

“Vão escrever muito sobre ti, sabias?”: a *Florbela* de Hélia Correia no horizonte da biografia teatral

Diógenes André Vieira Maciel

PPGLI/UEPB

Jonas Jefferson de Souza Leite

PPGLI/UEPB

Resumo

As formas biográficas fazem, via escrita, o registro da vida. Nesse percurso, realidade e ficção servem à produção estética como construto estratégico de recriação da vida, em que seres reais e com existência datada se transformam em personagens ficcionais advindos de um referente histórico. Com base nisso, o nosso estudo se volta à peça teatral *Florbela* (1991), de Hélia Correia, em que a poetisa portuguesa Florbela Espanca é transformada em personagem através da reconstrução ficcional da realidade, num processo que leva em consideração o olhar sobre o “outro” mediante leituras parciais da realidade somada à ficção inerente aos gêneros biográficos.

Palavras-chaves: Florbela Espanca; biografia teatral; drama moderno.

Abstract

The biographical forms make, through writing, the registration of life. This way, reality and fiction serve as a strategical construction of recreation of life in which real and dated existing beings are transformed in fictional characters proceeding from a historical referent. With this in mind, our study articulates the theatrical play [Florbela] (1991), by Hélia Correia. Therefore, Portuguese poetess, Florbela Espanca, is transformed in a theatrical character through the fictional reconstruction of reality in a process that considers the look upon the "other" in partial readings summed to the inherent fiction of biographical genres.

Keywords: Florbela Espanca; theatrical biography; modern drama.

Do ponto de vista formal, as biografias podem se engendrar de modos diversos. O texto de Hélia Correia, *Florbela*, encampa tal diversidade se estruturando em um prólogo, um ato único, seguido de um epílogo e trazendo-nos Florbela Espanca mediante uma articulação criança/adulta, interpelada por uma Guia, espécie de superego da escritora, num confronto marcado pela argumentação expressa em diálogos, em que vida e morte se entrelaçam num tempo indeterminado. Desse esquema de diálogos e confrontações, a vida de Florbela vai se descortinando cena a cena, resultando em um efeito biográfico patente.

Como se pode prever, toda biografia nasce da vontade do biógrafo em querer transpor para a escrita a trajetória de uma vida que lhe interessou. Agustina Bessa-Luís,

por exemplo, em relação a *Florbela*, fez isso em um romance; Hélia Correia, por sua vez, em forma de peça de teatro, na qual desenvolve uma estratégia para a criação de sua *Florbela*: trazer a poetisa novamente à cena, depois de morta, para rever, pelo fio condutor da *Guia*, os fatos mais marcantes de sua vida, num diapasão que permite tanto a exaltação da personalidade de *Florbela* como a desconstrução dessa personalidade, retirando o caráter excepcional e glorioso que se colou aos elementos biográficos da poetisa.

De pronto, já é possível afirmarmos que a *Florbela* da peça é uma personagem nascida a partir da *Florbela* histórica, determinando uma instância fincada na realidade, mas com bases, lançadas pela ficção, naquilo a que se chama de biografia teatral, gênero que se dispõe a transformar uma personalidade histórica e datada em um sujeito passível de ficcionalização pela forma dramática. A biografia teatral, como qualquer outra biografia, transforma o ser biografado em personagem de sua história, pois

na transformação do conjunto biográfico em teatro, algo fundamental é acrescido à imagem pública que ficou e foi transformada para/pela posteridade. Afinal, o indivíduo famoso deixou/criou fatos relevantes e fez com que certas narrativas sobre sua vida tivessem mais ênfase em detrimento de outras. [...] *A biografia teatral é mais uma versão da história, e a sutil diferença é que o espectador está diante de uma personagem e não de um ser de carne e osso.* [...] As versões contadas sobre a *persona* pública interferem diretamente na criação da personagem e exigem do autor certa devoção e cuidados, afinal ela estará ali, sopesando, exigindo que determinada versão da história fique para a posteridade (SILVA JÚNIOR, 2010, p. 57; grifos nossos).

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

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

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

no universo das narrativas da vida, tendo em vista o alargamento da forma dramática e a possibilidade narrativa que esse gênero alcançou, pois temos que considerar que a forma dramática “pura” não abrigaria, canonicamente, a narrativa de uma vida inteira, pois que esta era considerada um assunto “maior” do que a forma do drama, ou seja, ela não caberia nos diálogos e necessitaria de narração – é justamente esta contradição que faz surgir a forma moderna do drama, como a encontramos, no caso em análise, na peça de Hélia Correia. É possível que soe incongruente, para alguns, estabelecer um paradigma narrativo em que estejam incluídas as formas do drama. Porém, desde fins do século XIX, já é sabido que

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

Tal compreensão, de que há, depois deste período, uma “crise do drama” implica o entendimento de que a forma dramaturgica, historicamente chamada de *drama*, começou a dar indícios de uma “crise”, marcada pela contradição entre os novos temas e os recursos estilísticos convencionais dessa forma, a saber, o diálogo entre personagens. Diz-se isso na medida em que ele não serve mais às representações comunicacionais das relações entre indivíduos, passando a representar mais o mundo interior e/ou tematizando o passado que se espalha sobre a representação, como também apontando para o futuro, germinado no presente representado. É este processo que marca o surgimento de uma nova forma, também histórica, e que passa a ser conhecida como *drama moderno*, ou seja, aquela em que o diálogo é problemático e que compreende a passagem para a incorporação das formas narrativas, apontando para a eclosão do, assim chamado, teatro épico.

Peter Szondi, teórico que inaugura a perspectiva acima mencionada de análise do drama moderno, percebeu que a fórmula de um drama “puro” e posto no palco aos olhos da plateia, sem a interferência do dramaturgo (ou de qualquer dimensão épico-narrativa) começava a ruir, desembocando naquilo que se chamou de “crise do drama”. Portanto, o diálogo, intrínseco ao drama, deixava de ser apenas um lugar do acontecimento da cena para adquirir, além disso, a função narrativa, que, gradativamente, aponta para um processo de “mudança para um estilo em si não

contraditório [que] se completa quando os conteúdos que atuam formalmente se precipitam por completo em forma e, desse modo, implodem a forma antiga” (SZONDI, 2011, p. 81). Assim, ultrapassando a ideia de um gênero puro, ao drama se permitiram novas soluções do ponto de vista formal, inclusive com a possibilidade de o diálogo ter função narrativa e recuperar o passado, ou, mais radicalmente, a possibilidade de surgirem personagens narradores, em cena, contrariando a cartilha normativa dos gêneros.

Todo esse cenário de mutações formais está em consonância com aquilo que Hilary Owen (2006) percebeu estruturalmente sobre o texto de Hélia Correia, afirmando que nele há “a ruptura da temporalidade dramática linear e um descarrilamento das normas simbólicas do gênero” (p. 79). Ademais, a história de Florbela é recriada por Hélia na tessitura de diálogos com função eminentemente épica, através dos quais a Guia, aos moldes de um narrador onisciente, interpela Florbela (a personagem) sobre situações específicas de sua biografia, como se o palco fosse um tribunal para que sua vida fosse “passada a limpo”. Estão no palco a Guia, “uma mulher idosa ou sem idade, claramente inumana, esquálida, sinistra. Dá-nos a impressão de beleza, sabedoria e intransigência” (CORREIA, 1990, p. 61) e Florbela, menina e a adulta. Há também um catafalco com o corpo exumado de Florbela, com os sapatos e a cabeleira bem visíveis. Para além dessas duas personagens, no palco, “a poetisa reparte-se em três máscaras de si mesma: *Florbela-em-ossos* no prólogo; *Florbela-criança* no prólogo e no epílogo; *Florbela-adulta* no acto uno” (ROSA, 1997, p. 244). Tal desdobramento evidencia a constituição de vários perfis que Hélia criou para a sua personagem, percebidos como chave de leitura para a compreensão do elemento real adensado à ficção. Dessa maneira, Florbela, ao longo da peça, vai adquirindo facetas diversas, sempre acompanhadas de um elemento factual, como se fosse uma espécie de sustentação para a ficção criada por Hélia.

Ao modo dessa dramaturga – como seria ao modo de qualquer biógrafo –, as passagens mais decantadas e conhecidas da vida de Florbela estão revisitadas na peça: o nascimento, a questão da mãe e do irmão, os casamentos, a produção literária, a aceitação da crítica literária, a morte... Há, assim, textualmente, evidências que corroboram a nossa visão em aceitar essa peça de teatro como uma biografia. O diálogo, no começo do texto, é revelador daquilo que conduzirá a tessitura das cenas seguintes,

ou seja, a vida de Florbela, em uma situação *post-mortem*, passará a ser tematizada e posta em confronto pela Guia:

[...] G. – Cai-se sempre no mesmo em Portugal. Vamos lá começar pelo princípio, tentar tornar inteligível o teu drama.

F. – Ah, do princípio... *Uma biografia. Querem que eu trace uma biografia? Acha que não se vão aborrecer?*

G. – É um risco. É possível, pois é, que se aborream. Porque não há conflito, não há curva dramática. Uma rapariguinha que faz versos e que não é feliz no casamento.

F. – Nos casamentos. Três casamentos numa curta vida. Só isso dava força a uma peça. (CORREIA, 1990, p. 69; grifos nossos).¹

Metateatralmente, a Guia explana sobre o assunto e sua (in)adequação à forma do drama, ironicamente, apontando para o fato de que a vida de alguém, apenas por ter feito versos e ter sido infeliz em seus casamentos, não daria sustentação a uma peça, não tendo, assim, força dramática ou grande modificações actanciais. A isso, Florbela retruca, afirmando que só seus enlances matrimoniais já dariam “força a uma peça”. O prólogo, como também o epílogo, instauram, portanto, esse plano metateatral, em que a personagem criança, espécie de projeção da Florbela exumada no fundo da cena, tem consciência da presença do público, ao qual não quer cansar, inclusive perguntando à Guia se ela pode deixar o espaço dramático, ao que ela responde: “[...] O palco vai continuar para ti, mesmo depois de se acabar a cena” (p. 64).

Como sabemos, na maioria das biografias fala-se sobre o personagem biografado, o que ele fez, como reagiu a certo acontecimento, o que disse... Hélia, por sua vez, usa a forma do drama para trazer, ficcionalmente, Florbela novamente à vida, à cena, para ela mesma contar, ao confronto da Guia, a sua existência. É interessante considerar a maneira como, logo de início, a Guia interpelando a Florbela-menina, aos oito anos, discorre sobre a sua presença em um palco, acionando, então, a imagem da escritora que sai do camarim para o palco da morte, este deslimite espaço-temporal em que o enredo se desenrola, e, de pronto, trazendo ao escopo da representação temas recorrentes, como aquele do narcisismo de que “hão de acusar-te” (p. 62), dada a necessidade, então realizada, de mostrar-se sem pudores, “de quereses ser olhada. De teres essa vaidade, tão vulgar numa rapariguinha da província” (p. 62).

¹ G. (Guia) e F. (Florbela), conforme a rubrica adotada pela peça de teatro. Doravante, todas as citações ao texto de Hélia Correia serão indicadas apenas pela paginação.

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

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

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

Além da mistura entre realidade e ficção, a peça também dialoga com a obra literária da escritora. Os limites deste artigo não nos permitem a tarefa de esmiuçar na literatura da poetisa índices e indícios que reverberem uma faceta vinda da instância do vivencial na sua poesia ou em seus contos, embora essa seja uma possibilidade extremamente possível, pois “os dados da experiência de todo escritor têm a ver com os dados de sua abordagem escritural. Em Florbela Espanca isto acontece em processo inalienável de um fazer poético em que os sentimentos participam da gênese criadora” (NORONHA, 2001, p. 28). Porém, Hélia Correia se arvora dessa possibilidade de leitura e utiliza poemas da poetisa como elementos biográficos. É a Florbela personagem quem os recita, para fortalecer ainda mais o caráter biográfico apontado nos

poemas.² “Para captar as sinuosidades da psicologia de Florbela e ilustrar alguns fatos marcantes da sua biografia, a dramaturga apela sempre para os ‘escritos’ florbelianos” (JUNQUEIRA, 2008, p. 377).

Voltando à inserção dos dados biográficos misturados à ficção, vista por nós como estratégia de construção da personagem, note-se que nesse palco/tribunal a Guia segue uma linha básica de argumentação: a de levar a personagem Florbela à própria desconstrução da sua aura mítica, muitas vezes até inflando o ego da personagem para, logo depois, por em xeque as crenças da escritora:

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

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

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

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

² Na peça, a personagem Florbela diz os seguintes sonetos: “Pobre de Cristo”, “Deixai entrar a morte”, “Lembrança”, “Prince Charmant”, “Volúpia”, “Rústica”, “Alentejano”, “Eu quero amar, amar perdidamente”, “Évora”, “A maior tortura”, além do primeiro verso de “À Morte” (“Morte, minha senhora dona Morte”).

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

F. – [...] Eu sei. Isto é um palco. A luz cai sobre mim. Eles estão no escuro. Não poderia ser de outra maneira. [...] Tudo se passa sem muita gravidade porque eles sabem que isto é apenas uma encenação e cada um tem seu lugar marcado e o meu trabalho é conduzi-los para mim, [...]. Sabem que a peça dura um certo tempo e termina, e que eles devem aplaudir. [...] (p. 68-69)

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

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

Como exemplo dessas considerações, utilizaremos o conjunto de dados reais sobre Florbela Espanca e seu pai, João Espanca. Hélia, seguindo uma linha mitológica de criação para Florbela, associa o seu nascimento ao da deusa Palas Atena, pois ambas só teriam pai: Atena nasceu da cabeça de Zeus e Florbela, analogicamente, nasceu só de João Espanca – para se referir ao fato de a poetisa ser filha de um caso do pai com

Antónia Lobo, com a permissão da madrasta, que era estéril – semelhante a Abraão que teve seu primeiro filho, Ismael, com a serva Agar, em virtude da suposta esterilidade de Sara – bem como pela constatação de Florbela só devotar amor ao pai e ao irmão, ou seja, todos seguindo a linhagem paterna. Assim, um fato banal é recoberto de prestígio mítico, mas seguidamente destruído, pois a Guia, jogando com outra passagem histórica, põe em xeque a relação de Florbela personagem com o pai, revelando que Florbela só se tornou, oficialmente, Espanca para atender um desejo capitalista de João Espanca:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Outro elemento biográfico patente são os casamentos de Florbela, vistos em conformidade com o entendimento da Guia de que Florbela tudo fez na vida para ser amada. É interessante perceber que para dizer dos casamentos, a personagem Florbela

fala na terceira pessoa, num longo monólogo completado pela Guia (p. 84-88), portanto, uma atriz de sua própria história. Merece destaque a confluência argumentativa entre a personagem e a Guia, sem discórdias, sem versões. No entanto, como para manter a ordem lógica da construção e desconstrução, a Guia atenta para o modo como Florbela decidia viver com os seus maridos, para, com isso, comentar e, ironicamente, posicionar-se sobre a trajetória amorosa da personagem:

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

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

[...] como um desligamento doloroso das verdadeiras energias vitais, como uma dor violenta que a arrebatava do aconchego quente da existência perene, da irmandade que ela mantinha, antes, com a inocência das coisas primeiras, com as forças telúricas. Assim, estranhamente, para Florbela, é como se tivesse morrido para a vida no dia em que nasceu, e regressado à existência primordial no em que morreria para o mundo (DAL FARRA, 2002, p. 35).

Assim, a estreita relação da escritora com a Morte é um dado biográfico inegável e serve à peça teatral como linha que alinhava e proporciona a biografia proposta por Hélia. De saída, a primeira estratégia é transformar a morte em elemento cênico, incorporada ao corpo morto de Florbela, de onde se avistam os cabelos e os pés. “No fundo do palco haverá sempre – desde, aliás, o prólogo até o epílogo da peça – um

catafalco com o corpo exumado de Florbela Espanca” (JUNQUEIRA, 2008, p. 373). A voz que inicia o prólogo emana desse corpo, pois tudo se dá pela morte: só depois de falecer, num tempo indeterminado, a personagem Florbela volta para ter sua vida repassada no palco, como também sua morte e o entorno do que foi supostamente o dia 8 de dezembro de 1930: o desejo de Florbela de ser enterrada com os pedaços do avião em que morreu Apeles, a presença de Guido Battelli, a comprovação do óbito com base nas declarações de um carpinteiro... todos esses dados fixados por meio de uma biografia, digamos, oficial, reaparecem na peça, mas, como de costume, sem deixar de aventar outra questão, pois a Guia relativiza a hipótese de suicídio, e propõe uma possível morte acidental, pela ingestão exagerada do barbitúrico de que Florbela fazia uso:

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

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

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

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

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

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

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

Florbela de Hélia Correia não é, enfim, deste mundo; veio de um “além” e, por fatalidade, ficou presa à Terra, à espera de um “*Prince Charmant*” ou de uma “minha senhora Dona Morte” que lhe quebrasse o feitiço de princesinha. E isto não nos admira: afinal, ela é tal e qual a criatura fictícia que se instaura nos poemas, nos contos, no diário e até mesmo nas cartas de Florbela Espanca. (JUNQUEIRA, 2008, p. 372)

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

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

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

F. – Acabou?

G. – Acabou.

F. – Adorreceu alguém?

G. – Não interessa. Não deves preocupar-te com isso.

F. – Devo-me preocupar com o quê?

G. – Com tudo o que te vai acontecer.

F. – Coisas bonitas?

G. – Sim. Coisas bonitas.

F. – Diga lá, por exemplo...

G. – Por exemplo: uma velha modista de chapéus que conta a toda gente que conheceu Florbela, que a via debruçada na varanda enquanto os moços lhe faziam serenatas. Era em Évora. [...] Sei lá, há menos tempo, uma rapariguinha que irrita a professora porque passa a manhã a dizer os teus versos em vez de tomar parte nas lições e isso tem todo o ar de uma insolência (p. 99-100).

Podemos admitir, metaforicamente, esse renascimento na cena, já que a Florbela adulta tinha voltado ao seu corpo falecido, como a entrada definitiva da autora no desejado reino da morte, assumindo, o trono de princesa que a vida lhe tirou, desejosa de cumprir o seu destino de glória que sempre ansiou: “F. – [...] Vou tornar-me uma grande poetisa, não vou?” (p. 100), afinal, como sentenciou a Guia, tanta coisa

numa vida no único intuito de ser reconhecida, ser grande: “G. – Para te fazeres amar por esses todos. [*Refere-se ao público.*] Para os prenderes. Para que te achem linda, a única, a princesa, essas coisas assim” (p. 62). Talvez, só com a morte todos esses desejos poderiam se cumprir. Não por acaso, a *Florbela* de “verdade” só se tornaria uma grande escritora, amada pelo público, depois de morta. Uma sutileza biográfica que não escapou ao olhar de Hélia, na construção de sua *Florbela*.

O desafio de transpor para a escrita uma vida demarca uma instância muito maior do que o simples registro de uma personalidade. Na medida de um relato criativo, o passado de alguém é oferecido à posteridade, não com a frieza documental – com seu valor inegável –, mas como a força transformadora da Literatura. Tudo o que aconteceu não pode mais ser alterado. É uma premissa elementar. As (auto)biografias literárias não instituem doutrinas, não se prestam a ser arcabouço probatório do passado. O que foi é. As (auto)biografias literárias fundam o futuro, alargam o horizonte da factualidade e inscrevem uma nova possibilidade de compreensão; afinal, temos o direito à fantasia, sem negar a importância da realidade – pois tudo decorre dela. O desafio, mais uma vez, é encontrar esse caminho e unir tantos propósitos aparentemente contraditórios.

Referências

- ALVES, Júnia de Castro Magalhães. Ficção e auto/biografia: implicações teóricas, *Revista Em Tese*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 43-50, dez. 1997.
- CORREIA, Hélia. *Florbela*. In: _____. *Perdição: exercício sobre Antígona/Florbela* (teatro). Lisboa: Dom Quixote, 1991. p. 59-100.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela, a inconstitucional*. In: ESPANCA, *Florbela. Afinado desconcerto: (contos, cartas, diário)*. Estudo introdutório, apresentações, organizações e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 09-65.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. Morrer e renascer: a aura mítica em *Florbela*, de Hélia Correia. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia/Belo Horizonte: Ateliê Editorial/Editora PUC Minas, 2008. p. 361-380.
- NEVES, Margarida Braga. *Florbela Espanca ou a revelação da personagem*. In: LOPES, Oscar et al. *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora de 7 a 9 de dezembro de 1994*. Évora: Vega, 1997. p. 205-214.
- NORONHA, Luzia de Machado Ribeiro de. *Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*. São Paulo: Anablume, 2001.
- OWEN, Hilary. “Antígonas antagônicas”: género, génio e a política de “performance” em *Perdição e Florbela* de Hélia Correia. In: SILVA, Maria de Fátima Sousa e (Coord.). *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. p. 77-92.
- RODRIGUES, Raquel Imanishi. Teatro e crise, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 1, n. 71, p. 209-219, mar. 2005.

ROSA, Armando Nascimento. As máscaras de Florbela mítica na dramaturgia portuguesa. In: LOPES, Oscar et al. *A planície e o abismo: actas do Congresso sobre Florbela Espanca* realizado na Universidade de Évora de 7 a 9 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997. p. 237-248.

SILVA JÚNIOR, Augusto Rodrigues da. Ser todos os seres: teatro e biografia na dramaturgia brasileira contemporânea. In: GOMES, Andre Luís (Org.) *Leio teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Minicurrículo

Diógenes André Vieira Maciel é professor adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual da Paraíba, atuando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, onde desenvolve pesquisas sobre as articulações entre dramaturgia e teatro em perspectiva comparada e intermediária.

Jonas Jefferson de Souza Leite é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, onde desenvolveu trabalho em torno das apropriações biográficas de Florbela Espanca.