

## UMA GALEGA, UMA PORTUGUESA, UMA POLONESA: ALGUMAS FIGURAÇÕES FEMININAS<sup>1</sup>

Maria Lúcia Dal Farra<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo traz um estudo panorâmico e comparativo sobre a vida e a obra de três escritoras de nacionalidades diferentes: Rosália de Castro, galega, Florbela Espanca, portuguesa, e Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, polonesa. Rosália é responsável pelo ressurgimento literário da língua galega; Florbela Espanca inaugura uma poesia feminina sem antecedentes na história da literatura portuguesa; e Maria Pawlikowska-Jasnorzewska foi laureada em 1937, com alto prêmio da Academia Polonesa de Literatura. As duas primeiras emergem dum ambiente provinciano e compartilham os mesmos infortúnios familiares. Já a polonesa, desde cedo, por ter tido uma formação artística, apresenta certa independência de meios e modos. Em comum, elas apresentam uma forma particularizada de fazer literatura.

**Palavras-chave:** poesia, figurações femininas, literaturas: galega, portuguesa e polonesa.

**ABSTRACT:** This paper presents a panoramic and comparative study of the life and work of three writers of different nationalities: Rosalia de Castro, Galician, Florbela Espanca, Portuguese, and Mary Pawlikowska-Jasnorzewska, Polish. Rosalia is responsible for the literary revival of the Galician language; Florbela Espanca inaugurated a type of women's poetry without precedent in the history of Portuguese literature; and Maria Pawlikowska-Jasnorzewska was honored in 1937 with highest award of the Polish Academy of Literature. The first two emerge from a provincial environment and share the same family misfortunes. On the other hand, the polish one presents certain independence of ways and means because of her artistic training. In common, they have an individualized way of making literature.

**Keywords:** poetry, feminine figurations, literatures: Galician, Portuguese and Polish.

---

<sup>1</sup> Com o título “Rosália, Florbela, Maria: algumas figurações femininas”, abri com este estudo, agora um tanto modificado, a 7.ª Conferência Internacional CULTURAS IBÉRICAS E ESLAVAS EM CONTACTO E COMPARAÇÃO, ocorrida na Universidade de Lisboa de 7 a 9 de maio de 2013.

<sup>2</sup> Professora Titular da UFS. Pesquisadora do CNPq. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Figurações do Feminino: Florbela Espanca et alii (UFS/CNPq).

Trago três instigantes poetisas de nacionalidades distintas que vêm representar, a seu modo, a literatura ibérica e a eslava. Refiro-me à galega Rosália de Castro, à portuguesa Florbela Espanca e à polonesa Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Começo então por contextualizá-las.

A mais velha delas é Rosalía, figura estelar responsável pelo ressurgimento literário da língua galega, nascida em Santiago de Compostela ainda na primeira metade do século XIX, em 1837. Florbela Espanca, portuguesa do Alentejo - aquela que inaugura, em língua portuguesa, uma poesia que não teme ser feminina - pertence já à segunda metade do mesmo século, pois que nascida em 1894 (em Vila Viçosa), quase 20 anos após a morte de Rosalía. Sua contemporânea polonesa, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, três anos mais velha que ela, é de 1891, oriunda da Cracóvia.

Delas, Florbela Espanca deixa prematuramente a vida, pois que se suicida em 1930, no dia do seu aniversário de 36 anos. Rosalía e Maria foram vitimadas pelo câncer: a galega falece em 1885, com 48 anos, e a polonesa (de todas a que mais perto chega do nosso tempo) morre aos 54 anos, em 1945.

Tanto a escritora galega quanto a portuguesa emergem dum ambiente provinciano e compartilham os mesmos infortúnios familiares. No registro de nascimento de ambas consta serem filhas de “pais incógnitos”: Rosalía, porque nasce da união ilícita entre um seminarista e uma jovem da nobreza decadente; Florbela, porque o pai biológico a trouxe para dentro de casa a fim de que fosse criada (assim como o seu irmão) pela esposa legítima, a quem é dada como afilhada.

Nenhuma das duas há de passar incólume por tal adversidade: a sensação de rejeição, de abandono, de incompreensão, de orfandade, enfim, experimentada em suas obras, parece ecoar essa carência original, bem como o fundo traço de uma má-fortuna, de uma angustiante perseguição que não lhes dá paz. Florbela se diz atormentada pela “Desgraça”, enquanto Rosalía se debate para desvencilhar-se da “Negra Sombra”, do “Fantasma Pavoroso”. Florbela chegará mesmo a deplorar em seus poemas a “má hora” em que foi nascida, a Mágoa que bebeu no leite materno e, sobretudo, ter sido “o fruto amargo” das entranhas da Mãe.

Nada disso se passa com Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, que vem de uma família burguesa de artistas, descendente da nobreza polonesa, conhecida e

conceituada no mundo cultural eslavo, em cuja casa familiar (a Mansão Kossakowka) se reuniam os artistas do tempo. Educada por preceptores particulares, ela completará uma formação em línguas e em artes liberais, arrematada por sua livre freqüência à Escola de Belas Artes da Cracóvia, o que lhe permite, desde muito cedo, certa independência de meios e de modos. Entretanto, de uma desdita infantil, ela guardará a deformidade física causada por incompetência médica, o que a constrangerá a usar pela vida afora um aparelho de correção de postura. Maria será laureada em 1937 com alto prêmio da Academia Polonesa de Literatura e seu nome virá a batizar, em 19 de agosto de 1982, o asteróide 4.114 da nossa galáxia.

Como Florbela, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska casou-se três vezes e, como ela, também não teve filhos, ao contrário de Rosalía, que viveu com o pai de seus sete rebentos até a morte. Todavia, enquanto Florbela insistia em assinar suas produções literárias com o sobrenome de nascença, Maria adotava, como seu (originariamente Kossak) o nome dos dois derradeiros maridos. Um dado curioso: é possível que Florbela e Maria tenham sabido da existência uma da outra. Em 1927, Maria conhece em Paris o major aviador e poeta português Sarmiento de Beires, por quem se apaixona intensamente. Em 1931, entretanto, vai casar-se com Jasnorzewska. O fato é que Beires participara, em 1922, da Travessia do Atlântico Sul, episódio seguido atentamente por Florbela, visto que no cruzador Carvalho Araújo encontrava-se o seu irmão, Apeles Espanca, oficial da Aeronáutica da Marinha, como piloto de hidroavião. Beires também fez parte da *Seara Nova*, onde Florbela publica em 1922<sup>3</sup>.

Na altura em que a Polônia foi invadida por Hitler, em 1939, Maria fuge com o marido para Paris, e depois para Londres, onde ele ingressa como piloto na RAF, na Real Força Aérea Britânica, integrando o exército aliado. Maria falecerá ao final da Segunda Grande Guerra, em 9 de julho de 1945, em Manchester, velada pelo marido. Ela deixava, então, cerca de 13 livros de poemas e de 15 peças de

<sup>3</sup> Sarmiento de Beires (04/09/1893-08/06/1974) também foi pioneiro da travessia Lisboa-Macau, e adversário ferrenho da ditadura salazarista, contra a qual se insurge no malfadado golpe de 1928. Fez parte do chamado Grupo da Biblioteca, ao lado de Jaime Cortesão e Raul Brandão (este, próximo de Florbela). Entre 1929 e 1930, Beires tornou-se conselheiro aeronáutico do governo francês. Em 1933 foi preso pela PIDE e condenado a 7 anos de desterro. Depois de cumprida a pena, ele segue para a Espanha, França, Macau, Moçambique e fixa-se no Brasil, onde se torna jornalista, escritor, tradutor e cronista de guerra. Retorna a Portugal após a Revolução dos Cravos e é promovido a Coronel.

teatro, além de desenhos da sua lavra. A atividade dramatúrgica já lhe havia angariado, na década de trinta, certa indignação ao redor. A escritora polonesa abordara, em suas peças, tabus como o aborto, o incesto, as relações extraconjugais, ao mesmo tempo em que produzia sátiras sobre o nazismo, de que a peça *Baba Wonder* é um expressivo exemplo. E isso sem falar da sua obra poética - que lhe valera o epíteto de a “Safo Polonesa”, e que faz parte da antologia de pornografia *Gombrowicz*, publicada por Jan Jakub Kolski. Maria era carinhosamente chamada de Lilka pelos amigos, aos quais costumava explicar que não era senão “uma velha e jovial senhora da Cracóvia procurando, à noite, no prado, palavras em flor”. Há, aliás, de comum biográfico entre as três poetisas, o mesmo lastro de escândalo, como se verá.

A vida dessas mulheres também expõe um certo nomadismo, uma tendência para o deslocamento espacial, o que pode, quem sabe, sinalizar uma irrequietação existencial ou mesmo uma inapreensível diáspora interna, constatável talvez nas suas respectivas temperaturas poéticas. Maria andou pela Itália, pela Grécia, pela Turquia, pela România, pelo norte da África, pela França e pela Inglaterra. Rosália, casada com um polígrafo e arquivista galego que servia por toda a parte, levou uma existência errante de viúva de marido vivo. Florbela, marginalizada pelos colegas de universidade e a tudo respondendo com o seu célebre desdém, peregrinou, entre os casamentos, por várias casas de amigos (seus ou do seu pai) e, durante os matrimônios, andarilhou seguindo os maridos, cujas profissões exigiam mudanças de localidade (a de professor, a de oficial da Guarda Nacional Republicana, a de médico), ou atrás de si mesma, buscando um isolamento que a socorresse nas suas resoluções sempre iminentes.

A propensão para alvo de perplexidades, na medida em que, mercê do espírito rebelde e contestador, elas (involuntariamente) levantavam questões à volta - também as enlaça. Rosália enfrentou, em 1866, um episódio deveras desagradável registrado na “Carta a Eduarda”, sobre uma questão relativa às “Literatas”, em que foi mira dum azedo ataque do machismo galego de então. Naquela altura ela fez saber que “Poetisa, esta palavra, chegou a magoar-me”, e que “Uma poeta ou escritora não pode viver humanamente em paz sobre a terra, posto que além das agitações de seu espírito, há as que levantam em torno dela

todos que a rodeiam”<sup>4</sup>. Rosalía fora visada por uma acepção depreciativa do vocábulo “poetisa”. Difícil saber, todavia, se também se tratava de queixas sobre uma aleivosia à sua honestidade conjugal, referente ao reatamento de uma história de sedução de quando jovem em Padrón (conf. DA CAL, 1988, p. XIX).

Em outra ocasião, em 1881, quatro anos antes da sua morte (e no momento em que a poetisa galega amarga a fase final da morosa doença que a consumiria), ela passa por nova provação. Interessada em divulgar a sua terra e seus costumes, Rosalía colaborava para um jornal madrileno (*El Imparcial*) escrevendo artigos a tal respeito. Num desses, ela comenta um remoto hábito da tradição hospitaleira galega: o de oferecer, aos marinheiros ausentes por longa data, uma das mulheres da família para a primeira noite do regresso. Mas o texto cai mal e Rosalía é atacada com virulência, sobretudo pelos intelectuais galegos, que exigem dela uma reparação pública - a ela que se insurgira, em toda a sua obra, contra o genocídio legal do seu povo, a ela, a perene cantora da pátria desvalida! Na carta em que discute com o marido essas ignomínias, Rosalía afiança que tais críticos é que lhe devem “estima e respeito”. E num rompante de indignação, promete nunca mais voltar a pegar na pena “para nada o que pertença a esse país, muito menos escrever em galego”, visto que “não quero escandalizar de novo os meus compatriotas”! (Cit. por MOURA, 2004, p. 20).

E, de fato, depois de *Cantares Galegos* (que é de 1863) e de *Folhas Novas* (que é de 1880) – monumentos do Rexurdimento da Galícia - Rosalía há de lançar em 1884, três anos após esse episódio (e, pela primeira e única vez em... castelhano!), a sua derradeira obra: *En las Orillas del Sar* – certamente pensada e sentida em galego, mas *escrita de propósito* em castelhano, por ela, de quem se diz que, nessa língua, seria... semi-letrada! Como reparam seus comentadores, Rosalía tinha no coração tanto um cordeiro quanto um leão, mulher capaz de ternuras e de fúrias.

Isso lhe valeu, no entanto, que, a uma distância de 70 anos do seu desaparecimento, sua obra ainda não tivesse sido aceita no contexto da poesia espanhola, muito embora, por motivos políticos, meia-dúzia de anos após o seu enterro em Padrón, o corpo de Rosalía tivesse sido transferido para um majestoso

---

<sup>4</sup> Tais informações foram colhidas em Ernesto Guerra Da Cal em Antologia Poética. Cancioneiro Rosaliano (sel. org. adapt. vers. apr. not. por Ernesto Guerra da Cal ). Lisboa: Guimarães Editores, 1988, à p. XXVIII; e em Rosalía de Castro. A rosa dos claustros (edição bilíngüe, trad. e notas de Andityas Soares de Moura). Belo Horizonte: Crisálida, 2004, à p. 13.

mausoléu do Convento de São Domingos, em Santiago. Deve-se, no entanto, sobretudo a Lorca, mas também a Alberti, Cernuda, Dámaso Alonso e Unamuno, a divulgação e o reconhecimento de Rosalía, hoje incluída, pela UNESCO, entre os cem primeiros escritores que integram a biblioteca da literatura do planeta.

De Florbela não direi menos. Padronizada em vida por um discurso inócuo acerca de suas qualidades “literárias”, ou atacada com sanha como pecadora compelida a limpar com carvão ardente os lábios luxuriosos, teve de purgar sua ousadia depois de morta. Não vou me deter sobre o esconde-esconde do seu busto, que só na calada da noite foi finalmente acimentado no Jardim Público de Évora em 1949; nem sobre as humilhações que o velhinho de 83 anos (que era o seu pai) se viu obrigado a suportar para perfilhá-la 20 anos após o seu suicídio; nem sobre as injúrias de natureza sexual e moral das quais foi alvo; nem sobre a acusação salazarista da sua “inconstitucionalidade” como mulher; nem mesmo sobre o deleite canibalesco de que foi vítima... pelos seus defensores. Para que se tenha ao menos idéia desse descabro, lembro que aquando da exumação do seu corpo em 1964, pedacinhos de Florbela foram servidos, pelo seu derradeiro marido, como *souvenirs* aos amigos!

Só quero fazer notar que tanto quanto Rosalía, Florbela tornou-se, depois de morta, objeto das mais diversas apropriações. Ambas foram tomadas como acirrados motivos de alongada polêmica e como emblema e bandeira de combate: uma, contra o franquismo; outra, contra ou a favor do salazarismo, conforme soprasse o vento. De maneira que o que ocorreu com a escritora galega também se passou com a alentejana. Ambas flutuam de uma para outra imagem: de uma mulher oficializada para uma mulher marginalizada; de uma poetisa regional para uma universal; de uma mulher cristã para uma outra pagã; de uma livre-pensadora para uma religiosa; de uma santinha para uma depravada. O fato é que todos esses modelos incomodam, e as diferentes manipulações de suas obras e de suas respectivas biografias comprovam que não se pode aprisioná-las num estereótipo – elas escapolem por todos os lados e, insurrectas, transbordam e transcendem quaisquer fronteiras.

Quanto à Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, a última imagem que se retivera dela - mesmo diante de sua ação provocadora e dos seus embates travados contra preconceitos e integralismos - era, com muito espanto, a de uma escritora que passara inocuamente pela Segunda Grande Guerra. A poesia que

produzira durante esse tempo parecia impassível diante do sofrimento da humanidade, ocupada em debruçar-se sobre as mesmas temáticas anteriores, o que a tornava, naquele contexto, uma escritora alienada, fechada num exílio de marfim. Todavia, a partir do ano passado, aquando da publicação do seu diário, essa versão sobre a escritora polonesa foi sacudida e visivelmente alterada. Produzidos entre 1939 e 1945, e intitulados *Satã Pai da Guerra*, esses escritos a situam, de novo, no patamar das perplexidades levantadas em antigas décadas pela sua obra.

Muito embora o timbre de Rosalía, ao contrário do de Florbela e de Maria, não se exerça pelo erotismo, é através do questionamento da escrita feminina contemporânea que ela obtém o seu selo particular de gênero. Observo esta quadra de *Folhas Novas*:

Daquelas que cantam as pombas e as flores  
todos dizem que têm alma de mulher,  
e eu que não as canto, Virgem da Paloma,  
ai, de que a terei? (CASTRO, 1987, p. 93)<sup>5</sup>

Contra toda a evidência, a poetisa afirma aqui algo que não é. Sem dúvida, Rosalía é mulher e tem “alma de mulher”; sem dúvida, sua poesia se compraz sendo um hino de comunhão, convivência e cumplicidade amigüeira com... pássaros e flores. Entretanto, ao assegurar nesses versos que não é nada disso, Rosalía acaba por se desmentir no instante mesmo em que nos garante o contrário. E isso porque, para comprová-lo além de tudo, ela se vale do concurso da Virgem da “Paloma”, ou seja, ela invoca Nossa Senhora das... Pombas – as mesmas aves que nega cantar. Ora, como se justificaria, da sua parte, uma asseveração assim tão dúbia?

Reparo como a ambigüidade aberta pela “Virgem da Paloma” (e pela mulher que Rosalía é) acaba por conferir novo relevo semântico a este pequeno poema. A escritora galega estaria de fato visando às “pombas” e às “flores”, ou à maneira como “pombas” e “flores” são tomadas pela linguagem? A crer nessa derradeira hipótese, o modo como se trabalham os motivos é que imprime neles matizes próprios e diferenciados dentro de escritas do mesmo sexo. Rosalía certamente não quer fazer parte do rol de poetisas que escrevem “vulgaridades”,

---

<sup>5</sup> Poema traduzido por Ecléa Bosi.

como ela própria comenta (DA CAL, 1988, XXVIII, nota de rodapé 26). Ela se firma contra um *background* de produções femininas ridículas e banais, inerentes a um estatuto de mulher inoperante e alienada, incrustado na sociedade e na literatura ibérica como um enfeite de falso brilho. Aliás, a estas mulheres ela já havia antes criticado, como anotei, apodando-as de “literatas” - grupo ao qual ela se recusa terminantemente a pertencer<sup>6</sup>. Constata-se, pois, através dessas quadras, que a escritora galega nega tal irmandade poética, situando-se como exceção diante daquilo que tais “mulheres” produzem – mesmo à custa de arriscar o próprio gênero!

No prólogo a *Folhas Novas*, Rosalía já esclarecera que, por outro lado, não pretendia comparecer diante do leitor como uma “inspirada” autora de “um livro transcendental”. Buscava apenas se manter dentro dos territórios de uma poesia que, por vezes, encontra “numa expressão feliz, numa idéia afortunada, aquela coisa sem nome que vai direto como uma flecha (...) e que responde ao largo gemido que sempre levantam em nós as dores da terra” (DA CAL, 1988, p. XXIX).

Ora, esta maternidade explica incisivamente a diferença entre ela e as outras poetisas. É da terra que Rosalía retira a sua força literária, e é dela lhe vêm o seu gênio e o seu gênero poético – dessa Mulher primordial, dessa Mãe mítica - da qual as “literatas” do seu tempo não parecem nem um pouco ser filhas. O poemeto, escrito, como os restantes desse livro, “no meio de todos os destellos”, “nas solidões da natureza e do meu coração” (DA CAL, 1988, p. XXVIII), busca precisar, assim, a especificidade da sua escrita diante do cenário literário que a circunda, com o qual Rosalía não compactua e com o qual não quer, muito menos, ser confundida.

Por sua vez, Florbela topará, em sua época, com iguais “poetisas de salão”, das quais ela tentará se diferenciar a todo custo. Thereza Leitão de Barros, que a conheceu em vida, salienta que a alentejana era “profundamente inimiga do convencional, da retórica balofa, do ‘rodriguinho’ para produzir efeito” e que jamais procurou o “beneplácito oficial das ‘capelinhas’ solenes e divertidas”

---

<sup>6</sup> Afirma Mayoral, cit. por Andityas Soares de Moura: “Rosalía, segundo vemos no primeiro poema de *Follas novas*, sente-se alheia a esse mundo de falsa feminilidade no qual se move a maioria da literatura feminina. Ela quer cantar sentimentos e problemas mais fundos, comuns a homens e mulheres: a saudade, a morte, a injustiça, o sentido da vida...” (2004, p. 12-13)

(BARROS, 1931). António Ferro (que, logo após a morte de Florbela toma o seu partido) atenta para a excepcionalidade de sua contemporânea (FERRO, 1931). E, com o fito de retirá-la da mesmice feminina vigente, e de evitar submetê-la à pecha que, na altura, o termo “poetisa” carregava, Ferro não encontra outro recurso senão o de nomeá-la, nesse editorial, de “poetisa-poeta”. Era, pois, a forma que encontrara para destacá-la das “poetisas de salão” - das “literatas”, no dizer de Rosalía de Castro.

Já se vê como, pelo menos no contexto ibérico das mulheres escritoras, o vocábulo “poetisa” resultara infestado de pejorativos. Mesmo assim, como reclama Natália Correia (no prefácio à primeira edição de *Diário do último ano* de Florbela), é preciso desinfecá-lo e devolvê-lo à sua inteireza de gênero, visto que designar como poeta “o gênio poético feminino” é um prêmio que lhe masculiniza o estro, é incorrer num “escorregão ideológico” que “ultraja uma poesia que quer feminizar o mundo com a magia da sua claridade lunar” (ESPANCA, 1981). Aliás, Florbela, ela mesma, insiste na manutenção desse termo no feminino e o reivindica para si: “Sonho que sou a Poetisa eleita”, declara ela em “Vaidade”, o segundo poema de sua obra inaugural *Livro de Mágoas* (p. 132)<sup>7</sup>.

Para a poetisa portuguesa, o feminino emana do insolúvel paradoxo em que ela se vê e em que avalia a mulher. Desse impasse resulta a Dor, sentimento para ela genuinamente feminino. Assim, a fragilidade e o poder da mulher, daquela que, estando em Vênus deve ser sempre Marte, daquela cujo anseio de liberdade topa com os ditames de uma prisão, daquela que, tendo a oferecer, deve guardar – desembocam na Mágoa que, nela, além de identificar esse livro de estréia, acaba por transmutar a histórica inatividade social da mulher em força produtiva. É com a Dor, enquanto coisa de mulher, que Florbela constrói a sua poética.

A emblemática da Sórora florbeliana compreende, nesse contexto, o regime de dedicação feminina ao entendimento da Mágoa. A reclusão conventual é condição sine quae non para o aprofundado conhecimento e questionamento dessa sina feminina e de seus meandros: o amor, o interdito, o devaneio, a tortura do pensamento, a precariedade da vida, o orgulho, a autonomia, o desencontro. É, portanto, à Dor que vai-se consagrar a Sórora que, em Florbela, retira-se do mundo

---

<sup>7</sup> As citações da obra de Florbela são retiradas de *Poemas de Florbela Espanca* (edição preparada, est. intr. org. not. por Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Martins Fontes Editora, 1996. Indicarei a partir daqui, no próprio corpo do texto, apenas as páginas referidas.

para a clausura no *Livro de "Sóror Saudade"*, para depois abandoná-la em *Charneca em Flor*, e, ao fim e ao cabo, para a ela retornar em *Reliquiae* – num movimento de ida e volta que retrata a própria oscilação interna da condição feminina, e mesmo o seu estado de intermeio, de oxímoro. O distanciamento do princípio de realidade que o claustro metaforiza remete a outras figurações que Florbela toma como suas: a Princesa Desalento, a Mística Dona, a Infanta do Oriente, a Habitante dos Paços Reais, a Maria das Quimeras, a Intangível, a Castelã da Tristeza, a Princesa Encantada – índices (digamos) de uma "aristocracia" humana que concebe o feminino numa categoria de exceção dentro do âmbito público.

No entanto, é o baldado percurso por dentro de tais investidas femininas que acentuará em Florbela a sensação perene de deslocada, de estrangeira, de definitiva "exilada" em busca do Ignoto País de onde veio e para aonde quer regressar. Nesse país benfazejo e de luz, lá sim, ela será admitida - lá sim terá assento. De maneira que, pateticamente, a Morte comparece, na poética da escritora portuguesa, como o lugar privilegiado aonde, de fato, o feminino se realiza – somente enquanto transcendência, afinal - desembocando num impasse social. Na história da poesia portuguesa, Florbela não é apenas herdeira daquela "menina-e-moça" que pode-se sentir passar pelas ruas ermas de "Évora" (p. 269), mas também a herdeira de Mariana Alcoforado. Como a Sóror de Beja, também ela retorna a seu espaço carcerário.

Embora por diferentes razões, A Morte corporifica, tanto para Florbela quanto para Rosalía de Castro, a "sombra (...) branca", a "Iluminada", a que traz "o descanso" e a "calma – e, teluricamente, a Mãe primeva, ao seio da qual ambas regressam para a paz. De maneira que Florbela há de pedir à "Senhora dos dedos de veludo" que lhe feche os olhos "que já viram tudo", que lhe corte as asas "que voaram tanto":

Vim da Moirama, sou filha de rei,  
Má fada me encantou e aqui fiquei  
à tua espera,... quebra-me o encanto! (p. 301)

Rosalía, num poema repleto de presságios, pois que escrito em 13 de junho de 1882 no seu leito de morte, para ser lido, como "recordação" futura, nesse mesmo dia, só que quatro anos depois, em 1886 - surpreende, altas horas da noite, envolta em "leve gaza", uma "sombra voluptuosa e branca". É a Morte que lhe segreda:

‘Eu venho  
de regiões estranhas  
para trazer ao teu inquieto espírito  
a cobiçada calma. (...)  
Vem comigo... e... descansa’.<sup>8</sup>

Em Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, a Morte se encontra a meias paredes da Paixão. Basta ler este “Epitáfio para uma mulher apaixonada”. A esta mulher, a feição de morta-viva, de amortalhada, de eterna adormecida, lhe conferem um destaque de monja, como se, curiosamente, de uma versão polonesa de Sórora Saudade se tratasse. Leia-se, pois, neste pequeno poema, o quanto de dor, de rito de morte sacrificial e de simbologias da cristandade recobrem a descrição da visada mulher, cuja paixão roça a Thanatos:

Agora desperta para o mundo, desvelada,  
enrolada numa mortalha terreal,  
como a cruz  
atravessando a grama, ela jaz,  
sagrando um beijo em sua mente...(p. 129, DF)<sup>9</sup>

E o explicitado feminino emerge, na obra da poetisa polonesa, mercê do seu empenho em reatualizar o exemplo de desafio lançado, ao longo da cultura, por Sapho. Maria busca retomar aquele aceno primevo de ousadia e insurreição que, como salienta num de seus poemas dedicados à autora grega, a “História/queimou como uma floresta à sua volta no calor do verão”. Assim, muito embora um homem espante “o pó dos anais do tempo na biblioteca”, a primavera está de volta e, com ela, na voz do rouxinol, é Sapho quem de novo canta (p.103, ICC).

Ora, essa contínua passagem cíclica do tempo (que o poema nomeia) é muito mais significativa que as coleções de obras que jazem nos arquivos da memória. Porque ela traz o canto que retorna, e este parece nascer, agora, da própria garganta de Maria, que dedica à sua ancestral uma obra direta: *Rosas para*

<sup>8</sup> Citado por Guerra da Cal (2004, p. 22).

<sup>9</sup> Os poemas transcritos de Maria Pawlikowska-Jasnorzewska foram retirados de uma edição vertida do polonês para o inglês: *Butterflies. Selected Poems* (selected and translated by Barbara Plebanek and Tony Howard; afterword by Anna Nasilowska). Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2000. Anoto, na transcrição dos poemas a partir daqui, as páginas respectivas e a tradutora do poema do inglês para o português. DF indica o meu nome, e ICC indica o nome de Iná Camargo Costa.

*Sapho*. Aliás, esta flor, a rosa, e a sua tonalidade – cor-de-rosa - cunham não só os poemas de tal linhagem, mas atravessam toda a obra de Maria, como traço distintivo e ainda como título de mais uma de suas coletâneas, a de 1924: *A Magia da Cor Rosa*.

Num dos poemas dedicados a Sapho, a destruição imposta pelo mundo aos manuscritos da antecessora grega é projetada plasticamente como um violento incêndio, cuja fumaça cor-de-rosa brota das criações em combustão, provocando o nascimento de uma nuvem pesada e “selvagem”, capaz de inundar o tempo. Essa nuvem, tangida pelo vento, é sorvida pelos pulmões de Maria, que haurindo dela vão se nutrir de Sapho como hausto literário para uma nova escrita. E o poema de Maria Pawlikowska-Jasnorzewska conclui: “não se desperdiçam rimas...” (p.111, DF). Reparo, aqui, como “rima” se torna a palavra de passe, a senha, o símbolo da herança poética de Sapho que, malgrado incinerada e recusada pelo mundo que tanto a desconsiderou, é retomada pela poetisa polonesa que, neste tempo novo, a toma como seu farol.

Também é curioso, na obra de Maria, a tônica sobre algumas das tópicas femininas veiculadas por Florbela Espanca. Das figurações (digamos) “aristocráticas” de mulher, recorrentes na obra da portuguesa, reencontramos em Maria uma nova versão: a da “Rainha do Gelo”, mulher poderosíssima apta a paralisar a fluência eterna do rio.

Com seu cortejo de neve e gelos, com sua “selvagem tempestade branca”,

*Ela galga na direção do rio. Seus olhos estão glaciais.  
A Rainha do Gelo salta: o rio pára. (p.77, DF)*

Alguns dos mitos masculinos que povoam a obra da poetisa portuguesa, advindos de mundos laterais como a fábula, o conto popular, a magia (e deles destaque o Príncipe Encantado, que jamais chega, associado em Florbela ao impossível retorno de D. Sebastião) – encontro em Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, em situações aproximadas. No cifrado poema “O silêncio da floresta”, o amado que salta da margem eterna do mito e do conto de fadas para penetrar no mundo dela, amado que é “belo através das palavras, silencioso e soberbo”, aparece-lhe como um unicórnio de tempos imemoriais. Aproveitando-se da carga mitológica e semântica desse animal fabuloso, Maria a explora

eroticamente, em discreto e silente tom. De maneira que o poema se encerra quando ela roga ao amado:

Aproxime-se, achegue-se ao meu coração com o clamor  
do seu corne dourado. (p.39, DF)

Também, como em Florbela, os espaços de clausura de Maria são ao mesmo tempo refúgios de intimidade. A habitante dos Paços Reais, a Infanta, a Castelã, tais personagens são também aqui desenhadas na moradora do “Palácio no Gelo” - título do poema que lhes trago.

Construído em espiral e assentado em gelo (indicialmente “rosa”), esse edifício amoroso é erigido numa perspectiva geométrica ruínosa que lhe dá aspecto instável e mutável, não só espacial, mas também temporal, visto que a “escada dourada” interna desse Palácio liga passado ao presente, e vice-versa. Nele, os “balcões são inclinados”, os quartos são “deslizáveis” – entretanto, é lá que “os beijos repousam”, assim como “os sonhos, que há tempos a gente quer tocar e não pode”. Nele, todo o universo se condensa: a lua, o sol, as estações, as estrelas, os sonhos, as lágrimas, os beijos. O Palácio no Gelo é o lugar ideal, “onde as lágrimas são felizes e doces”; talvez por isso ele não possa ser construído segundo as leis arquitetônicas da realidade. Nele, é a anamorfose que impera, ou seja, o mundo às avessas enquanto única chance de vida. De maneira que essa edificação

mantém-se inabalável nas tempestades mas treme quando o  
tempo é bom. (p.117, DF)

Também em Maria, como em Florbela, o refúgio, o lugar da maior intimidade, acaba por ser o corpo do Amado. Não esqueço o quanto a poetisa portuguesa passa a vida à procura do seu lugar, do seu amparo, da sua casa. Num poema em que pede pungentemente abrigo à sua terra de origem, ela se queixa:

(...) - Eu não tenho onde me acoite,  
Sou uma pobre de longe, é quase noite,  
Terra, quero dormir, dá-me pousada!... (p. 251)

Proteção e aconchego que Florbela há de encontrar, por fim, na “Nossa Casa”, poema onde devaneia morar “tão bom! – dentro de ti/ E tu, ó meu Amor...

dentro de mim...” (p.224). Essa expressiva tópica camoniana do “transforma-se o amador na coisa amada” também comparece em Maria. Num de seus poemas, ela se afunda no amado “como a rosa no vaso – /até os meus olhos, /a minha fronte, /a coroa do meu cabelo claro”. Toda ela roda dentro dele: ela gira nele, redemoinha-se nele, em turbilhão, “como os mares beijoqueiros/ do Pacífico”. E assim, mais se afunda nele, como “a música dum violino”. Por fim,

Quando ele toca meu coração,  
viro o mais doce som –  
dele. (p.41, DF)

Os lados do paradoxo surpreendidos por Florbela enquanto estatuto feminino, também são tratados por Maria. No poema intitulado “Sobre ela”, a mulher de quem se fala quer se alçar para acompanhar, em vão, o olhar que lança aos céus. Entretanto, o seu “quadril delgado” e os seus “pezinhos de galinha” a prendem à terra, cortando-lhe o desejo de transcendência, impedindo-a de voar (p.73, ICC).

E já aqui anoto o meu espanto ao constatar que um dado enraizado numa cultura específica, que é a Ibérica, reaparece em outra cultura aparentemente distante dela, como é o caso da cultura Eslava. Refiro-me a uma pecha feminina, que o defeito do pé esclarece.

Na “Lenda da Dama Pé-de-Cabra”, recolhida no século XIV pelo Conde D. Pedro de Barcelos, nos *Livros de Linhagens* — essa Dama corporifica, com seu pé forçado, a mulher insubmissa, belíssima mas pecadora, e, por isso mesmo, aliada do demônio. Ora, no poema intitulado “Sobre ela”, de Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, a mesma deformidade é constatada nos “pés de galinha” da mulher que, justamente, não pode levantar vôo em direção aos céus - como a galinha e a cabra, ela tem os pés forçados...

Ora, tal aliada do demo há de reaparecer, na obra da poetisa polonesa, numa versão mais cabal. No poema intitulado “Incubus”, ela enceta uma relação íntima e gozosa com essa força malvista. Leio o poema:

Numa ampla cama parisiense  
ao lado do travesseiro  
- não o meu –  
a lua cheia me mantém acordada.

A lua penetra  
com seu brilho.  
Sob o acolchoado, em listras prateadas  
anseia preencher o espaço vazio.  
Ninguém a expulsa  
ou a intimida aqui –  
e assim ela me cobre  
e espera.  
Logo a luz vai alcançar minha boca.  
Nos deitamos como num esquite...  
e, oh, meu coração está pleno  
mas só do plenilúnio... (p.6, ICC)

Já no título do poema, fica exposta a aliança espúria. Em numerosas tradições mitológicas e lendárias, o íncubo, como sabem, nomeia o demônio que penetra as mulheres durante o sono, para manter com elas uma relação sexual. Essa proximidade entre mulher e forças maléficas está, aliás, no cerne do pecado original, no episódio bíblico da árvore da vida que, aliás, também abre a brecha para o conhecimento, mercê justo de uma atividade marcadamente feminina: a desobediência.

No poema de Maria, essa relação ilegítima fica, como se vê, metaforicamente agenciada pela Lua - a mesma que, num poema da poetisa portuguesa, vem para provocar e tentar, com o pecado, a Sórora encerrada na cela solitária, consagrada ao silêncio e à imobilidade. No soneto de Florbela Espanca intitulado “Renúncia”, os índices sagrados e profanos que rondam o feminino ficam definitivamente explicitados: de um lado, a prisão cultural, de outro, a liberdade natural. De um lado, temos a cruz, a tranqüilidade, a cegueira e o sacrifício – o *fiat Maria* cristão. De outro, a Lua, Satanás, a Beleza – o erotismo: dois dos protótipos centrais da mulher.

Encerro, ao menos provisoriamente estas cogitações, citando as duas primeiras estrofes desse soneto de Florbela que, além de estabelecerem um forte vínculo com o feminino em Maria, funcionam como os dois pólos do paradoxo a que tenho me referido todo o tempo - aquele que define a condição da mulher:

A minha mocidade outrora eu pus  
No tranqüilo convento da Tristeza:  
Lá passa dias, noites, sempre presa,  
Olhos fechados, magras mãos em cruz...

Lá fora, a Lua, Satanás, seduz!

Desdobra-se em requintes de Beleza...  
É como um beijo ardente a Natureza...  
A minha cela é como um rio de luz... (p.194)

## REFERENCIAS

BARROS, Thereza Leitão de. "Florbela Espanca". **Portugal Feminino**. Lisboa, 31 de janeiro de 1931.

CASTRO, Rosalía de. **Poesia**. (Sel. versão do galego e do espanhol por Ecléa Bosi). São Paulo: Brasiliense, 1987.

CASTRO, Rosalía de. **A rosa dos claustros**. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

DA CAL, Ernesto Guerra. **Antologia Poética. Cancioneiro Rosaliano**. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

ESPANCA, Florbela. **Diário do último ano**. (prefácio de Natália Correia). Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

ESPANCA, Florbela. **Poemas de Florbela Espanca** (Organização e Introdução de Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Martins Fontes Editora, 1996.

FERRO, António. Florbela Espanca. **Diário de Notícias**. Lisboa, em 24 de fevereiro de 1931.

MOURA, Andityas Soares de. Notas. In: CASTRO, Rosalía de. **A rosa dos claustros**. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA, Maria. **Butterflies. Selected Poems**. (selected and translated by Barbara Plebanek and Tony Howard; afterword by Anna Nasilowska). Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2000.

**Recebido: 12.04.15 | Aprovado: 19.05.15**