

FLORBELA E ALMADA*

Renata Soares Junqueira**

RESUMO

Através de uma comparação entre dois contos do livro *As máscaras do destino*, de Florbela Espanca (1894-1930), e a novela *A engomadeira*, de Almada-Negreiros (1893-1970), este artigo procura reavaliar a obra literária da escritora portuguesa. Propõe-se aqui uma perspectiva crítica alternativa àquela que só vê Florbela como escritora tradicional, não-moderna, obsessivamente ligada à produção literária do século XIX. As afinidades – nada evidentes à primeira vista – entre Florbela Espanca e os seus veros contemporâneos (falamos de Almada mas também poderíamos falar de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro) destacam-se através do que se denomina *estética da teatralidade* – uma estética voltada para a construção de um mundo artificial onde todas as coisas, inclusive as próprias convenções literárias, aparecem ostensivamente marcadas pelo *excesso de artifício* que as gerou.

A leitura da obra da escritora portuguesa Florbela Espanca tem sido feita, via de regra, de duas perspectivas críticas: há os que só vêem na obra florbeliana a sua ligação com a produção literária do século XIX, vinculando-a rigidamente ora aos quadros do Romantismo, ora aos do Decadentismo-Simbolismo; e há, de outro lado, os que preferem apontar o *caráter de exceção* e a concreta situação de marginalidade literária que em Florbela são devidos a uma linguagem *singular*, de autoria feminina, ainda não “audível” no universo masculino dos intelectuais seus contemporâneos.¹ Mas há ainda uma perspectiva alternativa que pouco tem

* Este artigo reproduz parcialmente um capítulo da minha tese de doutoramento: *A estética da teatralidade: leitura da prosa de Florbela Espanca*. Campinas, 2000. 195 p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

** Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara – SP.

¹ Não posso deixar de nomear três críticos perspicazes da condição feminina na obra de Florbela Espanca: Jorge de Sena (*Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*, 1946), Maria Lúcia Dal Farra (“*Florbela: um caso feminino e poético*”, 1996) e Cláudia Pazos Alonso (*Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, 1997).

sido explorada e que, a meu ver, merece mais atenção: é preciso realçar as *afinidades* da obra de Florbela com a produção do seu tempo, isto é, a produção das três primeiras décadas do século XX. Afinal, o caso é o de uma escritora que, nascida em 1894 e falecida em 1930, produziu o essencial da sua obra literária na década de 1920,² quando os modernistas portugueses³ se empenhavam em fortalecer as bases do movimento anunciado em 1915 pela revista *Orpheu*. E uma análise cuidadosa do aparato das máscaras, das *poses* e dos artificios retóricos na obra de Florbela poderá mostrar que tanto a sua poesia quanto a sua prosa se revestem daquela mesma *teatralidade* que constitui uma das mais importantes características dos movimentos de vanguarda no princípio do século XX.

Num estudo recente sobre o teatro das vanguardas históricas, a brasileira Silvana Garcia nota que “os modernistas aspiram o espírito do teatro e avançam além do palco, atravessam bastidores e alcançam as ruas vestidos de teatralidade”, tentando fazer com que o cotidiano se torne “essencialmente espetáculo” (Garcia, 1997, p. 21). Para as vanguardas, “vida e teatro se confundem, não porque este imita aquela, mas porque o palco é o único patamar de realidade possível” (Garcia, 1997, p. 154). Ora, em Portugal o Modernismo gera casos notáveis de histrionismo e de exibicionismo a serviço desse gosto do espetáculo. Lembrem-se os diversos manifestos espalhafatosos de Almada-Negreiros e as estudadas *poses* de Mário de Sá-Carneiro⁴ – aos quais, aliás, a crítica não se tem mostrado alheia (cf. Martins, 1994). Lembre-se ainda aquela outra encenação – esta menos histriônica e exibicionista, mais voltada para si mesma – em que Fernando Pessoa nos enredou ao criar o seu “drama em gente”, isto é, os heterônimos e as várias personalidades dramáticas com quem o poeta “conviveu” obsessivamente.

E Florbela? Se é verdade que ela não pode ser considerada uma escritora *modernista* porque afinal não participou da agitação órfica dos seus contemporâneos e nem sequer chegou perto das inovações formais com que eles efetivamente trans-

² Os volumes publicados por Florbela Espanca, em vida, foram o *Livro de mágoas* (1919) e o *Livro de Sórór Saudade* (1923). Alguns poemas da sua juventude, reunidos no volume *Juvenília*, assim como os sonetos de *Charneca em flor* e de *Reliquiae* e o volume de contos intitulado *As máscaras do destino* só vieram a lume postumamente, em 1931. Bem mais tarde, publicaram-se também os contos de *O dominó preto* (1982) – escritos provavelmente em 1928 – e o *Diário do último ano* (1981), além de outras primícias literárias em verso e em prosa, datadas de 1915, 1916 e 1917 no caderno *Trocando olhares*, que Rui Guedes publicou no primeiro volume das *Obras completas de Florbela Espanca* (1985) e que, mais recentemente, Maria Lúcia Dal Farra tratou de iluminar em *Florbela Espanca – Trocando olhares* (1994).

³ Destaque-se, na literatura, os nomes de Fernando Pessoa (e heterônimos) e José de Almada-Negreiros; Mário de Sá-Carneiro suicidara-se em 1916. Na pintura, Portugal perdera já dois grandes homens do Modernismo – Santa-Rita Pintor e Amadeo de Sousa Cardoso – em 1918 e 1919, respectivamente.

⁴ Em *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, Teresa Rita Lopes nota que “Sá-Carneiro n’a pas réussi à doter son personnage d’une vie indépendante, car il était lui-même au fond son unique personnage” (p. 95). Sá-Carneiro, portanto, “n’a pu devenir un poète dramatique comme Pessoa en raison de son impuissance à se dédoubler vraiment: le personnage irréel qu’il s’était forgé déterminait les gestes de l’homme réel. Ce dernier prêtait à l’Autre le corps dont il était privé, dans la vie et dans la mort”. (Lopes, 1985, p. 95)

formaram a linguagem poética, também é verdade que os acompanhou, a par e passo, no gosto das grandes mascaradas e na adoção de uma postura esteticista que tende a louvar tudo o que seja ostensivamente *factício* e da qual decorre mesmo uma *artificialização da vida* que ainda hoje deixa confusos os biógrafos e os críticos literários. É como se estes escritores se tivessem empenhado em envolver as suas próprias vidas numa aura mítica que confere às suas respectivas biografias uma feição romanesca. Ou, noutros termos, é como se eles se tivessem esforçado por interpretar, na vida real, as personagens fictícias criadas pela sua *escrita* literária. Esse procedimento acaba por instituir a figura moderna do *autor-ator*: o autor que se assume decididamente como ator e que é característico – convém lembrar – “dos manifestos, conferências e recitais de Futurismo e Dada” (Martins, 1994, p. 68).

Com efeito, Florbela Espanca logrou *construir* uma “personalidade literária” com notável “poder de afirmação” para o qual concorrem igualmente “a Florbela/autor empírico e a Florbela/autor textual/sujeito lírico” (Pereira, 1995, p. 28). O primeiro crítico, aliás, a reparar no potencial mítico da figura de Florbela foi Vitorino Nemésio⁵ que, curiosamente, não se referiu à poetisa sem falar em “atriz do seu próprio amor”, em “sobrevivência romanesca” e “exibida vontade de tragédia”, em “cena de amor fora de teatro e de sação vital”, em “gestos e brados dramáticos” (Nemésio, 1958, p. 231).

Creio, de resto, que é mesmo pelo gosto das mascaradas, pelo culto do artifício e do espetáculo, pela teatralidade, enfim, que tanto Florbela quanto os modernistas se revelam herdeiros daquela estética *fin de siècle* com a qual os escritores decadentes/simbolistas reagiram ao utilitarismo de uma “organização social que afasta[va] cada vez mais o artista dos seus semelhantes e o relega[va] à posição de palhaço oficial ou de excêntrico desprezado” (Daiches, 1967, p. 351). Expulso do lugar de destaque que ocupava nas suntuosas cortes europeias dos séculos XVI e XVII – cabalmente substituídas, no século XIX, pelo espaço *parvenu* dos salões da burguesia –, o artista *fin de siècle* reage com uma rebeldia acentuadamente sarcástica e histriônica, afastando-se da vida e das convenções sociais para afinal se projetar *integralmente* na realidade dos seus *sonhos* e das suas *máscaras*. Empenha-se, assim, em “‘converter sua vida numa obra de arte’, por outras palavras, em algo custoso e inútil, algo que flui de maneira livre e extravagante, algo oferecido à beleza, à forma pura, à harmonia de tons e linhas” (Hauser, 1994, p. 910). Não só renuncia “à vida por amor à arte”, mas ainda busca “na própria arte a justificação da vida”: considera “o mundo da arte a única compensação verdadeira para os desapontamentos da vida,

⁵ Segundo Nemésio, “a rapidez com que a lenda se apoderou de Florbela mostra bem como estamos em presença – creio que pela primeira vez na literatura portuguesa – de uma poetisa musa. Mais do que isso: de uma deidade ou de um duende, um ser mitológico de que já alguns poetas autênticos... se apoderaram para dele fazerem a alma da planície alentejana, *genius loci* errante entre o piorno e as estevas”. (1958, p. 231-232)

a genuína realização e consumação de uma existência intrinsecamente incompleta e inarticulada” (Hauser, 1994, p. 910).

É claro que o esteticismo radical dos decadentes/simbolistas difere da teatralidade interventora das vanguardas. Estas, levando “às últimas conseqüências a sua antiga ascendência romântica”, recusam a “separação entre a praxis social e a arte” (Martins, 1994, p. 67) e abandonam, assim, “a atitude passiva, puramente contemplativa perante a vida” (Hauser, 1994, p. 909), que caracterizava os artistas do fim-de-século. Mas também há, em última análise, escritores de vanguarda cuja obsessão pela mais radical postura esteticista mal se disfarça. É o caso de Mário de Sá-Carneiro que, cansado de *inventar-se* como personagem literária, antes de completar os 26 anos de idade optou por se afastar definitivamente da vida real. É também o caso de Fernando Pessoa, que quase conseguiu abolir a vida para viver apenas *em literatura*. E aqui cumpre novamente perguntar: e Florbela?

Bem analisada, toda a escrita de Florbela Espanca revela-se-nos prenhe de uma teatralidade que se realiza na pintura de seres e objetos deliberadamente artificiais, visivelmente estereotipados, produtos de uma hábil *sofisticação* da linguagem. Quer a sua poesia, quer a sua ficção narrativa, quer ainda a sua prosa confessional – a do diário e mesmo a epistolar – aparecem ostensivamente marcadas pelo preciosismo de flores diversas, de fúlgidos brocados, de diamantes e outras gemas cintilantes que ornamentam um cenário em que sempre se apresentam cenas melodramáticas, contrastes artificiosos, exageros às vezes surpreendentes e máscaras freqüentemente compostas com o auxílio oportuno do *biografismo* – valiosa estratégia através da qual a escritora se projeta sistematicamente no universo factício da sua criação literária. Vejamos de perto como é que isto se dá na sua ficção narrativa.



Florbela compôs no ano de 1927 o livro a que deu o título **As máscaras do destino**. Os oito contos que integram o volume foram escritos nos meses que se seguiram à morte de Apeles Espanca, vítima de um desastre de aviação ocorrido no dia 6 de Junho daquele ano que foi tão fatídico para a escritora. Nestas narrativas lutuosas, dedicadas ao irmão morto, chama a atenção, como sinal distintivo de todos os seus protagonistas, a *obsessão*. Com efeito, todas as personagens destes contos são atormentadas pela *idéia fixa* da morte – a morte e os seus mistérios, o fascínio que alguns sentem por ela, as marcas profundas e indeléveis que ela deixa nos que ficam vivos. É bem verdade que a morte ronda também o outro livro de contos da autora, **O dominó preto** (lembrem-se “O dominó preto”, “O crime do pinhal do Cego” e os diversos prenúncios sinistros de “Mulher de perdição”). Mas em **As máscaras do destino** o tema é de tal maneira obsidiante que as personagens parecem viver, para-

doxalmente, apenas *em função da morte*. De resto, esta singularidade já vem proclamada na dedicatória do livro – “A meu irmão, ao meu querido Morto” (Cf. Espanca, 1982, p. 31-33) –, onde a escritora “finge” prescindir até mesmo dos seus leitores: “Este livro é dum Morto, este livro é do meu Morto. Que os vivos passem adiante...”⁶

Será, pois, condição para uma leitura penetrante desse livro o conhecimento das circunstâncias que envolveram a morte de Apeles Espanca: o jovem de trinta anos de idade era 1º Tenente da Marinha portuguesa e aluno-piloto-aviador da Aviação Naval quando, por volta das 14 horas e 30 minutos do dia 6/6/1927, o hidroavião que ele pilotava se despenhou de cerca de 200 metros de altura no rio Tejo. Foram encontrados, após o acidente, apenas alguns destroços da aeronave, tendo desaparecido nas águas do rio o corpo do tenente. Suspeitou-se que Apeles se suicidara por desgosto de ter perdido a noiva, Maria Augusta Teixeira de Vasconcelos, morta em Dezembro de 1925⁷ – e é certo que há em *As máscaras do destino* (nos contos “O aviador”, “A paixão de Manuel Garcia” e “O inventor”) referências diretas e indiretas ao ato de suicídio. Seja como for, o que importa para um princípio de reflexão sobre essa *obra de luto* de Florbela Espanca é a percepção da díade – extraída da biografia de Apeles – que perfaz a plataforma de sustentação de quase todos os enredos da coletânea: a noiva (ou o noivo) que morre + o noivo (ou a noiva) que continua vivo(a) mas já não vê sentido para a vida.

Mas ainda mais importante será a percepção do tema subjacente, que se instaura numa camada semântica menos aparente dos contos. Trata-se da *transfiguração da identidade* das personagens que apenas vivem em função dos seus mortos queridos. Por força de uma saudade e de uma evocação obsessivas, as personagens vivas anulam-se para dar lugar aos mortos, que ganham assim uma configuração real que se sobrepõe à realidade dos vivos. Gera-se, pois, um mundo fantasmagórico em que se confundem o real e o irreal: se os mortos são aqui figuras reais, os vivos são como *figuras de pedra* que se deixam paralisar pela lembrança dos mortos. Assim, os

⁶ Espanca, 1982, p. 33. A indiferença pelos leitores vivos revela-se “fingida” na mesma dedicatória, quando se lê com mais atenção que “Os mortos são na vida os nossos vivos, andam pelos nossos passos, trazemo-los ao colo pela vida fora e só morrem conosco. Mas eu não queria, não queria que o meu morto morresse comigo, não queria! E escrevi estas páginas...” (p. 32). Na verdade, para quem teriam sido escritas estas páginas, que pretendem perpetuar a imagem do irmão aviador, senão para aqueles que estão vivos?

⁷ Em 5 de Janeiro de 1926, Florbela respondia a uma carta em que o irmão provavelmente lhe anunciara a morte da noiva e o seu próprio desejo de morrer. Dizia-lhe ela então:

Tu és preciso ainda, tu és preciso à minha felicidade; como queres tu que eu tenha alegria, que eu tenha sossego, com as horríveis palavras da tua carta no meu cérebro?

... não vês... que é um crime pensar em aniquilar tudo o que em ti é admirável, a tua inteligência, o teu carácter, tudo o que faz de ti um ser à parte, um ser único no mundo...

... A morte levou-ta aureolada de toda a beleza, não há uma desilusão, não há nada feio em volta dela, e o que ficou é que ficou enegrecido, sem relevo, sem cor, sem graça. Eu daria a minha vida, pobre vida já tão vivida, para ta ressuscitar a ela, que era nova e que tinha todo o seu destino por cumprir. (Espanca, 1985-1986, v. 6, p. 42)

vivos são mortos e os mortos são vivos: as identidades interpenetram-se e sugerem ao leitor um jogo de máscaras cambiantes que, aliás, o título do livro de Florbela anuncia logo à partida.

A fusão de identidades insinua-se já na dedicatória do volume, quase chegando a transformar ali em co-autoria a autoria desses contos elaborados sob o influxo da imagem de Apeles:

A sua sombra debruçou-se sobre o meu ombro, no silêncio das tardes e das noites, quando a minha cabeça se inclinava sobre o que escrevia; com a claridade dos seus olhos límpidos como nascentes de montanha, seguiu o esvoaçar da pena sobre o papel branco; com o seu sorriso um pouco doloroso, um pouco distraído, um pouco infantil, sublinhou a emoção da ideia, o ritmo da frase, a profundidade do pensamento.

Bastar-me-ia voltar a cabeça para o ver... (Espanca, 1982, p. 33)

Ostentando de ponta a ponta a sombra do aviador morto, estes contos de Florbela – “histórias melífluas” que, como as vê Agustina Bessa-Luís, mostram “a simpatia dum estilo róseo” e “a expressão lógica e sensata dos conceitos” – devem ser lidos como “idílios quase insultuosos da realidade”, obra de quem “mente extraordinariamente” (Bessa-Luís, 1982, p. 19-20). Também Agustina, a prefaciadora do volume editado pela Bertrand, nota algo de artificioso nos contos – o que me parece mais um indício de que, mesmo em momentos verdadeiramente trágicos, a Florbela escritora jamais abre mão da *estética* que adotou. Na verdade, as narrativas de **As máscaras do destino** revelam-se nos impregnadas de teatralidade, quer na habilidade que a autora demonstra ao utilizar métodos de persuasão do leitor oportunamente amparados pelo suporte do biografismo, quer no automatismo das personagens – que leva esta prosa de Florbela às raias do *inverossímil* –, quer no artificialismo do estilo anafórico⁸ que adiante irei analisar.

Vejamos então como se retratam os seres *paralisados* que estas composições nos apresentam. E note-se, de antemão, que no *décor* dos ambientes se destacam as *pedras* – como as da oficina de canteiro em que trabalha arduamente o protagonista de “A paixão de Manuel Garcia”, ou como as que constituem as estátuas do cemitério de “A morta” e do jardim do sinistro solar de “O sobrenatural”.⁹

⁸ O estilo anafórico, tal como o entendo aqui, em sentido lato, refere-se a uma construção gramatical baseada no uso da *repetição* como opção retórica pela qual a mesma palavra ou frase se repete exaustivamente numa mesma narrativa.

⁹ A pedra, aliás, mostra-se muito significativa já na epígrafe com que a escritora abre o seu livro: ela está no “altar” a que se refere a “sentença” de Marco Aurélio, e está também na campa que Apeles, perdido no Tejo, não pôde ter:

Vários grãos de incenso, destinados a ser queimados, espalharam-se sobre o mesmo altar: Um caiu mais cedo, outro mais tarde; que lhes importa?

Marco Aurelio

Sobre uma pedra tumular ficaria bem esta sentença do mais poeta dos sábios, mas nada de firme, nada de eterno se pode gravar nas ondas, e são elas a pedra do seu túmulo (Espanca, 1982, p. 27).

Tomarei aqui apenas dois contos que considero emblemáticos disso que chamo *estética da teatralidade* em Florbela Espanca. No primeiro, intitulado “A paixão de Manuel Garcia”, temos um protagonista que se movimenta como autômato num cenário preparado para exibir grande tragédia: “Manuel Garcia, o pobre canteiro da Rua das Silvas, quando soube que Maria del Pilar ia casar-se, matou-se.” Este é o “drama encerrado em duas linhas” (Espanca, 1982, p. 95)¹⁰ e exibido assim, de chofre, logo na abertura da narrativa.

Assemelha-se muito, o Manuel Garcia, àquele Joaquim do conto “O domínó preto”, que se mata por uma mulher, num banco de jardim, em noite de carnaval. Só que agora a mulher que se impõe ao protagonista como *idéia fixa* é “filha duma nobre espanhola e dum grande fidalgo português” (MD, p. 101) que vivem num suntuoso palacete – lugar bem adequado, diga-se de passagem, para contrastar com a modestíssima “casinha de pobres” (MD, p. 95) do Manuel.

O trabalho com o qual o jovem se sustenta é, também aqui, alienante: serve, surpreendentemente, como meio de manutenção da *idéia fixa* da personagem. Com efeito, na oficina de canteiro em que “trabalhava febrilmente, sem descanso, o dia inteiro, numa exaltação de todos os seus nervos, numa ânsia de todo o seu ser” (MD, p. 102), o rapaz vai talhando as pedras “a seu bel-prazer” (MD, p. 103), sem contudo tirar os olhos do jardim onde Maria del Pilar lhe aparecia sempre protegida pelas “grades doiradas” (MD, p. 101, 104) do seu palacete – repare-se: a oficina fica “ao canto” (MD, p. 102) da mesma rua em que está o palacete! E o “granito duro e informe” que o canteiro martela febrilmente nada mais é que “uma pasta mole, uma cera obediente” (MD, p. 103) que se submete à sua obsessão – esta sim, dura e absolutamente *inflexível*. Todas as figuras esculpidas por Manuel ganham a forma da mulher que ele ama:

Todos os simbólicos vultos dos túmulos, a Saudade, a Fé, as Musas e os Anjos, todos lhe saíam das mãos, não se sabia por que acaso, com o mesmo perfil finíssimo, o mesmo sorriso sinuoso, os mesmos contornos delicados dum rosto que o obcecava e que o trazia arredado do resto do mundo, com os mesmos corpos esbeltos de adolescentes puros talhados em linhas rígidas e hieráticas. Parecia que a pedra tinha a consciência da sua alta missão, o orgulho de, bruta e informe, realizar um sonho, ser transformada, por um raro prodígio de amor, numa Maria del Pilar que a paixão dum pobre divinizara. (MD, p. 103-104. O grifo é meu)

O automatismo de Manuel Garcia fica sublinhado pelo próprio narrador, que também parece pasmar-se com a “existência de fantoche” do protagonista. Ao relatar-nos a reação do canteiro quando, finalmente, recebe a notícia do casamento de Maria del Pilar com um rapaz espanhol, o narrador diz que

¹⁰ Todas as citações de *As máscaras do destino* serão desta edição da Livraria Bertrand e aparecerão, doravante, indicadas apenas pela sigla MD seguida dos números das páginas.

[Manuel] acordou sobressaltado do êxtase de tantos anos e deu com os olhos na miséria da vida!... Apoiou-se pesadamente à pedra que trabalhava, e, muito pálido, foi escorregando devagarinho até cair como um boneco a quem um bebé, curioso e azougado, tivesse cortado os fios da sua pobre existência de fantoche, que vivera duma mentira uma vida que não passara de ilusão. (MD, p. 108)

Um melodrama começa a desvelar-se logo no momento em que o canteiro é encontrado pela mãe, morto aos vinte e dois anos de idade com uma bala no peito, no seu “modestíssimo quarto duma casinha de pobres” (MD, p. 95, 96). Também a pobre viúva parece *petrificada* quando vê o filho com uma chaga no peito e o sangue que lhe manchava as mãos, sujava a colcha branca – “muito lavadinha”, a colcha era “o seu orgulho de dona de casa”! (MD, p. 96) – e salpicava ainda a parede do quarto. Contrariando a expectativa do leitor, a mãe não grita e não diz nada porque “os pobres não gritam” (MD, p. 97) e porque ela, afinal, já havia sido muito maltratada pelo destino que lhe levará “a mãe, o pai, dois filhos pequeninos, uma filha de vinte anos, o marido, e por último entrara-lhe assim em casa, de repelão, sem prevenir, e fizera-lhe do coração um frangalho” (MD, p. 98). Assim enumeradas impetuosamente, essas mortes revelam-se, em última análise, como um artifício dramático, uma maneira de levar ao extremo a intenção trágica da narrativa.

Resulta de tais estratégias, de tantos contrastes e exageros, a impressão de que há algo de *postição* na prosa trágica de Florbela. (Lembre-se ainda, no final do conto, o contraste violento entre a animada festa de casamento no palacete iluminado e a cena do canteiro ensangüentado no seu quarto, ao lado do avô de setenta anos, que desata “a soluçar nuns soluços miudinhos de velho” (MD, p. 100), e da mãe que enxuga as lágrimas com a ponta do seu avental de chita preta.) A persistência do elemento factício, que sempre prevalece sobre o natural, incita-nos a eleger o canteiro Manuel Garcia como figura emblemática, saliente dentre todas as personagens que se apresentam em *As máscaras do destino*. De fato, a sua atitude de projetar na pedra a imagem da mulher amada reflete vivamente um procedimento que é comum a todas as criaturas de Florbela: o de deslocar a ordem do real para a esfera do ficcional, instalando-se o indivíduo, definitivamente, no espaço da sua *imaginação* – espaço à parte, espaço *marginal* que o deixa “arredado do resto do mundo” (MD, p. 103). Isto, de resto, nos revela a própria essência da estética de Florbela Espanca – que a propósito de pedras, aliás, escreveu numa carta ao amigo Guido Battelli: “Vejo rostos às pedras, rostos petrificados que comovem, atitudes quase humanas que me fazem cismar na glória de ser pedra, um dia...” (Espanca, 1985-1986, v. 6, p. 149).¹¹

¹¹ Aqui cumpre notar que a importância atribuída às artes plásticas em geral e à arte da *escultura* em particular relaciona-se com o apego formal de Florbela a certa retórica parnasiana, que aliás também permanece nos escritores simbolistas.

Mas vejamos como prossegue a petrificação das personagens numa outra narrativa do mesmo livro de Florbela. É espantosa a “extática imobilidade de figurinha de cera” (MD, p. 149) que caracteriza a protagonista do conto “As orações de Soror Maria da Pureza”. O narrador, que a chama Mariazinha, compraz-se em descrever a jovem de quinze anos como uma figura “muito branca, muito leve, quase imaterial” (MD, p. 141); é quase uma “aparição” (MD, p. 141, 143) a Mariazinha, mas tem um namorado muito paciente que vem todas as noites conversar junto “às grades do jardim” da “grande casa cor-de-rosa” (MD, p. 139) em que ela mora. E constituem um quadro de fúlgidos contrastes os encontros noturnos dos dois namorados, sempre convenientemente separados pelas grades do jardim. À falta de resposta da Mariazinha, que não diz absolutamente nada ao ouvir as puríssimas declarações de amor do namorado, respondem com exuberância as flores e a vigorosa vinha que enlaça as grades “em mil inflexíveis abraços”:

Mariazinha lembrava-se muito bem; era todas as noites a mesma coisa: o cascalho dos arruamentos a reluzir; como se alguma fada caprichosa tivesse andado por ali a atirar às mãos-cheias punhados de pequeninos sóis; as grades do jardim, ao fundo, onde se enlaçava a vinha virgem de folhagem de rubis que a mãe mandara arrancar mais de cem vezes, e que voltara sempre não sabiam donde, não sabiam como, a enlaçar as grades em mil inflexíveis abraços, que nem a morte podia quebrar.

E as beladonas! Tantas! Havia-as em todos os canteiros. Brotavam da terra, misteriosas e perfumadas, vestidas de seda cor-de-rosa, aqui e ali, por toda a parte, às vezes até nas ruas do jardim! Nas ruas... que escândalo! Comentava o gesto brutal do velho jardineiro, arrancando-as e atirando-as para o lado sem piedade.

... Tantas! Parecia um milagre! O namorado até se ria de ver tantas, tantas, todas as noites mais, como se andassem por baixo do chão em qualquer misteriosa tarefa e surgissem à noite, à flor da terra, a beberem o luar. (MD, p. 140-141)

Mas nem com todo o manancial dos seus instrumentos de sedução a natureza conseguiria amolecer a calculada rigidez de Mariazinha: “A rubra e ardente poesia da noite sensual fazia realçar ainda mais a límpida candura da virgem” (MD, p. 143), adverte logo o narrador.

Também é verdade, por outro lado, que as investidas do namorado não são lá muito animadoras. A incansável repetição dos estereótipos do seu fraseado amoroso vem incluí-lo no rol das personagens menos espontâneas da prosa de Florbela. Nisto, aliás, muito se assemelham os dois namorados – a ponto de parecer um o desdobramento do outro: “Na minha boca andou sempre o teu sorriso, nos meus olhos o teu olhar, e foram os teus pés, maravilhosas flores de brancura, que traçaram a pétalas o caminho para eu vir ter contigo” (MD, p. 144), diz o rapaz à Mariazinha. E quando ele morre inesperadamente – morre aos trinta anos de idade, “como um herói, o corpo envolto na couraça, a cabeça cingida no elmo dos modernos cavaleiros

andantes” (MD, p. 146)¹² –, Maria revela-se, em definitivo, uma “figurinha de cera”: primeiro, põe-se a vaguar pelas ruas do jardim de sua casa com um olhar completamente “desprendido das coisas deste mundo”, como se fosse uma “pequena estátua de mármore sobre um mausoléu” (MD, p. 147) (e repare-se que são sempre muito certas as metáforas e comparações com que o narrador vai revelando a personagem); depois, pede aos pais que a internem num convento, em Toledo, onde ela, “noiva-menina dum noivo-morto” (MD, p. 147, 149, 151), se transforma em Soror Maria da Pureza – uma monja que, alheia a tudo o que a cerca, limita-se a responder automaticamente, em voz alta, às estereotipadas frases de amor que o noivo lhe costumava dirigir.¹³

No final do conto, a comparação de Maria da Pureza com Santa Teresa de Ávila soa-nos pretensiosa mas não ingênua: parece mais um artifício com que a narrativa de Florbela insinua, jocosamente, o seu próprio cabotinismo. Afinal, todos sabemos – nós, os leitores, e provavelmente também o narrador do conto – que “As orações de Soror Maria da Pureza” são de segunda mão: são reformulações, pouco originais, de um fraseado amoroso que já fora exaustivamente aproveitado pela literatura romântica. Impõe-se-nos assim, mais uma vez, um artificialismo que aqui se reforça pelo abuso das construções de tipo anafórico – repetições de frases que deixam sob suspeita o próprio narrador como um ser que se repete quase teatralmente:

No mundo, era branca e loira; tinha quinze anos e chamava-se Maria. Morava numa grande casa cor-de-rosa que dia e noite espreitava para a estrada, através da espessa folhagem das frondosas tílias dum jardim. Mariazinha, branca e loira, tinha um namorado, e já havia um ano que lhe tinham dado licença para falar com ele às grades do jardim da sua casa cor-de-rosa. Já havia um ano. (MD, p. 139. Os grifos são meus)

...

Mariazinha lembrava-se muito bem; era todas as noites a mesma coisa: o cascalho dos arruamentos a reluzir...

Mariazinha lembrava-se muito bem: Tantas! Parecia um milagre! O namorado até se ria de ver tantas, tantas, todas as noites mais, como se andassem por baixo do chão em qualquer misteriosa tarefa e surgissem à noite, à flor da terra, a beberem o luar. “Qualquer dia nasce-te uma no peito, vais ver...”, dizia ele a rir, encostado às grades onde a vinha virgem se enlaçava. Fora sempre Setembro. Mariazinha lembrava-se muito bem... (MD, p. 140-141; os grifos são meus)

Esse mundo visivelmente artificial ao qual Florbela gosta de conduzir as suas personagens (e também os seus leitores), esse mundo tão propício à *maquillage*, às grandes mascaradas e dramatizações, esse mundo de estereótipos e de sofisticação

¹² A sugestão de que o namorado de Maria era um aviador é aqui muito discreta mas não passa despercebida.

¹³ Lembre-se que Florbela Espanca já contava, na sua ficção literária, com a experiência místico-erótica de *Sóror Saudade*, no livro de sonetos que publicara em 1923.

que freqüentemente desperta no leitor a suspeita da *paródia*, não é afinal alheio ao mundo das figuras histriônicas criadas pelos modernistas, que via de regra elevam à *potência máxima* o artificialismo das suas ficções. De fato, o gosto da encenação que marca a prosa ficcional de Florbela também aparece, de forma escancarada, nas narrativas – e em toda a obra literária e artística, aliás – de Almada-Negreiros, por exemplo.

Tomemos *A engomadeira*, narrativa notavelmente moderna que Almada compôs em 1915 e que, publicada em 1917, antecipava já a estética do Surrealismo que André Breton só em 1924 anunciaria formalmente em França. Na dedicatória a José Pacheco, o autor qualifica este texto como “espontaneamente impressionista” e revelador da sua “intenção de expressão metal-sintética” (Almada-Negreiros, 1997, p. 383).¹⁴ Com efeito, influenciado pelas vanguardas européias – sobretudo pelo Futurismo italiano e, quiçá, por alguns escritores cujas obras orientaram as próprias vanguardas, como foi o caso de Lautréamont e o de Alfred Jarry, além de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud –, Almada constrói em *A engomadeira* um universo fluido, feito de fenômenos transitórios como aqueles para os quais Arnold Hauser chama atenção ao falar da época em que o Impressionismo dominou a pintura e a literatura: “O mundo, cujos fenômenos se encontram num estado de constante fluxo e transição, produz a impressão de um contínuo no qual todas as coisas se fundem e se aglutinam e onde não existe diferença alguma...” (Hauser, 1994, p. 898). É justamente esta a impressão que a narrativa de Almada deixa no leitor, que ali constata, aturdido – e valham-nos mais uma vez as palavras de Hauser –, que “tudo o que é estável e coerente dissolve-se em metamorfoses e assume o caráter do inacabado e fragmentário” (Hauser, 1994, p. 897). No que toca à construção das personagens, a “espontaneidade impressionista” do autor põe-nos diante de um espantoso quadro de identidades interpenetrantes, de seres que se diluem e se refazem, mesclando-se uns aos outros de tal maneira que chegam a parecer figuras *de borracha*, elásticas e flexíveis como os saltimbancos que Almada se esmerou em retratar.¹⁵ Ao contrário das personagens de Florbela Espanca – que são, via de regra, empedernidas e inflexíveis –, as figuras de Almada são fluidas, dotadas de uma “espectacularidade acrobática” (Reis, 1993, p. 14) e de um histrionismo que marca todos os textos do escritor. Mas, afinal, tanto as de uma quanto as de outro são personagens inverossímeis na sua *excessiva* inflexibilidade ou flexibilidade. E as de Almada, em *A engomadeira*, parecem mesmo *miragens* ou ilusões de ótica, como observou Maria Antónia Reis (1993):

¹⁴ Para citar os textos de Almada, usarei sempre a edição brasileira da sua *Obra completa*, de 1997.

¹⁵ Cf. Almada-Negreiros, *Saltimbancos: contrastes simultâneos*, p. 375-83. Em *A invenção do dia claro*, de 1921, o poeta revela, confidencialmente, que “... os saltimbancos estão vestidos como os homens, e os homens estão vestidos como os saltimbancos, ambos estão vestidos de uma só maneira, não sei quais são os homens nem os saltimbancos, eles também não o sabem, – não há senão losangos de arlequim!”. (Almada-Negreiros, 1997, p. 184)

É esta imersão no inconsciente humano que nos dá a ler A Engomadeira: subvertendo os quadros verosímeis em que as personagens se começam a mover, lentamente a narrativa resvala para o universo fantasmático do “tu” mostrando-nos a sua imagem radioscópica: o fantasma político aí comparece sob a forma do absurdo com que caracteriza a ambiência republicana e o modo de encarar a guerra mundial (a figura do Sr. Barbosa, a oposição entre germanófilos e aliadófilos) e do tédio sebastianista da vida lisboeta; o fantasma sexual corporizado na enigmática figura da “Engomadeira”; o fantasma da individualidade na multiplicação caleidoscópica da narrativa que, quase ininterruptamente, vai investindo a mesma história em personagens diferentes que assim se irrealizam e convertem em simples peças substituíveis – miragens de seres diversificados, remetendo sempre para o mesmo. (p. 14)

Trata-se, de resto, de um sintoma que se observa em toda a obra do artista: a conversão das personagens em “simples peças substituíveis” que remetem “sempre para o mesmo” expressa “a obsessiva procura da identidade” (Reis, 1993, p. 16) nos textos de Almada – identidade do sujeito que escreve, identidade dos seres e objetos em que ele amiúde se projeta e, em última análise, identidade do próprio texto literário que subverte escandalosamente os gêneros tradicionais. A obra de Almada resulta, com efeito, do exercício sistemático de construção de uma identidade que, para se estabelecer, desarticula tudo o que é convencional, inclusive – e principalmente – a própria linguagem e todos os seus sentidos mais usuais. Daí surge uma obra fortemente subversiva:¹⁶

Trabalhando por dentro a linguagem, dismantando os processos da sua construção, é também a estrutura da própria narrativa [de Almada-Negreiros] que se desarticula, deste modo subvertendo as formas tradicionais de reconhecimento e leitura do texto literário. Subversão das categorias do tempo narrativo para instaurar a simultaneidade ou o tempo acrónico da memória e do imaginário. Subversão da perspectiva narrativa para instaurar a pluriperspectiva que, fundindo e confundindo as várias vozes (do narrador, das personagens), impede a fixação do texto e obriga o leitor a entrar no seu interminável jogo de ressonâncias e ecos.

Subversão dos próprios limites do texto que, por formas várias, se abre muito para lá do seu corpo escrito. (...) Abertura também sobre várias outras obras de Almada que, implicando toda uma série de relações intertextuais, destroem a finitude de cada texto particular para nos fazerem ler toda a sua obra como um único e labiríntico texto... (Reis, 1993, p. 16-17)

Se destacarmos, em **A engomadeira**, o jogo de ressonâncias e ecos das várias vozes que se confundem e ainda a insinuação de traços biográficos do artista José de Almada-Negreiros – que deliberadamente se confunde com as suas ficções¹⁷ –, tere-

¹⁶ É, de fato, revolucionária a obra literária de Almada-Negreiros, ainda que lhe pesem as censuras à simpatia do autor pelo regime fascista que, na Itália, teve o apoio do pai do Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti.

¹⁷ Maria Antónia Reis notou bem que, nas narrativas de Almada, “o ‘Eu’ que invade os textos se apropria, não só do nome (em **K4** o **Quadrado Azul**), mas também de muitos dos traços biográficos do ‘poeta José de Almada Negreiros’ (em **K4** e na **Engomadeira**). Convertendo-se em ficção, o escritor faz explodir a distinção Arte/

mos já uma amostra significativa do *circo* literário em que o autor nos apresenta, de modo espetacular, as “acrobacias” lingüísticas que constituem a sua *mascarada* – ou, nos termos do próprio Almada, as “intersecções” que procuram pôr em evidência “aspectos da desorganização e descarácter lisboetas”.¹⁸ Para ver como isto se dá, tentarei primeiramente descrever o enredo desta novela esdrúxula que, de ponta a ponta, se empenha em questionar o próprio estatuto da narrativa. (Cf. Reis, 1993, p. 11)

As desconcertantes associações semânticas do texto não chegam a ocultar a sua intenção de crítica social. O narrador conta-nos, em doze capítulos, a história de uma engomadeira que abandona a engomadaria em que trabalha para se dedicar a uma atividade mais rentável: a prostituição, que a envolve com o “estúpido” Sr. Barbosa (Almada-Negreiros, 1997, p. 392)¹⁹ com o “guarda-portão”, com um “anão sebento” que se destaca no último capítulo, com várias mulheres – “varinas e senhoras casadas e meninas de lábios pintados e até pra cúmulo às vezes casais de garotos de pés descalços” (AE, p. 396) – e com o próprio narrador, que em princípio narra em 3ª pessoa mas que a partir do capítulo IV passa a expor-se em 1ª pessoa e deixa o leitor desorientado com a sua prática *interseccionista*, isto é, a sua adesão a uma perspectiva multifacetada que nos vai enredando num grande mosaico resultante da sobreposição de diversas personagens de episódios aparentemente desconexos. Na confusão de imagens que se atropelam, assistimos espantados, nos capítulos V e X, ao aparecimento de um pacote em que o narrador conheceu um casal de suecos e que não tem nenhuma relação com a história da engomadeira, e à cena de uma Torre que se humaniza e que, no capítulo XII, se embrulha num xaile para esperar o anão que a habita. Somadas a outras tantas visões alucinadas do narrador – como a da invasão das chaves no quarto da engomadeira –, tais cenas “desorganizam” o texto, fazendo implodir a sua coerência.

A lúbrica engomadeira de Almada parece feita, sob medida, para desafrontar aquela outra, tísica, feia e conformada, que Cesário Verde destacara no seu poema “Contrariedades” (cf. Verde, 1989, p. 49-51). Se Cesário, com efeito, se valia da sua engomadeira para ilustrar a miséria e a depravação dos costumes que o aparato da moderna sociedade burguesa agravava, n’*A engomadeira* de Almada são retratados ambientes em que transparece a dissolução da burguesia lisboeta de 1915: uma engomadaria em que as funcionárias disputam propostas de fregueses mal intencionados; uma barbearia em que, a pretexto de ouvir no gramofone os *Sinos de Cornevi-*

Vida: uma irrompe na outra fazendo desaparecer, no mesmo gesto, a fronteira que separa a realidade do imaginário, a vida da ficção. Arte e Vida não mais se opõem para se tornarem numa só e mesma coisa: o mundo torna-se texto e o texto, mundo” (Reis, 1993, p. 17-18).

¹⁸ Almada-Negreiros, Dedicatória de *A engomadeira* (1997, p. 383).

¹⁹ Doravante todas as citações de *A engomadeira* serão indicadas apenas pela sigla AE seguida dos números das páginas.

Ile, uma mãe entra para exibir aos frequentadores as qualidades da própria filha; um quarto de pensão em que a protagonista recebe clientes de diversas camadas sociais; um hotel em Sintra aonde as senhoras chiques e loiras vão à procura de amantes endinheirados; o Café Martinho como lugar propício a cenas de adultério. Como pano de fundo, a Primeira Guerra Mundial aparece banalizada pelos vivas à França do Sr. Barbosa.

Mas 1915 é, convém lembrar, o ano da explosão modernista em Portugal. Nos dois números da revista *Orpheu* apareciam já exemplos de interseccionismo: o poema “Chuva oblíqua” de Fernando Pessoa, o “Manucure” de Sá-Carneiro e, do próprio Almada, os breves contos poéticos a que deu o título de “Frisos”. Era a hora das “acrobacias” literárias! É compreensível, pois, que a crítica de costumes ocupe apenas o segundo plano de *A engomadeira* para ceder o lugar de honra a uma das questões mais instigadoras da modernidade: a do *estilhaçamento do indivíduo*, da identidade fragmentada que os estudos freudianos vieram esmiuçar no princípio do século mas que, antes deles, já sustentava a teatralidade do artista *fin de siècle* no seu embate contra o falso moralismo de convenções burguesas como a da *sinceridade*, entre outras.

De fato, salienta-se na narrativa de Almada o problema da identificação das personagens que, como dissemos, se sobrepõem e se misturam umas às outras. Assim, a leviana “senhora chic e loira” (AE, p. 393-394) com quem o narrador janta no Lourence’s Hotel, em Sintra, confunde-se com a mãe da engomadeira porque também tem uma filha, em Lisboa, que abandona o emprego numa engomadaria para viver com um “malandrão” que a obrigava a “fazer indecências coas mulheres do peixe” (AE, p. 395); a Alice, namorada que o narrador teve no passado, apropria-se da biografia da engomadeira quando se revela filha de uma prostituta que era amante de um grumete do “S. Rafael” (cf. AE, p. 388, 403) e que também a encorajava a amancebar-se com o Sr. Barbosa;²⁰ e o próprio narrador expõe-nos ao risco de o confundir com o artista José de Almada-Negreiros quando dá como sua a autoria do desenho de um Cristo verde e sem cabeça que Almada efetivamente publicou na capa da revista *A Ideia Nacional* e que nesta narrativa vai parar nas mãos da engomadeira e do Sr. Barbosa (cf. AE, p. 404, 408).

Também os objetos, cumpre ressaltar, participam do conturbado processo de construção da identidade das personagens. No episódio da invasão das chaves no quarto da engomadeira, o narrador quase se transforma, ele próprio, em *chave*: “Chego-me junto da cama levanto as roupas e zás, uma chave da altura de um mancebo apurado pra cavalaria. A própria cama se a gente reparasse bem era um pedaço de

²⁰ No romance *Nome de guerra*, escrito em 1925, Almada exploraria mais sistematicamente a fusão de identidades nos limites do triângulo amoroso constituído por Antunes, Judite e Maria.

uma chave de que eu também fazia parte” (AE, p. 390).²¹ Busca-se mesmo um questionamento e uma complicação da individualidade, como se depreende da fala do narrador:

E mais ainda: eu sentia que cada poro do meu corpo, cada molécula isolada, era uma série de mundos diferentes onde cada mundo mesmo os das últimas subdivisões tivessem um mapa e leis e onde cada ser fosse tão complicado como o homem e mais ainda do que o homem, como eu. (AE, p. 406)

Em última análise, a construção da identidade implica uma desconstrução de imagens comuns que não de ressurgir sob formas incomuns, espantosamente híbridas:

Mas pior do que nunca, foi quando naquela manhã de Maio eu acordei no meio de um sonho em que vira a minha amante como sendo cozinheira preta da cintura pra cima e sendo apenas a minha amante da cintura pra baixo. Quis certificar-me. Sentei-me na cama e tive um grande prazer em verificar que tinha sido um sonho aquele horror. Porém, quando ela se ergueu era efectivamente, ainda que ao contrário do meu sonho, a minha amante da cintura pra cima e a cozinheira preta da cintura pra baixo. (AE, p. 406)

Trata-se de um procedimento recorrente, aliás, em toda a obra de Almada. Em **K4 o quadrado azul** – narrativa que invoca as formas da pintura futurista e que Almada, não por acaso, dedicou a Amadeo de Sousa Cardoso –, o narrador expressa o seu desejo de fragmentar-se radicalmente:

Esta vontade que me ocorria de quando saísse de manhã prò passeio eu não saísse todo, saísse só pela metade por exemplo, ou só as pernas, ou só a Inteligência desalojada do cérebro, ou só sensualidade, ou só o desejo de ser um fio onde estivessem enfiados os valores interessantes das formas em geral resolve-se excedentemente no quadrado azul. (Almada-Negreiros, 1997, p. 369)

Na mesma narrativa dedicada a Amadeo, a figura feminina da amante constitui também um elemento indispensável na perquirição da identidade do sujeito protagonista, como acontece em **Nome de guerra** e **n’A engomadeira**:

Eu ia pouco a pouco enchendo-me daquela estranheza de nunca ter estado naquele quarto e pra sentir melhor esse palpitar nervoso do meu coração levei a mão sobre o meu peito mas tinha um seio de mulher. Ela descerrou as janelas cautelosamente e então reparei espantado que estando Eu todo descoberto o meu corpo nu era de mulher. ... Corri ao espelho. Eu era a minha amante! Mas a Inteligência era absolutamente a minha. Estranhava tudo: o atrito das coxas, a curva das pernas, o paladar, o

²¹ Muitas ocorrências similares podem ser colhidas também em outros textos de Almada. Em **K4 o quadrado azul**, lê-se a certa altura: “Quando desabaram as quatro paredes e o tecto Eu já era o quarto iluminado a quadrado azul e sem chão” (Almada-Negreiros, 1997, p. 364).

perfume natural da pele, os cabelos compridamente macios e loiros, os hábitos da língua, a direcção dos gestos, as atitudes, tudo diferente e tudo melhor. De repente o corpo começou a desmanchar-se-me como duas metades mal-coladas sempre cos movimentos dela interseccionados do meu corpo nu a regressar lentamente de um desaparecimento. E outra vez se diluía pra ser apenas a minha amante toda nua mas coa minha Inteligência. (Almada-Negreiros, 1997, p. 370-371)

Assim, as personagens de Almada vão sofrendo, a olhos vistos, metamorfoses que vêm abalar violentamente a sua naturalidade. Todos os seres são *desmontáveis* e volúveis como a Vampa – a protagonista da peça **Deseja-se mulher** a quem uma operação retirou “todos os parafusos a mais”, deixando-a como uma “caranguejola” –, que afirma sem pudor: “– Sou uma p’ra cada pessoa” (Almada-Negreiros, 1997, p. 497, 499).

Resulta daí que a obra de Almada-Negreiros deixa o seu leitor com a impressão de estar diante de um universo habitado tão-somente por *bonecos* cujos engonços não se ocultam. A movimentação de tais seres revela-se-nos deliberadamente artificial e, frequentemente, mecânica como a que se nota no segundo ato de **Deseja-se mulher**, na cena em que se apresenta, numa casa de moda, o desfile de um manequim de vestido de noiva assistido pela personagem modista e pela freguesa que quer comprar o vestido:

(... Começa uma música solene. Entra uma mulher vestida de noiva. Anjos seguram-lhe a cauda e o véu. Outros grupos de anjos atiram ao ar pétalas brancas. Bandos de pombos brancos esvoaçam a cena. Tudo é branco. Com a música ouve-se um carrilhão festivo de sinos e um coro de vozes de crianças subindo aos falsetes. Vozes de multidão aos vivas aos noivos. Quando a mulher vestida de noiva chega ao fim do estrado acaba-se de repente a música, os sinos e o coro, e já não há em cena anjos nem pombos.)

A MULHER VESTIDA DE NOIVA *(Fixando um ponto no ar, fala consigo mesma.)* – “Um mais um igual a um.”

(A freguesa levanta-se da cadeira como uma mola e cai desamparada no chão. / A personagem olha alternadamente de modo mecânico a freguesa no chão e a mulher vestida de noiva no estrado.)

PERSONAGEM *(Fixando a freguesa.)* – Um copo d’água! *(Fixando a mulher vestida de noiva.)* O que é que a menina disse? *(Fixando a freguesa.)* Um copo d’água!! *(Fixando a mulher vestida de noiva.)* O que é que a menina disse? *(Fixando a freguesa.)* Um copo d’água!!!

(Bate com a varinha repetidamente no estrado. Fixando a mulher vestida de noiva e batendo repetidamente com a varinha no estrado.)

O que é que a menina disse? (Almada-Negreiros, 1997, p. 512)

A repetição obstinada de gestos e falas chama a atenção do leitor/espectador para a presença ostensiva do elemento factício na obra de Almada:

PERSONAGEM – A menina está bêbeda ou é doida?

A MULHER VESTIDA DE NOIVA – Bêbeda? (*Começa a rasgar o vestido de noiva.*) Doida?! (*Fica quase completamente nua e espezinha os restos do vestido no chão.*) Oiça lá! Porque saiu da sua terra? Por alguma coisa foi. Também lá não se fazem as coisas como você quer? Estrangeiro! (*Apanha do chão os restos do vestido e fá-los em tiras.*)

PERSONAGEM – Selvagem!

A MULHER VESTIDA DE NOIVA – Estrangeiro! (*Avançam um para o outro.*)

PERSONAGEM – Selvagem!!

A MULHER VESTIDA DE NOIVA – Estrangeiro!!

PERSONAGEM – Sel-va-gem!!!

A MULHER VESTIDA DE NOIVA – Es-tran-gei-ro!!! (Almada-Negreiros, 1997, p. 512-3)

Por trás deste artificialismo jocoso está, na verdade, uma concepção de arte que nos remete às idéias que inspiraram a estética *fin de siècle* e cuja expressão mais enxuta será talvez aquela lavrada pela pena de Oscar Wilde em *O declínio da mentira* (1992): “o enunciar de coisas belas e falsas é o verdadeiro fim da Arte” (p. 51). Numa das muitas conferências que proferiu, Almada afirmava que

... a Natureza é exactamente o oposto de Arte, o seu oposto.

A Arte é um mundo artificial; com o mundo natural tem apenas a coincidência da oposição.

São dois mundos opostos: um natural, espontâneo; outro artificial, construído.

De comum entre ambos há apenas a vida.

A sua oposição é assim como se a vida tivesse de vir um dia para decidir-se finalmente por qualquer dos dois. (Almada-Negreiros, 1997, p. 773)

Como aconteceu com os decadentistas/simbolistas, em Almada – e também em Pessoa, Sá-Carneiro (e em Florbela Espanca!) – a vida parece ter-se deslocado, com brilho intenso, para a esfera da arte:

*Os inesquecíveis companheiros do Orpheu foram os meus precisamente por nos ser comum uma mesma não-identidade, um mesmo **escorraçar comum que a vida nos fazia.** Absolutamente mais nada de comum. Éramos **reclusos da mesma cela de prisão.*** (Almada-Negreiros, 1997, p. 1.079. Os grifos são meus)

Para compensar a angústia da “não-identidade” provocada pelo “escorraçar” que a vida lhe faz, o artista Almada-Negreiros projeta-se decididamente na arte, onde se mistura com os saltimbancos e os bonecos de engonços que lhe apraz inventar – quer como poeta, ficcionista e dramaturgo, quer como pintor e desenhista, quer ainda como cenógrafo, coreógrafo, bailarino, diretor e ator de teatro. Na conferência

sobre “Modernismo” pronunciada em 1926, fazia ele, à sua maneira, o elogio do artifício:

... gastei mais de três anos do que os necessários para os sete dos liceus. A explicação era a de ter sido inúmeras vezes apanhado em flagrante pelos professores a fazer bonecos nas aulas, às escondidas. Muita descompostura, muito tabefe, muito castigo eu tive por causa dos malditos bonecos! Mas a verdade é que uma vez chegado à vida a minha pena foi a de não ter perdido antes sete anos do liceu por causa dos três anos de bonecos! Na realidade eu não entendia o espírito nem a alegria senão através da Arte, palavra da minha muita simpatia e a qual, por isso mesmo sempre me mereceu um A grande. (Almada-Negreiros, 1997, p. 738)

Qualquer semelhança entre a diletta galeria de bonecos de Almada-Negreiros e aquela outra dos fantoches de Florbela Espanca não será mera coincidência. Também Florbela declarou, no *Diário do último ano*, o seu interesse especial por “bonecos” e pelo *artifício* em geral:

— Imagino-me, em certos momentos, uma princesinha, sobre um terraço, sentada num tapete. Em volta... tanta coisa! Bichos, flores, bonecos... brinquedos. Às vezes a princesinha aborrece-se de brincar e fica, horas e horas, esquecida, a cismar num outro mundo onde houvesse brinquedos maiores, mais belos e mais sólidos. (Espanca, 1982, p. 53)

Importa, pois, rever a acusação de falta de “*modernidade* enquanto consciência crítica das crises do seu tempo” (Lepecki, 1982, p. 29-R), que tem pesado sobre a prosa “convencional” de Florbela, e perguntar se a sua modernidade não pode estar precisamente naquele “idealismo que roça a mais absoluta ingenuidade, entrando de pleno direito na área do inverosímil”, nas suas “sequências retóricas de duvidoso gosto e não menos duvidosa necessidade”, na sua renitência em criar “sombras vagas que só muito raramente assumem verdadeira dimensão de personagens” (Lepecki, 1982, p. 29-R). Não estará, enfim, no apego ao *factício* e na exploração da *encenação* como figura retórica a modernidade de Florbela Espanca?

ABSTRACT

By comparing two stories of the book *As máscaras do destino*, by Florbela Espanca (1894-1930) and the short story *A engomadeira*, by Almada-Negreiros (1893-1970), this article tries to reevaluate the literary work of the Portuguese authoress. Here is proposed an alternative critical point of view to the one that sees Florbela only as a traditional, non-modern writer, obsessively associated with the literary production of the 19th century. The affinities – in no way manifest at first sight – between Florbela Espanca and her genuine contemporaries (we are thinking of Almada but could also think of Fernando Pessoa or Mário de Sá-Carneiro) are highlighted by what is called the *aesthetics of the theatricality* – an aesthetics for the construction of an artificial world where all things, the very literary conventions included, appears ostensibly marked by the excess of artifice that generated them.

Referências bibliográficas

- ALMADA-NEGREIROS, José Sobral de. *Obra completa*. Org. A. Bueno. 1. ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 1v. 1.123p. (Biblioteca Luso-Brasileira; Série Portuguesa).
- ALONSO, Cláudia Pazos. *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997. 275p. (Temas Portugueses).
- BESSA-LUÍS, Agustina. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. 4. ed. Amadora: Bertrand, 1982. p. 7-33.
- DAICHES, David. A crítica e a sociologia. In: *Posições da crítica em face da literatura*. Trad. T. Newlands Neto. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967. p. 349-364.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. v-lxi.
- ESPANCA, Florbela. *Sonetos completos*. 7. ed. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1946. 223p.
- _____. *Diário do último ano*. 2. ed. (fac-similada) Amadora: Bertrand, 1982. 71p.
- _____. *O dominó preto*. Amadora: Bertrand, 1982. 211p.
- _____. *As máscaras do destino*. 4. ed. Amadora: Bertrand, 1982. 181p.
- _____. *Obras completas*. Org. Rui Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1985-1986. 7v.
- _____. *Trocando olhares*. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. 347p.
- FRANÇA, José-Augusto. Almada Negreiros, letras e artes. In: ALMADA-NEGREIROS, José Sobral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 17-50.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 1997. 286p. (Teatro, 34).
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 1.032p. (Paidéia).

- LEPECKI, Maria Lúcia. Florbela Espanca: os perigos da comodidade. *Expresso*, Lisboa, 11 set. 1982. p. 29-R.
- LOPES, Maria Teresa Rita. **Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et création**. 2. ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985. 583p.
- MARTINS, Fernando Cabral. **O modernismo em Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Estampa, 1994. 353p. (Imprensa Universitária, 104).
- NEMÉSIO, Vitorino. Florbela. In: **Conhecimento de poesia**. Salvador: Livraria Progresso, Universidade da Bahia, 1958. p. 227-32.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. A intransmissível presença. In: PAIVA, J. R. (Org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995. p. 27-37.
- REIS, Maria Antónia. As ficções de Almada. In: ALMADA-NEGREIROS, José Sobral de. **Obras completas**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993. v. 4, p. 9-18.
- SENA, Jorge de. **Florbela Espanca** ou a expressão do feminino na poesia portuguesa. Conferência pronunciada na sessão de homenagem do Clube dos Fenianos Portuenses. Porto: Biblioteca Fenianos, 1946.
- VERDE, José Joaquim Cesário. **O livro de Cesário Verde**. Aveiro: Estante, 1989. 167p. (Autores Portugueses de Ontem, 7).
- WILDE, Oscar. O declínio da mentira. In: **Intenções: quatro ensaios sobre estética**. Trad. A. M. Feijó. Lisboa: Cotovia, 1992. p. 11-52.