

## **Fabio Mario da Silva [1] & Ana Luísa Vilela [2]**

[1] Universidade de Évora, CLEPUL, [2] Universidade de Évora

### **Diálogos no feminino: a relação entre as obras de Florbela Espanca e Mily Possoz**

Durante muito tempo, a interpretação da famosa expressão horaciana “Ut pictura poesis”<sup>1</sup> gerou algumas interpretações incongruentes: entre outras, por um lado, se entende no sentido de defender que, tal como a poesia, é a pintura; por outro, que esses dois campos artísticos estariam ligados (o que não deixa de ser em parte verdade) como um mesmo tipo de composição. Mas na verdade o que Horácio defende é que a maneira como se observa e se admira uma obra pictórica deve ser a mesma daquela que se adota em relação ao texto poético;<sup>2</sup> aliás, Warren e Wellek também chegam a esta conclusão, ao afirmar que “os paralelos estabelecidos entre as belas-artes e a literatura normalmente resumem-se na asserção de que este quadro e este poema produzem em nós a mesma disposição.”<sup>3</sup> A “observação”, neste trabalho, da estreita

---

<sup>1</sup> Frase contida na obra *Arte Poética (Epístola aos Pisões)*, de caráter didático, na qual o autor nos explica como atingir a perfeição de uma poesia: “Mas vós, ó estirpe de Pompílio, censurai todo o poema que não for aperfeiçoado com muito tempo e muita emenda e que, depois de retalhado dez vezes, não for castigado até ao cabo.” [Horácio, *Arte Poética*, tradução de R. M. Rosado Fernandes (Lisboa: Inquérito, 1984), pp. 97-99.]

<sup>2</sup> Segundo Claus Clüver é com o despontar dos estudos intersemióticos que se dá a ascensão deste tipo de estudo comparativo, isto porque “os estudos têm-se acostumado cada vez mais a tratar obras de arte como estruturas (usualmente complexas) de signos e a referir-se a esses objetos como ‘textos’, qualquer que seja o sistema sógnico envolvido.” [Claus Clüver, “Estudos interartes: introdução crítica”, Helena Buescu et al. (ed.), *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada* (Lisboa: Dom Quixote, 2001), p. 339.]

<sup>3</sup> René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, tradução de José Palla e Carmo (Mira-Sintra: Europa-América, 1981), p. 157.

relação entre as obras de Florbela Espanca (1894-1930) e Mily (Emília) Possoz (1888-1967),<sup>4</sup> revela algumas disparidades entre elas: por exemplo, o excesso de imagens de representação da morte em Florbela, e de felinos nas obras de Mily. Contudo, evidenciam-se inegavelmente alguns aspectos convergentes que permitem não apenas conjecturar uma aproximação entre as obras dessas artistas mas também notar como eram empenhadas na perfeição de suas composições, como “fazedoras de imagens”, com diferentes linguagens: “Painters make images, poets make images; the painter too has language, though not perhaps in so explicit a sense as the poet does. [...] Both poet and painter want to reach the silence behind the language, the silence within the language.”<sup>5</sup>

Importa esclarecer que, factualmente, as ditas autoras não se influenciaram, cooperaram ou inspiraram explicitamente uma na outra, apesar de Mily, por viver até os 79 anos e ter passado algumas temporadas em Vila Viçosa, provavelmente ter tido contato com a poesia da autora calipolense. Já Florbela, mesmo que não tenha contactado com a obra desta pintora, tinha na família dois artistas: o pai, João Maria Espanca, e o irmão, Apeles Espanca, que colaborou na revista *Ilustração Portuguesa*, o mesmo periódico com o qual Mily Possoz também cooperou, reforçando as probabilidades de um possível conhecimento por parte de Florbela. Concordamos, contudo, com Mario Praz, quando ele refere que, mesmo que um autor se inspire num quadro de um pintor, ou o inverso, isso não implica, efetivamente, trabalhos similares: “o facto de um determinado poeta ter um pintor em mente, enquanto compõe o seu poema, não implica obrigatoriamente uma similaridade na poética e no estilo.”<sup>6</sup> No caso vertente, notamos que entre nossas duas autoras há uma “sintonia no feminino”. Na verdade, nas obras de ambas estão presentes

---

<sup>4</sup> Nasceu nas Caldas da Rainha, de pais com origem belga: Henri Émile Possoz, engenheiro químico, oficial belga e docente na Escola Industrial D. Leonor, e Jeanne Rosalie Leroy.

<sup>5</sup> Nemerou Howard, “On poetry and painting, with thought of music”, W. Michell (ed.), *The languages of images* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980), p. 9.

<sup>6</sup> Mario Praz, “Ut pictura poesia”, Kelly Basílio et al. (ed.), *Concerto das Artes*, tradução de Mário Jorge Torres e Pauly Ellen Bothe (Lisboa: Campo das Letras, 2007), p. 121.

significados concetuais e simbólicos que nos permitem identificar os efeitos de uma linguagem que consegue transmutar pintura em palavras, ou vice-versa, transmitindo-nos uma impressão de afinidade. Por exemplo, nota-se um semelhante protagonismo conferido às imagens femininas; tanto de seus possíveis alter-egos, quanto de mulheres que são representativas do cenário popular português,<sup>7</sup> como as ceifeiras alentejanas, a par da sofisticação das imagens de monjas e princesas. O próprio autorretrato pode pretender levar a que o leitor/observador, a partir de características físicas, intua traços conotativos, representando sentimentos e sensações, num gesto de apelo ao protagonismo da artista e, com ele, ao das mulheres em geral.

Tanto em Florbela como em Mily a percepção da paisagem é reveladora de um estar no mundo através de uma reflexão cultural e social; o seu olhar incide sobre uma coletividade feita de locais e pessoas, neste caso o Alentejo<sup>8</sup>, tendo uma preocupação de criação de harmonia entre o sujeito e o espaço vivido. Sobre este espaço reprodutor de imagens paisagísticas, as perspetivas adotadas pela poetisa e pela pintora produzem efeitos semelhantes nas formulações conscientes de um mundo cultural português, permitindo-nos estabelecer ligações entre a técnica pictórica e a poesia atenta a uma visibilidade da atmosfera alentejana. Vejamos como exemplo a obra e o poema que nos remetem para este ambiente:

---

<sup>7</sup> Mily Possoz também possui obras nas quais descreve mulheres em trajés típicos, seja dos Açores, seja de Viana do Castelo, Madeira ou Trás-os-Montes.

<sup>8</sup> O Alentejo de Mily Possoz remete para muitos espaços que podemos identificar, na maioria dos casos, com Vila Viçosa. Confirmam-se as imagens anexas referentes à paisagem alentejana (Anexo 1).



Fig. 1) Mily Possoz, *Paisagem, ceifeiras*, [s.d.],  
lápiz de cor e grafite sobre papel, col. Hotel Tivoli, Lisboa.<sup>9</sup>

## À Buja

Deu agora meio-dia; o sol é quente  
Beijando a urze triste dos outeiros.  
Nas ravinas do monte andam ceifeiros  
Na faina, alegres, desde o sol nascente.

Cantam as raparigas brandamente,  
Brilham os olhos negros, feiticeiros;  
E há perfis delicados e trigueiros  
Entre as altas espigas d'oiro ardente.

A terra prende aos dedos sensuais  
A cabeleira loira dos trigais  
Sob a bênção dulcíssima dos céus.  
Há gritos arrastados de cantigas...

---

<sup>9</sup> Mily Possoz, “Paisagem, ceifeiras”, Emília Ferreira e Marina Bairrão Ruivo (ed.), *Mily Possoz: uma gramática modernista / Mily Possoz: une grammaire de la modernité* (Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2010), p. 30. Desenho.

E eu sou uma daquelas raparigas...

E tu passas e dizes: «Salve-os Deus!»<sup>10</sup>

Tanto em “Alentejano”<sup>11</sup> quanto em “Paisagens, ceifeiras”, a sensualidade, o clima prazeroso, é revelador de um estado de graça. Observa-se também que essas raparigas têm olhos “negros” (tanto no poema como na figura) e “feiticeiros”, lexemas que apontam o caráter sedutor das mesmas; e o trigo de cabeloira loira e sensual manifesta uma predominância da cor amarela ou dourada, que coincidentemente é também a cor mais intensa da pintura, com o destaque para um lenço a envolver a cabeça de uma das ceifeiras. O calor do sol<sup>12</sup> representa um estado de alegria para o “eu” enunciador: “Deu agora meio-dia; o sol é quente/ .../ Cantam as raparigas, brandamente”. No desenho, as imagens delicadas das ceifeiras, dispostas em zigue-zague e em planos de fundo diferentes, tendo como destaque o castelo, indiciam uma interligação entre as figuras femininas e a paisagem que as cerca, explorando diversas cores, dentre as quais sobressai a vermelha do tronco das árvores que, toscas e levemente inclinadas, parecem tomar tons agonizantes, opostamente às figuras femininas. Nota-se, na pintura, no topo da paisagem montanhosa, uma igreja que aparenta abençoar o ambiente e as mulheres no seu labor diário, num todo que associa o prazer e o misticismo, a que a presença difusa mas superlativa do castelo vem conferir nobreza e distinção.

---

<sup>10</sup> Florbela Espanca, “Alentejano”, *Obras Completas de Florbela Espanca. Vol. 2. Livro de “Soror Saudade”*, organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva (Lisboa: Editorial Estampa, 2012), p. 105.

<sup>11</sup> O Alentejo é apresentado em diversos poemas da obra de Florbela, quer em muitas composições do caderno-manuscrito *Trocando Olhares*, até sonetos como “Pobre de Cristo”, “Évora”, “À janela de Garcia de Resende”, “Charneca em flor”, “Árvores do Alentejo”, entre outros.

<sup>12</sup> Remetemos aqui para o interessante estudo de Derivaldo dos Santos, o qual destaca que, nesta obra, é visível uma simbologia do sol, que “ganha representatividade do mundo onírico, ao integrar o universo da imaginação e da fantasia, simbolizando ‘a luz do próprio sonho’.” [Derivaldo dos Santos, “Livro de ‘Soror Saudade’ sob o signo do mutável e da experiência mística”, *Obras Completas de Florbela Espanca. Vol. 2. Livro de “Soror Saudade”*, organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva (Lisboa: Editorial Estampa, 2012), p. 47.]

A harmonia e a satisfação são intensas, no meio de um clima de paraíso, no qual ecoam gritos e cantigas de vozes suaves, prazerosas aos ouvidos: “Há gritos arrastados de cantigas...”. A voz poética tem a necessidade de se dizer como uma das personagens que naqueles campos se encontram, pois se sente parte da terra, da paisagem que a cerca: “E eu sou uma daquelas raparigas.../ E tu passas e dizes: “Salve-os Deus!”. O “eu” lírico, assim, protagoniza-se e comunga com aquelas mulheres de uma experiência feminina voltada para o trabalho com a terra: a mulher é colhedora dos frutos e semeadora de alimento, de desejos. Será exatamente isso que José Carlos Seabra Pereira evidencia acerca da poesia florbeliana: “[...] o corpo da mulher e o corpo da terra confundem-se, assumindo a fugidia rebentação de ‘Alentejano’.”<sup>13</sup>

Explica Maria Pilar Antunes Mendes que nos deparamos, em Possoz, com uma paisagem intervencionada, como processo característico artístico:

No entanto, Mily Possoz não copia o real, mas interpreta-o, com as opções de um fotógrafo para a captação das imagens e dos detalhes, escolhendo um ponto de vista da realidade, onde geralmente remete as figuras para primeiro plano e manipula a perspectiva. Reage como espectadora perante o motivo, sem qualquer intervenção, distanciando-se dos objectos. No entanto, sente-se a presença da artista, pelas razões já referidas: Mily age como um fotógrafo na construção pictórica.<sup>14</sup>

Um outro fator importante a ser referido é que Mily Possoz, autora que integra o 1.º modernismo português,<sup>15</sup> tem desde cedo uma

---

<sup>13</sup> José Carlos Seabra Pereira, “A intransmissível presença”, J. Rodrigues de Paiva (ed.), *Estudos sobre Florbela Espanca* (Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995), p. 35.

<sup>14</sup> Maria Pilar Antunes Mendes, *Mily Possoz, 1888-1968: Percurso e afirmação de uma artista no Modernismo Português*, dissertação de Mestrado (Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010), p. 137.

<sup>15</sup> Mily produziu ilustrações, desenhos, gravuras e pinturas, foi aluna de Emília Santos Braga e teve contato, a partir de 1935, através de Vieira da Silva, com autores modernistas como Almada Negreiros, como João Gaspar Simões Lopes e músicos como Fernando Lopes Graça: “Mily conviveu com o que de mais estimulante se fazia em Portugal, aprendizagem que conjugou com a sua formação

preocupação em associar os seus trabalhos a obras literárias, além de todo um trabalho de divulgação na imprensa.<sup>16</sup> Consciente da associação entre figura/desenho e literatura, como uma componente artística que, além de valorizar a obra, intui o diálogo interartes, compromete-se assim com a interação entre a imagem e a palavra, refletindo o tópico de Simonides de Cós, segundo Plutarco, de que a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura falante.<sup>17</sup>

Em relação ao processo de evolução artística da poetisa, encontramos primeiro uma Florbela que desenvolveu projetos através de um caderno intitulado *Trocando Olhares*, que integra, segundo Maria Lúcia Dal Farra, a chamada “pré-história” da poesia florbeliana.<sup>18</sup> É uma amostra de como começou sua produção artística e de como, comparando com os livros compilados para publicação, foi evoluindo. Suas preferências e seus gostos foram mudando com o passar dos anos, escolhendo o soneto<sup>19</sup> como seu estilo preferido e adequando-o às suas temáticas. Tal caderno-manuscrito era a base onde registava suas composições que migraram tanto para o *Livro de Mágoas* (1919), como para o *Livro de “Soror Saudade”* (1923), culminando na sua obra-prima, *Charneca em*

---

em Paris, Bruxelas e Dusseldorf e que resultou num léxico moderno de influências cosmopolitas e eruditas que aplica de forma original em diversas técnicas.” [Emília Ferreira e Marina Bairrão Ruivo (ed.), *Mily Possoz: uma gramática modernista / Mily Possoz: une grammamire de la modernité* (Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2010), p. 7.] Contudo, é preciso frisar que, quando esteve estudando em Paris, com incentivo dos pais, em 1905 (portanto, aos 16 anos de idade), teve como professores pintores simbolistas como Lucien Simon e René Ménard. Destacou-se por ser a única mulher na *II Exposição de Humoristas*, em 1913, e nos *5 Independentes*, em 1923 – exposições determinantes na afirmação do modernismo em Portugal.

<sup>16</sup> Colaborou com ilustrações em *ABC, Athena* (edição de Fernando Pessoa), *Contemporânea* (edição de José Pacheco), *Panorama e Ilustração Portuguesa*.

<sup>17</sup> Plutarco apud Mario Praz, “Ut pictura poesia”, Kelly Basílio et al. (ed.), *Concerto das Artes*, tradução de Mário Jorge Torres e Pauly Ellen Bothe (Lisboa: Campo das Letras, 2007), p. 3.

<sup>18</sup> Cf. M. Lúcia Dal Farra, “Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas – A pré-história da poética de Florbela Espanca [1915-1917]”, *Trocando Olhares* (Lisboa: Imprensa Nacional, 1994), p. 17.

<sup>19</sup> No manuscrito *Trocando Olhares* encontramos, além da referida forma preferencial, quadras, quintilha, tercetos de soneto, soneto em alexandrinos, e outros ainda.

*Flor* (1931). Destaque-se que o próprio título desse caderno primitivo já evidencia, em Florbela, a precoce intuição da tendência dialógica (“Trocando”) e do pendor visualista ou icônico de sua poesia (“olhares”). A obra florbeliana refrata uma variedade de significações; podemos apontar em seus versos as seguintes características: o teor telúrico e gótico, reflexo das pulsões Eros e Thanatos; as diferentes imagens da autoidentidade, como nos mostra Cláudia Pazos Alonso (a imagem de princesa exilada, do ser marginalizado, a comparação com a natureza, a conversão da Dor em fonte de Poder, a redefinição do Eu através do amor, do amor sem ambiguidades às ambiguidades do amor, etc...);<sup>20</sup> e, também, a expressão de um “eu” lírico, como já referimos acima no poema analisado, recuperando os indícios que lembram sua terra natal, seja de forma direta ou indireta (o Alentejo é representado como uma terra sensual revestida de contemplação, rigidez, sensualidade e solidão).

Em relação a Mily Possoz evidencia-se, através dos estudos de Emília Ferreira e Marina Ruivo, que a partir de 1927 a pintora evolui tecnicamente no que diz respeito à forma e à composição (do conhecimento canônico das formas), para procurar outros tipos de traços e representações:

São notórias as linhas oblíquas da sua representação da paisagem, a presença de elementos simbolistas. Como notórios são também os ovais dos rostos femininos, as mãos em cone, as mesas inclinadas, desafiando a verosimilhança e a gravidade, as cores contrastantes, a ausência de um ponto de fuga único, perturbando os planos da composição e criando hierarquias nas personagens, nas figuras, ou simplesmente, o modo rápido e despojado do desenho, mais determinado a sugerir o movimento das figuras do que a torná-las exemplares.<sup>21</sup>

É precisamente a focalização em figuras femininas – influências herdadas por Mily de pintores como Derain Dufy e Marie Laurencin, bem

---

<sup>20</sup> Cf. Cláudia Pazos Alonso, *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997), pp. 37-38.

<sup>21</sup> Emília Ferreira e Marina Bairrão Ruivo (ed.), *Mily Possoz: uma gramática modernista / Mily Possoz: une grammamire de la modernité* (Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2010), p. 18.



como de uma tradição mais antiga de pintores flamengos quinhentistas, como o chamado Mestre de Flémalle ou Van der Weyden<sup>22</sup> – que apontam para a necessidade do protagonismo feminino, justamente no início de um século, o XX, em que a mulher portuguesa entra na liça pela visibilidade e acesso à escolarização, enfrentando objeções diversas de instituições e de uma misoginia generalizada, advinda tanto de homens como das próprias mulheres. Por isto, ressalta Maria Pilar Antunes Mendes que Possoz era acima de tudo uma “pintora das mulheres”:

A sua obra centra-se na figura feminina, mais urbana nos anos dez e vinte, posteriormente, com a cultura promovida pelo Estado Novo, explora mais as figuras de cariz popular, ligadas à iconografia folclórica. Ao considerarmos o conjunto da sua obra, verificamos que a pintora centra a sua atenção nas mulheres, ora aristocráticas, ora do povo, umas reais, independentes, trabalhadoras, outras figuras tipo e algumas adquirem carácter simbólico ou irónico, mas sem crítica social. [...] As suas mulheres detêm uma sensualidade e uma elegância, associadas à sua linha estética, criando uma galeria de imagens femininas que, na generalidade, nos seduzem. Um dos seus temas raros foi o da maternidade, especialmente tratado na técnica da impressão.<sup>23</sup>

Florbela e Mily aludem a um tipo de interlocutor<sup>24</sup> que possa refletir as diferentes identidades femininas a partir de variados prismas, como

---

<sup>22</sup> Cf. Emília Ferreira e Marina Bairrão Ruivo (ed.), *Mily Possoz: uma gramática modernista / Mily Possoz: une grammairie de la modernité* (Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2010).

<sup>23</sup> Maria Pilar Antunes Mendes, *Mily Possoz, 1888-1968: Percurso e afirmação de uma artista no Modernismo Português*, dissertação de Mestrado (Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010), p. 137.

<sup>24</sup> Segundo Zina Bellodi, Florbela tinha em mente uma idealização de diálogo poético, o que podemos também estender a Mily: “A poesia de Florbela Espanca pressupõe, em grande parte dos sonetos, um interlocutor idealizado. Neste caso, não ocorre a ‘transcrição’ do discurso do outro como foi mostrado até aqui, mas sim o subentender-se um discurso anterior que provocou o aparecimento do seu. Por isso pressupõe-se o interlocutor idealizado, pressuposição mais ou menos fácil de ser feita porque a leitura dos sonetos revela, com muita clareza, a preocupação em

podemos exemplificar através de um desenho sem data e do soneto “Castelã da Tristeza”:



Fig. 2) Mily Possoz, [s.t.], [s.d.], lápis de cor sobre papel, col. Particular.<sup>25</sup>

### **Castelã da Tristeza**

Altiva e couraçada de desdém,  
Vivo sozinha em meu castelo: a Dor!  
Passa por ele a luz de todo o amor...  
E nunca em meu castelo entrou alguém!  
Castelã da Tristeza, vês?... A quem?!...

---

apresentar e preservar sua própria imagem.” [Zina Bellodi, *Florbelá Espanca: discurso do Outro e imagem de si*, Tese de livre docência (UNESP, Araraquara, 1987), p. 172.]

<sup>25</sup> Mily Possoz, [s.t.], Emília Ferreira e Marina Bairrão Ruivo (ed.), *Mily Possoz: uma gramática modernista / Mily Possoz: une grammaire de la modernité* (Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2010), p. 30. Desenho.

*Silva & Vilela: Diálogos no feminino:  
a relação entre as obras de Florbela Espanca e Mily Possoz*

– E o meu olhar é interrogador –  
Perscruto, ao longe, as sombras do sol-pôr...  
Chora o silêncio... nada... ninguém vem...

Castelã da Tristeza, porque choras  
Lendo, toda de branco, um livro d’horas,  
À sombra rendilhada dos vitrais?...

À noite, debruçada p’las ameias,  
Porque rezas baixinho?... Porque anseias?...  
Que sonhos afagam tuas mãos reais?...<sup>26</sup>

A imagem da bela adormecida, da princesa encantada dos contos de fadas, associada a uma espera feminina pelo amado, através daquilo que Renata Junqueira explica como “máscara trágica”, recorrente também na imagem de “Feiticeira” e de “Soror Saudade”,<sup>27</sup> reproduz inquietação, que tenta ser confortada através de orações, dentro de uma mística que procura regozijo e dá a tônica a muitos sonetos de Florbela. Na imagem de Mily também notamos uma aura envolvente num semblante cabisbaixo, aparentemente em oração, ou resignação, num processo penitente que traduz não apenas aspetos de uma monja, mas de uma nobre, dadas as joias exibidas pela figura, reveladora de um processo autopenitente. Ora, tal processo também está presente no soneto em destaque, pois segundo explica Fabio Mario da Silva, há em “Castelã da Tristeza” um “diálogo solitário com a sua autoconsciência.”<sup>28</sup> Não obstante, os aspetos melancólicos irradiam quase como um vértice na

---

<sup>26</sup> Florbela Espanca, “Castelã da Tristeza”, *Obras Completas de Florbela Espanca. Vol. 1. Livro de Mágoas*, organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva (Lisboa: Editorial Estampa, 2012), p. 86.

<sup>27</sup> Cf. Renata Junqueira, *Sob os sortilégios de Circe (Ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca)*, dissertação de Mestrado (Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992), p. 50.

<sup>28</sup> Fabio Mario da Silva, “A construção de uma autoridade poética através das sensações e expressões da Dor no *Livro de Mágoas*”, *Obras Completas de Florbela Espanca. Vol. 1. Livro de Mágoas*, organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva (Lisboa: Editorial Estampa, 2012), p. 21.

poética florbeliana, sentimento importante no seu fazer poético: “Em Florbela Espanca, o ser não morre de angústia; move-se na trama do vivido e do indagado. Este é o traço sombrio e paradoxal da dúvida e põe em descrédito o eixo unilateral do pensamento categórico e reificador da sociedade moderna.”<sup>29</sup>

Um outro fator importante é a metaforização da dor, transmutada em castelo nos versos de Florbela, configurando-se, assim, num aprisionamento. Nesta solidão total (representada também no desenho de Mily) só “chora o silêncio”, numa atmosfera crepuscular que tem por objetivo destacar o posicionamento do “eu” lírico, no meio do intervalo da passagem das horas, do dia para a noite, características também evidenciadas no desenho, através dos traços que envolvem a figura feminina. Este ambiente reproduz, principalmente no *Livro de Mágoas*, aquilo que Ana Luísa Vilela denominou como uma “dor aquática e crepuscular” em Florbela, o seu “choro poético.”<sup>30</sup> Apesar de no conjunto de obras de Mily Possoz predominarem mulheres envolvidas em ambientes festivos, esta imagem particular se coaduna com o *topos* da lírica florbeliana, como uma interlocução da dor feminina.

Por fim, nos deparamos com autorretratos na obra das duas autoras. Além de acreditarmos que as várias vozes, imagens de mulheres nas suas obras, revelam também as múltiplas faces de cada uma das autoras, a sua autorrepresentação tenta, por fim, estabelecer uma imagem estática. Vejamos como se dá esse processo através do soneto “Versos de Orgulho”, que se complementa com o soneto “Eu” de *Charneca em Flor* e um desenho sem título de Mily Possoz:

---

<sup>29</sup> Derivaldo dos Santos, “Florbela Espanca. Sob o signo da dúvida melancólica”, Ana Luísa Vilela, Maria Lúcia Dal Farra e Fabio Mario da Silva (ed.), *Florbela Espanca. O espólio de um mito* (Vila Viçosa: Câmara Municipal de Vila Viçosa / Edições Colibri, 2012), p. 309.

<sup>30</sup> Cf. Ana Luísa Vilela, “‘À flor das ondas, num lençol d’espuma!’: a dor aquática e crepuscular do *Livro de Mágoas*”, *Obras Completas de Florbela Espanca. Vol. 1. Livro de Mágoas*, organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva (Lisboa: Editorial Estampa, 2012), pp.41-47.

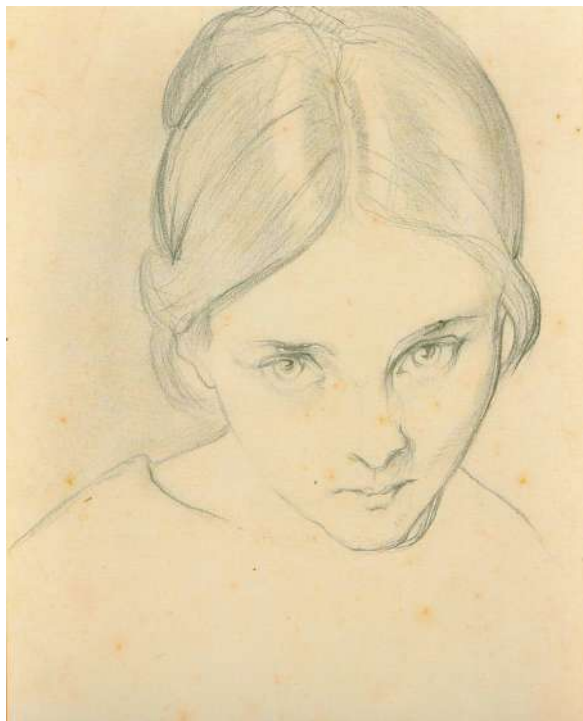


Fig. 3) Mily Possoz, [s.t.], [s.d.], grafite sobre papel, col. Particular.<sup>31</sup>

### **Versos de Orgulho**

O mundo quer-me mal porque ninguém  
Tem asas como eu tenho! Porque Deus  
Me fez nascer Princesa entre plebeus  
Numa torre de orgulho e de desdém.

Porque o meu Reino fica para além...  
Porque trago no olhar os vastos céus  
E os oiros e clarões são todos meus!  
Porque eu sou Eu e Eu sou Alguém!

---

<sup>31</sup> Mily Possoz, [s.t.], Emília Ferreira e Marina Bairrão Ruivo (ed.), *Mily Possoz: uma gramática modernista / Mily Possoz: une grammaire de la modernité* (Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2010), p. 30. Desenho.

O mundo! O que é o mundo, ó meu Amor?

– O jardim dos meus versos todo em flor...

A seara dos teus beijos, pão bendito...

Meus êxtases, meus sonhos, meus cansaços...

– São os teus braços dentro dos meus braços,

Via Láctea fechando o Infinito.<sup>32</sup>

Uma das características marcantes na poesia de Florbela Espanca é o egocentrismo, ou seja, as super exigências do “eu” poeta, como quem procura autovalorizar-se, numa afirmação narcísica do “eu”: “O mundo quer-me mal porque ninguém/ Tem asas como eu tenho! Porque Deus/ Me fez nascer Princesa entre plebeus/ Numa torre de orgulho e de desdém.” Por isso, muitas vezes, em diversos poemas, aparecem autorretratos contemplativos de si mesmos. Nesta busca incessante por autoafirmação alude-se à sua sobrestima, narcisicamente egocêntrica:<sup>33</sup> “Porque eu sou Eu e Eu sou Alguém!”, numa tentativa de destaque de um “eu” lírico feminino que agora é dono do seu corpo e de suas próprias verdades, sem ser o objeto de desejo do discurso masculino. O que este “eu” procura é afirmar o seu desejo de mulher, numa tentativa de superar a “mesmice” literária do seu contexto histórico, no qual as escritoras estavam fadadas a reproduzirem o que os discursos masculinos permitiam. Assim, corroboramos o pensamento de Cecília Baixa quando afirma que “ao ligarmos o auto-retrato à criação de uma identidade

---

<sup>32</sup> Florbela Espanca, “Versos de Orgulho”, *Obras Completas de Florbela Espanca. Vol. 3. Charneca em Flor*, organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva (no prelo).

<sup>33</sup> Explica Carlos Reis: “A interiorização a que os textos líricos procedem relaciona-se com a propensão eminentemente egocêntrica própria do sujeito poético. Colocando-se no centro de um determinado universo (o universo dos temas, dos mitos, das obsessões, mas também no mundo representado, nas suas situações e eventos diversos), o sujeito poético tende, assim, a afirmar uma atitude acentuadamente individualista. Mas egocentrismo e individualismo não significam aqui necessariamente egoísmo e alheamento, pois essa interiorização pode traduzir também um acto de intensa solidariedade para com os outros e para com a vida.” [Carlos Reis, *O conhecimento da literatura: uma introdução aos estudos literários* (Coimbra: Almedina, 1995), p. 314.]

artística, a identidade deverá ser definida num contexto abrangente em que o artista se relaciona consigo e com a sua contemporaneidade.”<sup>34</sup>

Contudo, saliente-se que, dentre todas as figuras femininas da obra gráfica de Possoz, a do seu autorretrato é aquela em que encontramos um semblante mais austero, com destaque para a profundidade de um olhar que parece perscrutar intimamente o observador. Para Michel Foucault, apesar de admitir que tanto o discurso quanto a figura têm os seus próprios modos de ser, a relação entre o dizível e o visível (a pintura e o que dizer dela) pode formar entrecruzamentos, tradução, paralelismos, explicitando essa relação entre a obra pictórica e os espectadores de uma forma que se encaixa bem naquilo que acreditamos ser a intenção deste autorretrato de Mily Possoz:

Dos olhos do pintor ao que ele olha, é traçada uma linha imperiosa que não poderíamos evitar, nós que a olhamos: ela atravessa o real e encontra diante de sua superfície esse lugar de onde vemos o pintor que nos observa; esse pontilhado infalivelmente nos alcança e nos liga à representação do quadro. Aparentemente, esse lugar é simples: ele é de pura reciprocidade. Olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla.<sup>35</sup>

Ou seja, acreditamos que Possoz tinha como intenção deixar para a posteridade sua autorrepresentação numa atitude dialógica com o seu “leitor”, partilhando, numa relação de alteridade, dois olhares complementares.

Entretanto, voltemos ao soneto florbeliano, onde nos deparamos, desde o primeiro terceto, com uma autovalorização a partir dum objeto de desejo: a inscrição da figura amada que vem comungar com o “eu”, sujeito ativo do discurso, proporcionando um “bem-estar”, por meio de uma identificação projetiva na imagem do amado: “O mundo! O que é o mundo, ó meu Amor?/ – O jardim dos meus versos todo em

---

<sup>34</sup> Cecília Baixa, “Imagens de si: um olhar dos estudos culturais sobre o auto-retrato”, Paula Morão e Carina Infante do Carmo (ed.), *Escrever a vida: Verdade e ficção* (Lisboa: Campo das Letras, 2008), p. 231.

<sup>35</sup> Michel Foucault, *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, organização de Manoel Barros Motta, tradução de Inês Autran Dourado Barbosa (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006), p. 195.

flor.../ A seara dos teus beijos, pão bendito...” Tal estratégia discursiva acontece também no soneto “Eu”, onde observamos que a existência e autoafirmação só acontecem por meio da figura de apego: “Mas que eu não era Eu não o sabia [...] Andava a procurar-me – pobre louca! –/ E achei o meu olhar no teu olhar,/ E a minha boca sobre a tua boca!” Ou seja, ambas as autoras parecem necessitar expor-se como um sujeito que sai de si e se multiplica em formas, olhares e descrições. Resume Fernando Guimarães que a “relação entre a literatura e a pintura poderia levar-nos a considerar o processo descritivo ou *ekphrasis*<sup>36</sup> que, sobretudo usado na expressão poética, procura transferir para a escrita as imagens que têm os objectos artísticos por referência.”<sup>37</sup>

Vimos que tanto em Florbela Espanca quanto em Mily Possoz a natureza tem representação simbólica, no sentido de fazer uma correspondência entre a realidade exterior e o sujeito interiorizado, produzindo imagens e sensações. Sabemos também que Florbela tinha uma preocupação constante em estabelecer uma lógica correspondente entre a estrutura fônica dos seus poemas e o sentido e as imagens dos textos.<sup>38</sup> Outro ponto de reflexão constante das autoras se encontra nas diferentes imagens femininas, desde mulheres representativas da cultura popular, passando por nobres, princesas, “sorores”, carregando de relevos cromáticos o poema e a pintura. Em relação ao texto literário, muitos críticos, como destaca Murray Krieger, valorizam as obras como objeto “ekfrástico”, capaz de examinar “a capacidade das

---

<sup>36</sup> Segundo Murray Krieger, este lexema suspende, no seu sentido alargado, o argumento do orador ou poeta “para prender a nossa atenção sobre um objeto visual a ser descrito, o que deveria ser feito com ricos e vívidos pormenores. Tratava-se, portanto, de um dispositivo destinado a interromper a temporalidade do discurso, a cristalizá-lo durante a sua complacência na exploração do espacial.” [Murray Krieger, “Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da *ekphrasis* enquanto assunto”, Kelly Basílio et al. (ed.), *Concerto das Artes*, tradução de Ângela Fernandes (Lisboa: Campo das Letras, 2007), p. 140.]

<sup>37</sup> Fernando Guimarães, *Artes plásticas e literatura: do romantismo ao surrealismo* (Porto: Campo das Letras, 2003), p. 8.

<sup>38</sup> Para uma análise mais detalhada consultar o seguinte estudo: Renata Junqueira, “O Embasamento arquetípico da Literatura Florbeliana: Uma Análise da Poesia de Florbela Espanca à luz da Psicologia Analítica Jungueana” (*Estudos Portugueses e Africanos*, 7, 1986), pp. 159-69.



palavras para transmitir imagens.”<sup>39</sup> Também cremos que as variadas e insistentes imagens de mulheres nas obras das duas autoras constituem uma forma de dar protagonismo ao feminino, numa afirmação artística do labor das mulheres, quase como um posicionamento feminista, apesar de as autoras não terem se engajado com esta bandeira sócio-política. Não obstante, essas diversas mulheres também aparentam ser representativas das múltiplas faces das artistas que se enxergam e, num movimento comum, criam várias imagens de si mesmas, que desembocam, afinal, em autorretratos, o que pode ser entendido como uma tendência sistemática da constituição de um repositório biográfico, indicando uma relação de intimidade/proximidade com o seu leitor/espectador.

---

<sup>39</sup> Murray Krieger, “Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da *ekphrasis* enquanto assunto”, Kelly Basílio et al. (ed.), *Concerto das Artes*, tradução de Ângela Fernandes (Lisboa: Campo das Letras, 2007), p. 141.

## Anexos



Fig. 4) Mily Possoz, *Vila*, [s.d.], óleo sobre tela, col. Hotel Tivoli, Lisboa.<sup>40</sup>



Fig. 5) Mily Possoz, *Chaminés alentejanas*, [s.d.], óleo sobre tela, dimensões, col. Hotel Tivoli, Lisboa.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Mily Possoz, “Vila”, Emília Ferreira e Marina Bairrão Ruivo (ed.), *Mily Possoz: uma gramática modernista / Mily Possoz: une grammaire de la modernité* (Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2010), p. 29. Desenho.

<sup>41</sup> Mily Possoz, “Chaminés alentejanas”, Emília Ferreira e Marina Bairrão Ruivo (ed.), *Mily Possoz: uma gramática modernista / Mily Possoz: une grammaire de la modernité* (Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2010), p. 30. Pintura.