdf>

\_\_\_\_\_. “Florbela: um caso feminino e poético”. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. V-LXI.

\_\_\_\_\_. *Florbela Espanca*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1994.

\_\_\_\_\_. *Trocando Olhares*. Estudo introdutório, estabelecimento de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EdUSP, 2009.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico de ciências da linguagem*. Trad. : Alice Kyoko Miyashiro, Jacó Guinzburg et alii. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DUHON, Christine. *Une anée amoureuse de Virginia Woolf*. Paris: Orban, 1990.

DUMAS, Catherine. Agustina Bessa-Luís. “O comum dos mortais”. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa: Guimarães Editores, n. 149/150, dez. 1998, p. 436-7.

\_\_\_\_\_. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa- Luís: espelhismos*. Porto: Campo das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. “Florbela visitada por Agustina: a mulher poeta e os mitos” In: LOPES, Óscar et alii. *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora*. Lisboa: Universidade de Évora, 1997. p. 195-204.

EAGLETON, Terry. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 6ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

ESPANCA, Florbela. *As Máscaras do Destino*. Porto: Editora Marânus, 1931.

\_\_\_\_\_. *Diário do Último Ano*. Pref. Natália Correia. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

\_\_\_\_\_. *O Dominó Preto*. Pref. Y.K. Centeno. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.



\_\_\_\_\_. *Poemas de Florbela Espanca*. Edição de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Sonetos Completos*. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1934.

FERNÁNDEZ, José Carlos. *Florbela Espanca: A Vida e a Alma de uma Poetisa*. Lisboa: Nova Acrópole, 2011.

FILIZOLA, Anamaria. “Florbela”. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena*, Araraquara: v. 4, n. 7, jan.- jun, 1995, p. 61-79.

\_\_\_\_\_. *O Cisco e a Ostra*: Agustina Bessa-Luís Biógrafa. Campinas: UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, 2000 (Tese de Doutorado em Estudos Literários).

FILIZOLA, Anamaria. & RONDELLI, Elizabeth. “Equilíbrio distante: fascínio pelo biográfico, descuido da crítica.” In: *Lugar-Comum Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*, Rio de Janeiro: n. 2-3, jul-nov. 1997, p. 209-225.

FONTIUS, Martin. “Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. Sobre a substituição de premissas estamentais na teoria da literatura”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2ª ed. vol. 1, 1983, p. 84-187.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* (Trad. José A. Bragança). São Paulo: Paisagens, 2000.

FRANCO, António Cândido. “Flor, verso, estrela ou ideia: Uma biografia de Florbela Espanca”. (Prefácio) In: FERNÁNDEZ, José Carlos. *Florbela Espanca: A Vida e a Alma de uma Poetisa*. Lisboa: Nova Acrópole, 2011.

GALLAGHER, Catherine. “Ficção”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naif, 2009.

GALLO, Max. *Napoleão*. Tradução de Lea de Abreu Novaes e Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2003, vol. 1.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “A voga do biografismo nativo.” In: *Estudos Avançados*, vol.19, n.55. São Paulo, set/dez, 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttex&pid=S0103-40142005000300026](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=S0103-40142005000300026). Publicado In: *\_. Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, 1990, p. 119-127.

GARCIA, Carlos. *A indefectível coerência filosófica do romance de Bessa-Luís*. Vértice, Coimbra, v. 44, n. 463, nov.- dez. 1984, p. 23-34.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. “Fronteiras da narrativa”. In: BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 255-274.

GITTINS, Robert. *The nature of biography*. Seattle: University of Washington Press, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.

GONÇALVES, Márcia de Almeida, “História ou romance? A renovação da biografia nas décadas de 1920 a 1940”, in *Artcultura*, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, n.º 13, n.º 22, jan.-jun., 2011, pp.119-135, disponível em « <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/goncalves.pdf>»,

GUEDES, Rui. *Acerca de Florbela*. Biografia, bibliografia, apêndices, discografia e índice remissivo geral. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

\_\_\_\_\_. *Florbela Espanca*. Fotobiografia. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

GÜNTERT, Georges. “Literatura como discurso terapêutico: *Eugénia e Silvina* de Agustina Bessa-Luís.” In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 120, Abr. 1991, p. 95-106.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomás T. da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 14ª edição. São Paulo. Edições Loyola, 2005.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios- 1875-1914*. Tradução de Sieni M. Campos e Yolanda S. de Toledo. 2ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HORTA, Maria Teresa. Entrevista [a Catarina Pires]. *Magazine Notícias*, 2014. Disponível em: <http://www.noticiasmagazine.pt/2014/maria-teresa-horta>

HONAN, Park, “The theory of biography”. In *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 13, n.º 1, autumn, Duke University Press, 1979, p. 109-120.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. 4ª. ed. Tradução e organização de Ana Lúcia Almeida Gazzola, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad.: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

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

KONG-DUMAS, Catherine. “Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís”. In: *Colóquio/Letras*, no. 70, Lisboa, Nov. 1982, p.31-38.

\_\_\_\_\_. “Recensão crítica a *Agustina Bessa-Luís: a Vida e a Obra*, de Álvaro Manuel Machado”. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 59, Lisboa, Jan. 1981, p. 82.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós industrial à pós-moderna*. Novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Isabel Pires de. “Traços Pós-modernos na Ficção Portuguesa Actual.” In: *Revista Semear* nº 4, VI Seminário da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses da PUC-Rio, 1998. Disponível em: [http://www.lettas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem\\_02.html](http://www.lettas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_02.html)

LISBOA, Eugénio. “Recensão crítica: *Florabela Espanca - a vida e a obra*”. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 60, mar. 1981, p.92-94.

\_\_\_\_\_. *As vinte e cinco notas do texto*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

LOPES, Óscar & SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2001.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Agustina Bessa- Luís: As hipóteses do romance*. Rio Tinto: Edições Asa, 1992.

\_\_\_\_\_. *A alegria da comunicação*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

\_\_\_\_\_. “Bruscamente histórias e derivas”. In: *Letras & Letras*, Porto, n.12, 1988, p.12-13.

\_\_\_\_\_. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

\_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: BESSA-LUIS, Agustina. *Elogio do Inacabado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. “A indomável” In: *Revista LER*, 2008. Disponível em: <http://revistaler.no.sapo.pt/pdfs/agustina.pdf>

\_\_\_\_\_. *O canto do signo*. Existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MACEDO, Ana Gabriela (org.). *Gênero, identidade e desejo*. Antologia crítica do feminismo contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002.

MACHADO, Álvaro Manuel. “A incompletude da escrita circular” In: *Revista LER*, Jan. 2009 , p.55. Disponível em: <http://revistaler.no.sapo.pt/pdfs/agustina.pdf>

\_\_\_\_\_. *A vida e a obra de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa: Arcádia, 1979.

\_\_\_\_\_. “Agustina Bessa-Luís: da herança romântica á Marguerite Yourcenar”. In: *Letras & Letras*, Porto, n.12, dez. 1988, p.14-15.

\_\_\_\_\_. *Agustina Bessa-Luís: o imaginário total*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

\_\_\_\_\_. “Agustina e o significado das coisas”. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 187, Set. 2014, p. 42-52.

MACHADO, Arlindo. “Os Gêneros Televisuais e o Diálogo”. *Razón e Palabra*, Número 16, Año 4, Noviembre 1999- Enero 2000. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n16/osgeneros16.html>

MADELÉNAT, Daniel. *La biographie*. Paris: PUF, 1984.

MAGALHÃES, Clêuma de C. *A obra de Florbela Espanca na perspectiva da estética da recepção*. São Paulo: Blucher, 2009.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O Sexo dos textos e outras leituras*. Editorial Caminho: Lisboa, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Tempo das Mulheres*. A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

\_\_\_\_\_. “Os véus de Artémis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina” In: *Colóquio/Letras*. n.º 125/126, Jul. 1992, p. 151-168.

MARINHO, Mario da Fatima. *Doutoramento Honoris Causa: Da escritora Agustina Bessa-Luís, do poeta Eugénio de Andrade*, Universidade do Porto, 2005. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6771.pdf>.

NEVES, Margarida Braga, “Florbela Espanca ou a Revelação da Personagem”, in LOPES, Óscar et alii (orgs.), *A Planície e o Abismo* (actas do congresso em homenagem a Florbela Espanca), Lisboa, Vega, 1997, p. 205-214

NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de. *Entreretratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

OLIVEIRA, Manoel de. “Genial e vulcânica”. In: *Revista LER*, Janeiro de 2009.

OLIVEIRA, Simone Monteiro de. *O Estaturo do Narrador na Ficção de Agustina Bessa-Luís*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1978 (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa).

OWEN, Hillary & ALONSO, Camila Pazos. “Antigone's Daughters?: Gender, Genealogy and the Politics of Authorship”. In: *20th-Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.

PASSEGGI, Maria da Conceição. “Pierre Bourdieu: Da ‘ilusão’ à ‘Conversão’ autobiográfica”. In: *Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 23, n. 41, p. 223-235, jan./jun. 2014. pp. 223-225 Disponível em:  
<http://www.revistas.uneb.br/index.php/faceba/article/view/838/594>

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Os heróis da literatura*. Estudos Avançados. Estud. av. vol.25 n° 71 São Paulo jan./abr. 2011 Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010340142011000100017&lng=pt&nr m=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142011000100017&lng=pt&nr m=iso&tlng=pt)

PRIKLADNICKI, Fábio. *Desconstrução e identidade: o caminho da diferença*. UFRGS: Porto Alegre, 2007. (Tese de mestrado). Disponível em:  
<http://www.ufrgs.br/ppglettras/defesas/2007/FabioPrikladnicki.pdf>

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo (1950-2010)*. Lisboa: Caminho, 2012.

RECTOR, Monica. *Mulher: objecto e sujeito da literatura portuguesa*. Porto: Fundação Universidade Fernando Pessoa, 1999.

REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa*. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Porto: Verbo, 2006.

ROGER, Jerome. *A crítica literária*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: DIFEL, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto I: reflexões sobre o romance moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SÁ-CANEIRO, Mário. *A Confissão de Lúcio*. Luso Livros, 2013. Disponível em:  
<http://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/03/A-Confiss%C3%A3o-de-L%C3%BAcio.pdf>

\_\_\_\_\_. *Dispersão* (Segunda Edição). Lisboa: Edições Presença, 1939. Disponível em:  
[http://purl.pt/240/5/1-12619-4-v\\_PDF/1-12619-4-v\\_PDF\\_24-C-R0150/1-12619-4-v\\_0000\\_capa-71\\_t24-C-R0150.pdf](http://purl.pt/240/5/1-12619-4-v_PDF/1-12619-4-v_PDF_24-C-R0150/1-12619-4-v_0000_capa-71_t24-C-R0150.pdf)

SANTOS, Derivaldo do. *Dúvida e dívida melancólica: a modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca*. Recife: o Autor, 2006. Disponível em:  
<http://www.pgletras.com.br/2006/teses/tes-derivaldo.pdf>

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1989.

\_\_\_\_\_. Severo. “O Barroco e o neobarroco”. In: MORENO, César Fernández (Org.). *América Latina em sua literatura*. Tradução de João Luiz Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 171-178.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra no romance*. Ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986b.

\_\_\_\_\_. “Modernités insaisissables – remarques sur la fiction portugaise contemporaine”. In: *Dédalus*, n. 1, Lisboa, 1991, p. 303-313.

\_\_\_\_\_. *Outros erros*. Ensaios de literatura. Porto: Edições ASA, 2001.

\_\_\_\_\_. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

SCHIMIDT, Simone Pereira. *Gênero e história no romance português*. Novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: EduPUCRS, 2000.

SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos*. São Paulo: Alameda, 2004.

SHOWALTER, Elaine. “A Crítica feminista no território selvagem”. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23- 57.

SNEGE, Jamil. *Como eu se fiz por si mesmo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994.

SOARES, Marly Catarina. *O místico e o erótico na poesia de Florbela Espanca*. UFSC: Florianópolis, 2008. Tese de doutorado. Disponível em:  
<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/90963/252693.pdf?sequence=1>

SOARES, Tatiana Alves. *Da recriação ao desvelamento: a (des)construção do mito em Agustina Bessa-Luís*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1993 (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa).

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*. Ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

STAUDT, Sheila Katiane. “O Don Juan em Florbela Espanca.” In: *Nau Literária*. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas: Comunicações dos fóruns. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS. Vol. 03 N. 02 – jul/dez 2007. Disponível em:  
<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/5094/2921>

TAVARES, Manuela. *Feminismos: recursos e desafios (1947-2000)*. Porto: Texto Editores, 2011.

TAVARES, Teresa. “Um mundo que se quebra enquanto falo: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneas”. In: RAMALHO, Maria Irene & RIBERO, Antonio Sousa (orgs.) *Entre ser e estar*. Raízes, percursos e discursos da identidade. Porto: Afrontamento, 2001, p. 349-382.

TEZZA, Cristovão. Literatura e biografia. Disponível em:

<http://www.cristovaotezza.com.br/textos/palestras/Literatura%20e%20biografia%20-%20Cristov%C3%o%20Tezza.pdf>

VALENTIM, Jorge Vicente. “A Hora de Florbela Espanca” In: *Livre Opinião*. Fev. 2015. Disponível em: <http://livreopinio.com/2015/02/02/a-hora-de-florbela-espanca/>

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio d’Água, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Fim da Modernidade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VIANA FILHO, Luiz. *A verdade na biografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1945.

VILAS BOAS, Sérgio. *Biografismo: Reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

WAGNER-MARTIN, Linda, Telling Women’s lives. *The new Biography*. New Jersey, Rutgers University Press, 1994.

WIEVIORKA, Michel. *A diferença*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fenda, 2002.

WOOLF, Virgínia. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução, organização e notas: Leonardo Froés. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2014.