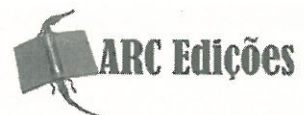


100 ANOS DO *LIVRO DE MÁGOAS*
Releituras da obra de Florbela Espanca

Maria Lúcia Dal Farra • Ana Luísa Vilela • Fabio Mario da Silva
• Rosa Fina

[Organizadores]

coedição



100 anos do Livro de Mágoas – Releituras da obra de Florbela Espanca
© 2021 Maria Lúcia Dal Farra, Ana Luísa Vilela, Fabio Mario da Silva, Rosa Fina [Org.]
© ARC Edições | Sol Negro Edições, 2021

Capa & projeto gráfico Floriano Martins

Desenho Apeles Espanca

Revisão ortográfica Floriano Martins
Rogéria Alves Freire
Rosa Fina

Editoração Eletrônica Márcio Simões

Serviços gráficos Edições Loyola

ISBN 978-65-86916-20-1

1. Literatura. 2. Florbela Espanca. 3. Poesia. 4. Literatura portuguesa.
5. Ensaios. I. Dal Farra, Maria Lúcia. II. Silva, Fabio Mario da. III. Vilela, Ana Luísa. IV. Fina, Rosa. V. Título.

Agulha Revista de Cultura

<http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com.br/>

floriano.agulha@gmail.com

Fortaleza CE Brasil

Sol Negro Edições

solnegroeditora.blogspot.com

edsolnegro@hotmail.com

Natal RN Brasil

100 ANOS DO LIVRO DE MÁGOAS

Releituras da obra de Florbela Espanca

• COMISSÃO CIENTÍFICA

Cláudia Pazos Alonso	Univ. de Oxford
Deolinda Adão	Univ. de Berkeley
Edson Santos Silva	Univ. do Centro-Oeste do Paraná
Jorge Vicente Valentim	Univ. Federal de São Carlos
Jonas Leite	Univ. Federal de Pernambuco
Henrique Marques Samyn	Univ. Estadual do Rio de Janeiro
Telma Maciel da Silva	Univ. Estadual de Londrina
Annabela Rita	CLEPUL - FLUL
Chris Gerry	CLEPUL - Gabinete de Estudos de Género
Renata Soares Junqueira	Univ. Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

SUMÁRIO

09 | Apresentação

Capítulo 1: Repensando o *Livro de Mágoas*

- 13 | Florbela leitora de Verlaine. Releitura do *Livro de Mágoas* 100 anos após a sua publicação – Fabio Mario da Silva
31 | Paisagem com Mulher ao Centro – Maria Cristina Pais Simon

Capítulo 2: Contribuições especiais

- 45 | Depoimento no Congresso de Homenagem a Maria Lúcia Dal Farra e 100 anos de Florbela – Joana Espanca Bacelar
48 | O corpo insepulto de Florbela – Maria Lúcia Dal Farra

Capítulo 3: Florbela filmica

- 67 | Testemunho sobre o primeiro curta acerca de Florbela Espanca produzido – espantem-se! – em Sergipe, Brasil – Maria Lúcia Dal Farra
71 | Florbela no cinema – Renata Soares Junqueira

Capítulo 4: Florbela Espanca: releituras

4.1 *Estudos sobre Florbela-Poeta*

- 85 | “Já não sou, Amor, Sórora Saudade”: a Charneca em alguns poemas de Florbela Espanca – Aldinida Medeiros
95 | Reflexões sobre o erotismo. Uma leitura da obra *Charneca em Flor*, de Florbela Espanca – Algemira de Macêdo Mendes, Joselita Izabel de Jesus
102 | Impessoalidade, despersonalização, dispersão: a poética negativa de Florbela Espanca – Antonio Alías
123 | A palavra amortalhada: a representação da morte na poética de Florbela Espanca – Gabriela Silva
138 | “A lua ignobil, Informe”, de Florbela Espanca: subsídios para uma exegese – Henrique Marques Samyn
150 | Florbela Espanca, Um Modo de Ler – Jean Pierre Chauvin
155 | Eros e Thanatos: a poesia de Florbela – Maria do Carmo Cardoso Mendes

4.2 Estudos sobre Florbela-Prosadora

- 165 | Agustina e Florbela: máscaras do destino – Anamaria Filizola
177 | Do Dominó às Máscaras: a cartografia contística de Florbela Espanca – Andreia de Lima Andrade
195 | Recensão de *Diário/ O Dominó Preto*, organização, notas e fixação de texto de Fabio Mario da Silva. Estudos Introdutórios de Fabio Mario da Silva e Isa Severino – Edson dos Santos Silva
199 | Nuances do insólito em contos de Florbela Espanca – Elisangela da Rocha Steinmetz
215 | A trajetória de Florbela Espanca como tradutora – Iracema Goor

4.3 Estudos sobre a recepção florbeliana: Imprensa, Crítica, Criação

- 231 | A imprensa periódica e Florbela Espanca – Adriana Mello Guimarães
239 | A poesia de Florbela Espanca na Dança Portuguesa: dois casos de estudo – António Laginha
254 | Diálogos com a obra de Florbela Espanca: a recepção produtiva – Clêuma de Carvalho Magalhães
272 | Florbela à luz da intertextualidade – Flavia Maria Corradin
282 | A leitura como vivência: Florbela e Maria Lúcia em diálogo – Luzia Machado Ribeiro de Noronha
296 | O Projeto da Casa-Museu de Florbela Espanca em Vila Viçosa – Tiago Passão Salgueiro
310 | Florbela Espanca, Cecília Meireles e Alphonsina Storni: diálogos (im)pertinentes? – Zuleide Duarte

4.4 Estudos sobre o mito florbeliano

- 325 | É narciso uma flor bela? – Deolinda Santos Costa
344 | Florbela – Um absoluto icárico – Isabel Ponce de Leão
352 | À procura de Florbela – entre biografia e mitografia, do caso humano o caso poético – Marisa Mourinha
362 | Virgem, sedutora, castradora: as contribuições de Florbela segundo Natália Correia – Robin Driver

APRESENTAÇÃO

Na sua obra de estreia, *Livro de Mágoas*, publicada em 1919, Florbela Espanca inicia uma carreira literária que, durante longo tempo, reivindicará o seu lugar (e de outras escritoras) no cânone literário português, enfrentando inicialmente enormes resistências por parte da sociedade e da crítica.

A presente obra centra-se na comemoração do centenário de publicação da primeira obra de Florbela, sob a forma de um congresso internacional que se desdobrou, em dezembro de 2019, em debates em Lisboa e Vila Viçosa sobre a obra da poetisa. O conjunto de textos que aqui se apresenta tenta revelar novas (re)leituras de sua obra, demonstrando como Florbela continua a atrair a atenção crítica, tanto da parte de nomes já consagrados, que vêm trabalhando há anos sobre sua obra, como de novos investigadores.

Os Organizadores

ANTONIO ALÍAS⁵⁶ | *Impessoalidade, despersonalização,
dispersão: a poética negativa de Florbela Espanca*

para o Manuel Gusmão

Introdução: a morte de Florbela (crítica e mortificação)

Florbela continua a ser um objeto lutuoso dos nossos devaneios críticos. Escrever sobre ela procede sobre uma repetição académica, *feitiço*, talvez, ainda mais quando o ponto de partida atende ao fenómeno cultural que a própria poeta é e que, ainda hoje, segue-se num complexo processo de mitificação. Assim, reparar e escrever nela mais uma vez constitui, de facto, um jeito de atualidade que, pelo menos, procura na poeta uma outra leitura crítica da sua poesia – *negativa* –, precisamente onde a lenda, como escreve Vitorino Nemésio no seminal artigo intitulado “Florbela”, “sobrepuja a esta, sem a afogar” (1958: 230). Estas palavras do crítico é que fazem-nos perceber, em princípio, a dialética afirmação do mito de Florbela – que, então, já se tinha gerado a partir da identificação dos seus poemas com o *peçoal* –, como uma força imagética que sobrepõe-se a própria poesia. Mas, bem lidas, também sugerem uma agónica sobrevivência da poesia frente ao mito. Como é sabido, a luta pelo relato aponta para processos constitutivos que a crítica assume-se tradicionalmente legisladora, mas que, a partir do precioso corretivo que fez Roland Barthes em 1966 ao defini-la como *la parole dédoublée*, abre-se numa significativa especulação sobre as imagens da escrita literária que, institucionalmente, consistiria em “à les distinguer, à les séparer, à les dédoubler” (1999: 14). Mas nesta consideração da crítica Nemésio adiantou-se ao teórico francês. Porque a discriminatória proposta de Nemésio – “destrinçar capazmente, com serena e ampla crítica, a lenda de Florbela da poesia de Florbela” –, diz-nos respeito de duas imagens distintas da poeta [lenda e poesia], mas também da

56. Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Granada, E-18071, Granada, Espanha.

crítica como promessa sobre a impotência da poesia na sua desestimação. Isto mesmo tem valido para a crítica o seu significado como ato de redenção que, nas premissas epistemológicas de Walter Benjamin sobre o seu carácter intermediário, percebe-se, então, como “erkennendes Moment enthält” (1920: 5), quer dizer, um *momento de discernimento* [cognoscitivo].

Até então os trabalhos críticos sobre Florbela tinham sido, certamente, a fundamentação do seu contrário: um *desconhecimento* da obra para o *conhecimento* da vida. A impossibilidade da leitura da sua poesia, como já advertiu o poeta e teórico José Régio, foi devido em parte ao silêncio da crítica, justamente do “silêncio da crítica *presencista*” (1950: 7) que num princípio tinha ignorado a exceção poética da poeta. Assim, com o estudo igualmente intitulado “Florbela” (1946), Régio opera a grande empresa de restituição de Florbela para uma história da *individualidades* na literatura portuguesa moderna que, no entanto, coincidia com o projeto de *Literatura viva* – em geral “presto homenagem às exceções”, escrevia o crítico no primeiro número da revista (1993)⁵⁷ –, motivo fundacional do modernismo da *Presença* em 1927. A propósito de Florbela ser “dos nossos mais flagrantes exemplos de poesia viva” (1950: 7), a leitura de Régio não transita pela via do discernimento crítico das múltiplas imagens da sua poesia, mas propriamente para a constituição de uma imagem *exemplar* da poeta. Não devemos descartar aqui o funcionamento de um princípio moral (faculdades romanticamente superiores: *imaginação, sentimentalidade, emoção*) que vincularia – entendendo a crítica como *mediação* – o conteúdo histórico com a representação essencial dos ideais nos poemas de Florbela, pois a decisão crítica de Régio reside, finalmente, num instinto de conservação – até *glorificação* – da poeta por ser “expressão poética de um caso humano” (1950: 8). Isto mesmo redundava numa Estilística idealista em voga

57. *Presença, Folha de arte e crítica*. Nº 1. Coimbra, Março de 1927. p. 1. Todos os excertos da revista *Presença* citados neste artigo foram consultados no sítio oficial da Biblioteca Geral Digital pertencente a Universidade de Coimbra (UC).

no âmbito crítico da época, teoria na qual Régio parecia, pois, coincidir através também do conceito *vivença* [Erlebnis], original de Wilhelm Dilthey. Se para o filósofo alemão este conceito abrangia os conteúdos materiais da existência, certamente são aqueles processos intelectuais de imaginação os que, para Régio – nesta mesma linha –, também resultam essenciais. Assim, a ideia de arte define-se para ele como “expressão, sugestão, ou representação do mundo (interior e exterior) através dum temperamento próprio, dum conhecimento pessoal, dum alma individualizada” (1993)⁵⁸. Assunto este que serve, nomeadamente para captação exegética dos fenómenos literários, como tal foi o caso de Florbela Espanca: “Ora não é verdade que perfeitamente se ajusta o essencial destes dizeres à obra de Florbela?” (1950: 8). Desta forma, mais uma vez, o crítico português procurava a dimensão vivencial – duvidosamente fenomenológica – na viva expressão dos poemas, isto é, através da sua linguagem poética. E mesmo que a materialidade faça parte do processo criativo, para o crítico não é – nem pode ser – determinação final do talento puro, já que “a estranheza do fenómeno está em que, precisamente, as vivências de um artista são induzidas da convincente expressão literária que lhes deu” (1950: 8). Isto é, Régio está distante de uma concepção formalista da escrita [Autonomie] para a própria vida do artista (Adorno, 1970).

Para quem como Régio observara na arte a fixação de uma *vivença*, supõe a legitimação de certa dimensão estética embora desde uma perspectiva espiritual (idealista), que no fundo considerava a expressão literária a excelsa afirmação do humano. A escrita poética é, então, o espaço da experiência individual ou pessoal que, nos trabalhos que o crítico dedicara aos poetas portugueses, pode ser lido não só como lugar de perfeição – portanto, de melhora [ética] –, pois a adequação poética das *vivenças* transcende na realização como plenitude da sensibilidade humana [estética]: um *sentir-se poeticamente*. Portanto,

58. Presença, Folha de arte e crítica. Nº 45. Coimbra, junho de 1935, na página 16.

na sensação [Empfindung] reside o limite de aquilo que é propriamente humano. Estas mesmas serão, logo depois, as premissas românticas. No entanto, esta concepção do artista – possivelmente extraída das teorias do génio poético contidas em *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), de Friedrich Schiller – é uma presença inegável no trabalho crítico de Régio, pelo menos em parte. De facto, é nesta obra onde o poeta, assumido pela primeira vez como *moderno*, permanece sempre em relação com o mundo empírico, posto que é no mundo onde poeta, como sujeito que obra e sente naturalmente – aqui a medida da Ilustração –, “lebt, und von der er unmittelbar berührt wird” (2018: 57), isto é, vive *tocado*, em afetação. Em estes mesmos termos Régio regista outros casos humanos em feroz defesa sobre a *humanidade* e da qual podemos aqui extrair uma tentativa de definição claramente em dívida com o Idealismo alemão [em “Cartas do nosso tempo: A um rapaz de hoje, sobre a concepção de ‘humanidade’ na arte”]:

[...] aquela parte divina do homem pela qual aspiramos ao absoluto e ao eterno, do que a parte animal pela qual nos sujeitamos às necessidades fisiológicas, ou a parte histórica ou anedótica pela qual dependemos das contingências. Assim as obras de Platão, ou Homero, ou Ésquilo, ou Virgílio, ou Dante, ou Camões, ou Shakespeare, ou Racine, ou Descartes, ou Kant, ou Spinoza, ou Beethoven, etc., etc., até outros menores mas em quem também arde o insaciável desejo da Beleza, da Verdade, do Bem absolutos, —parecerão incomparavelmente mais humanas [...] (1938: 54)

Mede-se, então, a genialidade do poeta moderno em termos do imediato e da dependência às circunstâncias as quais, no entanto, se subtrai *poeticamente*. Ou seja, *ser poeta* é, pelo menos desde as ideias de Schiller, a intermitência numa existência no limite do mundo (Lopes, 2003: 75) que, só desde o *impulso poético* [Dichtungstrieb] ou da *força poética* [Dichtungskraft], transformar-se-á numa indeterminada experiência na representação [Darstellung], onde as sensações são desdobradas. Um ser, o *poeta*, é enquanto dominado pelas sensações na pro-

cura da sua liberdade. No entanto, as dificuldades do pensador alemão para pensar no desprendimento do poeta da influência do seu tempo [modernidade], definem o marco de um processo de subjetivação estética que, já na obra *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), revela uma certa designação negativa pela via da *emancipação* estética. Pois fala-nos aqui Schiller da integridade – e da *persistência* [Ursprungs] – da experiência estética, pensada agora como a configuração total de um espaço *sensível* desgarrado do tempo [der Zeit gerissen] e onde a humanidade pode se *manifestar* [Menschheit äußert].⁵⁹

Ainda não coincidente com a – mais moderna – *neutralidade* [negativa] da obra artística, poderíamos reclamar, se for o caso, este desaforamento estético como certamente revolucionário no que tem de *cancelamento*, como depois diria Michael Foucault, do “langage en sa positivité” (1966: 520). Mas ainda quando a fundamentação da experiência estética terá consequências epistemológicas na modernidade que, como é evidente, José Régio pareceu não observar. Porque o planeamento sobre uma existência estética é percebido, no caso do crítico português, como critério para uma valoração das qualidades poéticas individuais [originalidade] dos escritores portugueses mais conhecidos de sempre. O pensamento crítico de Régio deixa de ser assim, talvez, certamente idealista no momento que nele completa-se a redução do original carácter subversivo das ideias schillerianas. Comprova-se isto na reconfiguração da *naturalidade* idealista na *sinceridade* artística de Régio – em oposição ao *fingimento* pessoano. Mas também é clara a confusão do enobrecimento estético com o merecimento poético; da troca da autonomia por uma experiência artística necessariamente predeterminada. Poderíamos dizer, em definitivo, que o Régio crítico resume o espírito agónico do artista de Schiller na verificável angústia da personalidade artística. Mas não é a *Literatura viva* um discurso para as restrições das liberdades na arte – mesmo que contemplatesse um carácter programático –,

59. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Carta Nº XXII. 1.

mas sim um gesto crítico que reduz a experiência estética moderna a mero psicologismo literário.

A “Florbela” (1946) de Régio é, por tudo isto, repetição de um padrão crítico que, na sua exposição, prescinde de aquilo que a própria crítica é: reflexão e desbordamento como crise da sua própria imanência. A transcendência da sua crítica sobre a poeta, em tanto que *reparadora*, na verdade só alinha para a construção do mito. Porque nela a poeta cobra um significado – aqui o transunto hermenêutico – para além da sua existência caricatural, previamente fixada já pela crítica do seu tempo (Silva, 2012). A condição *post mortem* do estudo de Régio outorga à crítica, como diria Benjamin (2012), um momento de *mortificação* da obra de Florbela [*imortalização, salvação*], que finalmente é redimida para a Literatura portuguesa moderna. Mas, então, como precede esta crítica de Régio? Na construção de um espaço perceptivo, uma imagem situada para além da distinção entre a vida e a obra, mas também entre a vida e a morte de Florbela, que o crítico sobrepõe à própria ambiguidade da fantasia de “um dos seus biógrafos” (1950: 10). Assim a “Florbela” de Régio acaba por ser lida mais como *emblema* “presencista” do que como mito da modernidade literária, uma imagem fixada a partir de outras imagens críticas que remetem – *mise en abyme* – à sua aparente morte para a poesia portuguesa.

1. *Poesia, um poder impessoal*

Por isso a imagem que obtemos da poeta após a leitura de Régio é só – mais – um momento da crítica. Confecionada desde o suposto excesso narcisista do seu carácter (feminino), a interpretação acaba por não se focar na questão estilística da sua expressão poética – “certos caprichos de gosto, e até vulgaridades brilhantes, por comprovativos embora menos felizes” (12) –, mas sim nas “duas incuráveis feridas” (15) da poeta. Se o estudo pretensiosamente estilístico reclama algum momento de atenção, este deve-se à magnitude que atinge no texto a especulação

psicológica mal argumentada.⁶⁰ Não é por menos que estamos obrigados a reconhecer que estas páginas dedicadas à poeta respondem mais a certa razão mitologizante, do que a um rigor crítico. Embora seja devassada a imagem de Florbela Espanca, são precisamente as contradições do Régio – aliás, o que nunca foi dito desde a sua poesia –, o que permite uma outra leitura da poeta. A crítica surge, então, agora como possibilidade naquilo que foi desvalorizado em Florbela. Pois olhar esse excesso florbeliano detectado – mas erroneamente lido desde a afirmação – por Régio, passa necessariamente pela sua atualização [Aktualität]. E nessa latência irresolvida é onde, de facto, surge – em termos de Benjamin – o tempo da sua *legibilidade* [“Bild im Jetzt der Erkennbarkeit” [N3, I] (1991: 578)].

A latência, pois, ainda se mantém no conhecido estudo publicado de 1946, onde o crítico parece perceber a singularidade de uma Florbela sumida, até então, numa marginalidade literária. Se, como vimos no início deste trabalho através das considerações de Régio, a excepcionalidade poética de Florbela residia na expressão de um caso “tão significativamente humano” (1950: 9), é por causa, segundo o crítico, de nos mostrar a impressão “de não caber ela em si: de transbordar, digamos, dos limites de uma personalidade” (1950: 21). Mas pôr assim em valor os limites da personalidade da poeta, para já resulta contraditório, pelo menos desde o ideário do crítico “presencista”, pois realmente isto responde mais a uma leitura – se mantivermos o cariz psicologista – sobre a saída de uma lógica racional do sujeito [Florbela]. É mais, posto que Régio tencionara, de propósito, uma certa aproximação às estratégias poéticas de *Orpheu* (duplicidade, heteronímia), a legitimação de Florbela então incorre na mistificação de um erro poético. Em primeiro lugar

60. Régio acreditava na união inseparável entre o estilo (expressão artística) e a personalidade (temperamento), daí resulta o artista verdadeiramente original. Esta ideia já estava nos primórdios da *Presença*: “Substitue-se a personalidade pelo estilo. Mas criar um estilo já é ter personalidade”. Em: *Presença, Folha de arte e crítica*. Nº 1. Coimbra, Março de 1927. p. 1.

porque, ao falar o crítico em termos de “doença” – “a mesma doença se nos revela em vários poetas modernos; caracterizadamente em dois dos maiores: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa” (1950: 22) –, ainda não acertava sobre a compreensão do ato poético moderno como *drama da invenção* (Lopes, 2003: 75), nem sequer de reconhecer na sua justa medida o valor ontológico – e absolutamente negativo – do projeto pessoano que abrisse na heteronímia. Pois, se o crítico serve-se desta doença como exemplo de uma *anomalia*, esta não remeteria para uma discriminação de poéticas, mas claramente entre as mentalidades dos poetas. Note-se assim o jeito das personalidades de *Orpheu*. Em Sá-Carneiro, escreve Régio, “se enraíza o génio poético nessa quase física sensação, que o obsidia, do duplo; e por vezes, ou do múltiplo, ou do impessoal”; em Pessoa, porém, a doença percebe-se no “excesso de uma grande inteligência escolasticizante, de uma pertinaz voluntariedade estética” (1950: 22). O crítico, ao propor aqui uma distinção entre “doenças” do génio poético, mantém-se na identificação da obra com a manifestação plena do sujeito. Quer dizer, um “Eu” em expressão da sua subjetividade conforme a um interior (*afirmação*), e não como gesto desprendido da sua imaginação poética (*negação*). Isto mesmo confirma as suspeitas de uma apelação mais psicológica do que vivencial, concretamente no reconhecimento de certos rasgos psicológicos – um estado mental particular – como signo afirmativo do génio poético moderno. Sabemo-lo, aliás, porque, Régio dava início ao seu trabalho com o intuito de se convencer na seguinte certeza: “Florbela viveu a fundo aqueles estados quer de depressão, quer de exaltação, quer de concentração em si mesma, quer de despersonalização por tudo, que na sua poesia atingem tão vibrante expressão” (1950: 8). Por tudo isso, a equivalência com *Orpheu* resulta uma forçada parceria. Mas convém advertir que não é por causa de incompatibilidade poética que a poeta “é com Mário de Sá-Carneiro que melhor se aparenta”, senão precisamente porque aquilo que ambos poeticamente partilham – essa “*natural* sensação, não de duplicidade, mas sim de impessoalidade, despersonaliza-

ção, dispersão...” –, tenha sido reduzido a uma exegese psicologista. Se nada soubéssemos das malogradas vidas dos poetas aqui conjugados, não diríamos que aqui também há qualquer interesse mórbido em detrimento do literário.

E assim Florbela foi resgatada. Porque de facto há no estudo de Régio qualquer arrumação da poeta para as ideias da *Presença*; talvez mais uma provisão simbólica para os poetas “presencistas”, pois esta não foi a única. Desde logo, não podem passar despercebidas as continuas menções dos poetas de *Orpheu* que, evidentemente, não se dão já no texto como referentes externos à criação “presencista”, mas como a mais alta encarnação dos seus princípios poéticos. Ora bem, que isto fosse assim, ilumina sobre a apropriação da *Presença* para uma mitologia literária do Modernismo português tão inconsciente como errada, assunto este que foi substancialmente estudado por Eduardo Lourenço no polémico artigo “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo?” (1974). Em resumo, as pretensões sobre Pessoa e Sá-Carneiro, como ali são afirmadas, não podiam ter certamente equivalência com os poetas “presencistas”, cuja atitude crítica tem a ver mais – como antes foi aludido – com o psicologismo ou “drama de poeta” (2016: 147). Assim as contundentes palavras de Lourenço a propósito de Pessoa e Sá-Carneiro:

Diferentemente, a poesia de Sá-Carneiro e Pessoa dá conta de uma convivência ôntica de um tipo novo com o Espaço e o Tempo, os quais perdem o seu carácter de dados para ser objecto mesmo de um poetar que tira, da inaudita perspectiva com que os encara a razão de ser da perturbação e da fascinação únicas que exercem e continuam a exercer. (2016: 149)

A distância poética entre *Orpheu* e *Presença* que demonstra Lourenço serve, claro está, para visar o caso da Florbela “presencista”. Essa razão de ser da *perturbação* e da *fascinação* é, no estudo de Régio, o princípio da sua certeza crítica, pois de esses estados a poesia florbeliana “nasce, vibra e se alimenta do seu muito real caso humano” (1950: 7). O carácter humano da poesia de Florbela é compreendido como uma leitura do poético nos

estritos limites do pessoal [*su-jeito*] mas que, finalmente, acaba num falhado e contraditório fechamento crítico sobre a determinação irremediável da experiência humana para o poético. Pois resulta impossível lermos Florbela, determina Régio, “sem reconhecermos uma sua inquietação, uma sua insatisfação, que se vão manifestando como irremediáveis” (1950: 15), ou seja, o caso particular de uma angústia própria da condição humana que, como é sabido, não funciona quando lemos os poetas de *Orpheu*. É justamente ao contrário, pois da possibilidade da sua inexistência, de *não ser* – o que não deixa ser parte da reflexão humana, diria Régio –, tanto os poemas de Pessoa como os de Sá-Carneiro convertem o apagamento do sujeito (da interioridade, da consciência, do tempo da experiência) na linguagem da sua condição da sua poética. Essa fuga sobre a afirmação na literatura a modernidade reconhece-se como *desdobra*, *duplicidade* ou *reflexão* na palavra poética. Isto que Foucault definiu como o *afora* [dehors] da literatura – em contraposição ao psicologismo –, era pois o *vazio* ontológico [ausência humana] em que Lourenço rectificava a “presença do Ser” (2016: 147) nas leituras “presencistas”.

2. O poeta sem sujeito: o “Eu” como des-posseção

Esta elisão do sujeito aparece também no “Eu” da poesia de Florbela Espanca como uma afirmação indeterminada. A literatura moderna redescobre a figura do poeta ou, melhor ainda, a reconfigura poeticamente nas imagens do “Eu” (Alonso, 1997). Provavelmente por ser a modernidade estabelecimento próprio ou fundamentação na autoconsciência, esta é sempre assumida como *crítica* [de si] e que, no caso dos artistas, acrescenta-se na legitimação de uma consciência estética como proposta especulativa da criação mesma. Neste sentido, a autoexploração ou a reflexão poética [*dizer-se*, *escrever-se*] é condição imprescindível da própria escrita (Cuesta Abad, 2010: 261-262), quer dizer, o princípio de uma *crise* de representação, uma *decisão*. Em alguns poemas de Florbela mostra-se esta decisiva figura como representação autotélica da poeta. Nestes textos ela projeta-se

na sua configuração como poeta moderna perante uns ideais que atravessam a modernidade toda e que são, sem dúvida, divergentes de qualquer afirmação da escritora [em si mesma: *identificação*] ou de um processo legitimador na construção cultural de uma autoria. Porque Florbela faz um importante exercício de especulação em torno da figura do poeta que, no entanto, mantém a formulação de uma crise autocontemplativa ou autorreferencial, como já foi dito, da própria atividade literária e que, concretamente na condição do poeta, agrava-se por se perceber a poesia como um discurso de não-ficção [lirica] e, portanto, ligado à vida. Assim, o gesto reflexivo da poeta apenas não trata de questões de identidade, mas da possibilidade criativa associada a uma consciência de quem procura apostar a própria vida na impotência da palavra poética para se dizer ["Eu"].

Desta maneira, a poesia de Florbela resulta de uma atualização de certa razão idealista, onde o discurso romântico será ainda resto de um pensamento radicalizado sobre a questão poética. Mesmo diferenciada do *sentimentalismo* modernista que, na sua transposição estética, parecia se concentrar nas formas próprias de um tempo em decadência, a sensibilidade em Florbela é, de facto, uma distensão plenamente poética sobre o chamado *Mal du siècle*. Porque costumadas as reduções epistemológicas da atividade poética aos *modos de sentimento* [Empfindungsweise] da sua expressão, a poeta transcende-os por criar nos seus versos uma *imagem* – autorreferencial – do poeta como ser suprassensível [sobre a *insensibilidade*: o *inaudito* e o *recôndito*], o que pressupõe uma consciência limiar sobre a sensibilidade como atividade poética. É assim: na aparente subjetivação da escrita o próprio gesto – os modos – já é parte da representação. Quer isto dizer que a escrita de Florbela, enquanto expressão poética, contém uma reflexão estética de si mesma como poeta. Talvez isto seja significativo para pensar Florbela como imagem desautorizada de si, e onde o mistério poético em redor dela só pode ser pensado desde o vazio [legal, um *inter-dito*], isto é, um direito à própria *des-posseção*.

Por isso a identidade poética não é tal, pois ela só pode ser dita desde a *incompreensão*. O poeta não está sujeito unicamente à razão. Assim acontece no poema datado em 1916, o intitulado "Poetas", do livro *Trocando olhares*. Neste sentido, a atividade do poeta é significada ainda como propriedade espiritual, as *almas* dos poetas, categoria associada às concepções do idealismo alemão. Frente às categorias do mecanicismo racionalista, a sensibilidade é em Florbela faculdade superlativa no âmbito da inteligibilidade. Não por acaso, a poeta percebe estes ideais românticos na sua conformação do poeta, já que neles o espírito opera como desajuste das taxonomias formais [não se trata de *corpos*] e, portanto, como imagem inapreensível do conhecimento [metafísico]. Escreve Florbela (2003: 94):

*Ai as almas dos poetas
Não as entende ninguém
São almas de violetas
Que são poetas também.*

*Andam perdidas na vida,
Como as estrelas no ar;
Sentem o vento gemer
Ouvem as rosas chorar!*

*Só quem embala no peito
Dores amargas e secretas
É que em noites de luar
Pode entender os poetas*

*E eu que arrasto amarguras
Que nunca arrastou ninguém
Tenho alma pra sentir
A dos poetas também!*

Pareceria este poema, em princípio, expressão de uma simples identificação com *os poetas*, antes bem Florbela realiza-se em uma complexa equiparação negativa. Quer dizer: ser poeta sem o ser [*ainda*]. Porque a reflexão sobre os poetas aqui surge,

no entanto, apresenta-se como agónica impotência na indeterminação infinita da sua identificação. Em prova de isto os poetas não são [ninguém], ou bem os poetas são só [sem sujeito, sem objeto e sem conceito] puras formas de sentimento da *linguagem* (Cuesta Abad, 2010: 118).

Mas o que resulta também interessante destes versos de Florbela é o *deslocamento* do sujeito lírico no poema. Se bem é certo que reduzi-lo a uma experiência prévia [biográfica], em nada responde sobre o poético, atender embora estes poemas desde concepções autorreflexivas, pode nos ajudar a mostrar a radical [moderna] consciência da poeta. Pois o poema fundamenta-se naquilo mesmo que Mallarmé propôs como a *disparition illocutoire du poète*, um apagamento apenas formal na obra, o que, neste caso concreto, aponta à uma problemática relação entre Florbela Espanca [poeta, autora] e o sujeito lírico [o “Eu” no poema]. Sobre a dita questão da irrupção do “Eu” na poesia Florbela, porém, parece um gesto tão ambíguo como estratégico que ainda não nos permite tratá-lo negativamente: a poeta aparece nos seus versos e apresenta-se como esse “Eu” que sente, não só como o poeta que padece, mas como sofrimento que é alargado no poema (Staiger, 1946). O deslocamento do estatuto ontológico para uma existência poética neste poema, servirá a Florbela para desenvolver um programa subversivo no qual os discursos da ficção poética e o real – o aparentemente subjetivo e o relativamente objetivo –, em princípio, não se anulam, pelo contrário, ficam imbricados numa espécie de plenitude ou suspensão poética [só para poetas]. Uma experiência que aumenta exponencialmente no seu contato com a imagem de sensibilidade extrema dos poetas, descritos como aqueles que “Sentem o vento gemer” e “Ouvem as rosas chorar!” (Espanca, 2003: 94). Por tudo isso, neste poema, a figura do poeta que se diz, apenas não deve ser entendida como uma transgressão mesmo dos limites da representação, mas como uma insubordinação das convenções da própria poesia [lírica]. Assim, Florbela Espanca funda-se, significativamente, na sua própria poesia, ao mesmo tempo que se equipara sensivelmente aos poetas referidos: “Te-

nho alma pra sentir /A dos poetas também!” (Espanca, 2003: 94).

Todas estas referências constituem, pelo menos desde o romantismo, o acontecimento da modernidade mesma e que, longe de se esgotar nos estudos dos valores históricos do génio artístico, consigna-se como especulação da consciência. E este é o lugar crítico para a fundamentação do sujeito, já como objeto trágico da sua própria representação. Debates que, por outro lado, transcendem a estética enquanto reflexão das manifestações artísticas, prolegómenos – e culminação – da literatura [*poiesie*] como produção de si, ou, como subscreveram Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy em *L’Absolu littéraire*, a auto-produção da literatura [*autopoiesie*] enquanto realização formal de uma existência (2012: 33-34).

Portanto, não é casualidade que, em previsão do questionamento sobre o sujeito na modernidade artística, existam leituras críticas que procuram na escrita de Florbela uma genealogia de profundas raízes românticas (Seabra Pereira, 1995). Ora bem, algumas dessas leituras passam por vários momentos certamente problemáticos e que, em certa maneira, dariam conta de uma relação superficial ou, pior ainda, simplificada do que Silvina Rodrigues Lopes denomina “exigência de subjectivação” (2019: 24). Percebido como problema poético, alguns trabalhos críticos em torno da poeta incidem – como já tinham reparado Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy – num *inconscient romantique* “identificable en la mayor parte de los grandes motivos de nuestra “modernidad”” (2012: 40) que, porém, teriam impedido observar que na sua articulação na poesia florbeliana representa, muito provavelmente, a deriva de uma categoria absolutamente romântica, mas fortemente idealista. Ocorre, por exemplo, quando Noronha fala de “hipertrofia subjetiva” (2001: 54) para se referir – de maneira pouco exata – ao vínculo de Florbela com correntes neorromânticas “conjugadas com as características decadentistas”, quando, na verdade, assinala uma complexa crise categorial filosófica pós-kantiana acerca da *extenuação do sujeito*. Assim, nos supostos da imaginação

(transcendental), o sujeito sempre *formula-se* ou *con-forma-se* na representação, pelo que esta, a imaginação, é categorizada já fora de qualquer substância em que se pudesse dar uma relação identitária, muito menos íntima. Desta forma, o sujeito, enquanto forma objetiva da imaginação, “Eu”, procede à *des-identificação*, na pura formalidade, em definitivo, no “Eu” como “forma vazia” (Lacoue-Labarthe e Nancy, 2012: 61).

O que então foi entendido como crítica de uma insatisfação epistemológica da *Kritik der Urteilskraft* de Kant, derivou – primeiro nos pensadores mais próximos do Idealismo alemão [Schiller, Hölderlin e Hegel] e, logo depois, nos primeiros românticos [*Frühromantik*] – para uma solução pela via estética na qual a imagem (artística), compreendida agora como representação insubstancial [Darstellung] do belo, servia então para se formular como teorema também dentro dos enunciados poéticos. Isto é, a literatura, pensada desde o romantismo como uma das maneiras mais radicais “de desafixar o imaginário” (Lopes, 2003: 73), proporciona figurações possíveis que são, ao mesmo tempo, a imagem da sua *inadequação* ao mundo. Nesse sentido, o trabalho poético de Florbela Espanca, “na medida que ele é o imaginário, ou seja, representação construída”, escapa da subjetivação de um *pathos* romântico exacerbado em que frequentemente tem sido lido por parte da crítica. Isto fala-nos de uma *abdicção* de si, que Florbela anuncia como instância por chegar – não preexistente – e como prefiguração imaginativa do seu desejo de ser: *poeta*.

3. “Ser poeta”: o *devoir-poeta* de Florbela

Então, o poema escreve-se em Florbela como espaço de anulação, ou seja, uma forma negação do exterior, mas também de si própria com ocasião de se *materializar* poeticamente [frente à impossível *reencarnação* da vida]. Eloquentemente, isto mesmo parece escrever-se no poema intitulado “Eu”, do seu livro *Charneca em Flor* (Espanca, 2003: 305), onde a poeta diz-se desde o seu *não-conhecimento* para se iniciar, não num processo de procura de identidade (Buescu, 1997: 101) e sim numa

exigente singularidade poética pela *diferenciação* do “Eu”, que agora procede pela *despersonalização*, que Régio não viu no seu estudo dedicado à poeta:

Até agora eu não me conhecia
Julgava que era Eu e eu não era,
Aquele que em meus versos descrevera.
[...]
Mas que eu não era Eu não o sabia
Andava atrás de mim... e não me via!
Andava a procurar-me –pobre louca!–.

Se a leitura de Seabra Pereira sobre a poeta inscrevia-se num “poder de afirmação da personalidade literária florbeliana” (1995: 28), esta *personalidade poética* não deve ser confundida, precisamente, com a *impessoalidade* através da qual Florbela pretende estabelecer-se como conflito epistemológico [*des-dizer-se*] para se reconhecer depois despojada de si no poema. Neste sentido, como aponta Manuel Gusmão, a impessoalidade “tem como relato a objetividade ideal do poema” (2010: 296) e, por isso, toda a poesia é, de facto, esse *impessoal* (Sousa Dias, 2014: 15). Ou, como diria o próprio Ruy Belo, uma *emoção* significativa [poética] que nunca foi “uma emoção primária ou meramente subjetiva” (2002: 96). A poesia de Florbela também não implica, por isso, uma afirmação na construção de um “Eu” que vise “as capacidades criadoras do indivíduo e se afirme como centro e limite do mundo” (Lopes, 2003: 74). Pelo contrário, a negação da identidade opera sobre a decisão de *ser-poeta* que, na feliz coincidência crítica das leituras de Silvina Rodrigues Lopes e de José Manuel Cuesta Abad – este a propósito de Pessoa –, trata-se de um acontecimento de *devoir* na própria escrita. Porque, como diz o teórico da literatura, “la escritura poética es el espacio donde la negación del yo único procede o acompaña necesariamente a la búsqueda incesante de un sujeto aún increado” (2015: 180). Quer isto dizer que o sujeito, enquanto *devoir*, não poder pré-existir à sua criação, pois “existe pelo que escreve e no que escreve” (Lopes, 2003: 75). E aqui reside a ideia

última – por radical – da poesia moderna como experiência da palavra escrita [fora de toda subjetivação]: na sua *ausência*, na sua *solidão*, na *neutralidade* do poético.

Estas palavras, que podem ter um sentido equívoco, são na realidade a condensação de um pensamento invariável no seu próprio devir. Porque *l'absence, la solitude* [recueillement] e *la neutralité* são todos termos explorados por Foucault, mas presentidos por Maurice Blanchot para um pensamento da modernidade literária enquanto *in-finitude*. Assim, no seu essencial trabalho “La littérature et le droit à la mort” (1949), a escrita literária é significada como potência negadora, uma forma – aporética – de se afirmar na *morte* [impossível] da obra: a “la littérature, comme négation d'elle-même” (294). Daqui resulta a literatura como espaço de entrega à *un pouvoir impersonnel*, como já foi dito, “qui ne cherche qu'à s'engloutir et à se submerger” (321). Desaparecer, apagar-se. A *morte* depois, no conhecido livro *L'Espace littéraire* (1955), conceptualiza-se numa travessia dos umbrais que a morte abre no sentido de uma sobrevivência pela escrita – daqui a sua proximidade com Benjamin –, mas como condição da sua possibilidade (San-Payo, 2003: 20). Contra toda a determinação na literatura, a reflexão blanchotiana intui-se na prática de uma escrita sem tempo nem sujeito, “la fascination de l'absence de temps” (2005: 25) que, porém, não se pode confundir com a ideia de eternidade, menos ainda como relato de glorificação. Porque na linguagem poética manifesta-se o incessante e o interminável (Levinas, 2000: 36), o que faz que o sentido de “poesia” seja “um sentido sempre por fazer” (Nancy, 2005: 10).

Será, então, que o poeta morre na poesia? Será certo que a poeta nasce no poema? Uma vez morta, é apenas na distância deslocada do [ser] poeta que Florbela pode ser compreendida na sua predestinação: *impessoal, despersonalizada, dispersa*. Todas elas potencialidades poéticas que, na poesia de Fernando Pessoa e Florbela Espanca – voltando às modernas afinidades de Régio –, implicam uma negação do sujeito como unidade constituída. Se a heteronímia pessoana é uma busca de senti-

dos –múltiplos – outros para a vida, o sujeito Florbela se desfaz na imaginação poética onde *ser poeta* é, justamente, o *não ser* da sua determinação. Por isso, a sensibilidade extrema e a pura sensação são próprias do trabalho poético – repetição, paralelismos – que excede na sua poesia. Esta ideia é introduzida no poema “Ser poeta”, de *Charneca em Flor* (2003: 319), mas ali a figura do poeta muda com respeito àquele outro poema, “Poetas”. Pois a impotência autorreferencial – poética e espiritual – daqueles versos muda aqui para uma *afirmação* quase *ab-soluta* [“Ser Poeta é ser mais alto, é ser maior / Do que os homens!”], uma *superação* que, de facto, acaba com as dimensões racionais por meio das hiperbólicas contradições repetidas nos versos [*des-medidos*]:

É ter de mil desejos o esplendor
É não saber sequer que se deseja!
É ter cá dentro um astro que flameja
É ter garras e asas de condor!

A excepcionalidade deste ser é a condição da sua impossível qualificação. A multiplicidade anterior consegue-se, portanto, pela via da repetição incessante – “É ter / É ter / É ter” –, mas como ocasião prévia a qualquer identidade [que não chega] e que acaba intitulada, de maneira simbólica, na forma *infinitiva* do verbo “ser” em cada devir poético. Aquilo que Eduardo Lourenço denomina como “aventura ontológica negativa” (2016: 147) é, na poesia de Florbela, o incessante devir enquanto poeta. E, neste sentido, Florbela, como poeta, nunca chega ao seu fim, a um ponto fixo, à referência de algo, pois a poeta expõe-se sempre na insaciável escrita da sua irrealização. Esta é a “dor” (poética) de Florbela Espanca: a persistência no poema “como uma voz potencial, uma fuga à História” de si mesma (Lopes, 2005: 31).

Conclusão

A negatividade, no caso de Florbela, tem a ver com o desafio de ser outra; “o poeta reconhece o outro em si”, diz a propósito

Ramos Rosa (1988: 189). Uma poeta que tem *alma pra sentir* é, desde logo, a condição da sua predestinação, algo que também Giorgio Agamben reformula na sua própria conceção da *negatività*: a experiência de *ter-lugar do linguagem* (2008: 112), que dizer, advento – *fundamento* – da palavra poética. Por isso, na vocação do poeta contém-se um desafio ontológico do qual Florbela tem sabido estar sempre não à altura, mas fora de lugar [no poema]: simplesmente nomear e “dizê-lo cantando a toda gente!” (Espanca, 2003: 319). Fala-se aqui do poder do canto – que lembra o poema de Schiller “Die Macht des Gesanges” –, da poesia como aquilo que “faz o acesso” (Nancy, 2005: 11). Assim, os poemas intitulados “Poetas” e “Ser poeta” não mostram apenas um lugar da poesia como transcendência dos preceitos românticos, mas uma realidade poética contraditória de quem a escreve, como diria Blanchot, na sua *solitude essentielle*. No caso de Florbela, é arriscado dizer que dela podemos obter uma imagem do mundo, antes uma suspensão dos sentidos do (seu) real. Por tudo isso, estes poemas estão longe da confissão, nem suportam os planos de uma poética, talvez só uma projeção, uma imagem de si [o “Eu”], de uma existência infinita onde Florbela, por fim, se reconhece poeta.

Bibliografia

- Adorno, Th. W. (1970). *Ästhetische Theorie* [ed. Gretel Adorno e Rolf Tiedemann]. 1ª edição. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Agamben, G. (2008). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. 1ª edição. Valencia: Pre-Textos.
- Alonso, C. P. (1997). *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. 1ª edição, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Barthes, R. (1999). *Critique et vérité*. 1ª edição. Paris: Editions du Seuil.
- Belo, R. (2002). *Na senda da poesia*. 1ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. 1ª edição. Madrid: Abada Editores.
- (1991). *Das Passagen-Werk*. Em: *Gesammelte Schriften* [vol. V, I], 1ª edição. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (1920). *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. 1ª edição. Francke. Bern: Verlag von A.

- Blanchot, M. (2005). *L'espace littéraire*. 1ª edição. Paris: Gallimard.
- (1949). *La part du feu*. 1ª edição. Paris: Gallimard.
- Buescu, H. (1997). “What’s in a name? (Nome, descrição, auto-representação em Florbela Espanca”. In *A Planície e o Abismo* (Actas do congresso sobre Florbela Espanca). Universidade de Évora. Évora: Vega, pp. 99-107.
- Cuesta Abad, J. M. (2015). *Demoliciones. Literatura y Destrucción*. 1ª edição. Madrid: Abada Editores.
- Cuesta Abad, J. M. (2010). *La transparencia informe. Filosofía y Literatura de Schiller a Nietzsche*. 1ª edição. Madrid: Abada Editores.
- Espanca, F. (2003). *Poesia completa* [Recolha, leitura e notas por Rui Guedes]. 4ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Foucault, M. (1966). *La pensée du dehors*. Em: *Dits et écrits (1954-1975)*, [Tome I, texto Nº 38]. 1ª edição. Paris: Gallimard.
- Gusmão, M. (2010). *Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. 1ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Lacoue-Labarthe, P. e Nancy, J. L. (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. 1ª edição. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Levinas, E. (2000). *Sobre Maurice Blanchot* [Ed. José M. Cuesta Abad]. 1ª edição. Madrid: Editorial Trotta.
- Lopes, S. R. (2019). “Eu, onde? Ensaio sobre a afirmação de si como apropriação desapropriante”. In G. Ferraro, M. Faustino e B. Ryan (eds.). *Rostos do si. Autobiografia, Confissão, Terapia*. Lisboa: Livros Vendaval.
- (2005). *Anomalia poética*. 1ª edição. Lisboa: Edições Vendaval.
- (2003). “Poesia: uma decisão”. In *Aletria. Revista de Estudos de literatura*. 10/11: 72-79.
- Lourenço, E. (2016). *Obras Completas de Eduardo Lourenço (III): Tempo e poesia*. 1ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nancy, J. L. (2005). *Resistência da poesia* [Trad. Bruno Duarte]. 1ª edição. Lisboa: Edições Vendaval.
- Nemésio, V. (1958). “Florbela”. In *Conhecimento de poesia*. Salvador: Livraria Progresso/ Universidade da Bahia.
- Noronha, Luzia Machado Ribeiro de (2001). *Entretratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*. 1ª edição. São Paulo: Anablume.
- Pereira, José Carlos Seabra. “A intransmissível presença”. In: Paiva, J. R. (Org.). *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995. pp. 27-37.

- Rosa, A. R. (1988). "A relação poética na poesia moderna". In *A Phala, publicação trimestral: Um século de poesia (1888-1988)*. Edição especial: 189-191.
- Régio, J. (1950). "Florbela". In *Florbela Espanca. Sonetos Completos*. 8ª edição. Coimbra: Livraria Gonçalves.
- ___ (1938). "Cartas do nosso tempo: A um rapaz de hoje, sobre a concepção de 'humanidade' na arte". In *Seara Nova. Revista de doutrina e crítica*. Nº 549. Lisboa.
- ___ (1935). "Literatura viva". In *Presença, Folha de arte e crítica*. Nº 45. Coimbra. p. 16.
- ___ (1927). "Literatura". In *Presença, Folha de arte e crítica*. Nº 1. Coimbra. p. 1.
- San-Payo, P. (2003). *Blanchot, a possibilidade da literatura*. 1ª edição. Lisboa: Edições Vendaval.
- Schiller, F. (2018). *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Dresden: Andersseittig Verlag.
- ___ (2017). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam.
- Silva, F. M. da (2012). "Florbela Espanca e a construção de um retrato caricatural". In *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Século XX*. Associação Internacional de Lusitanistas (AIL). 1ª edição. 3.º vol. Santiago de Compostela-Faro: Através Editora, pp. 29-43.
- Sousa Dias. (2014). *O que é poesia?* 1ª edição. Lisboa: Sistema Solar (Documenta).
- Staiger, E. (1946). *Grundbegriffe der Poetik*. 1ª edição. Zurich: Ed. Leber-hossmann.

GABRIELA SILVA⁶¹ | *A palavra amortilhada: a representação da morte na poética de Florbela Espanca*

Florbela Espanca é uma das mais significativas vozes poéticas do século XX em Portugal. Sua poesia se constitui como exemplar construção de um eu lírico essencialmente feminino. Conforme lembra Claudia Pazos Alonso: "A imagem de Florbela Espanca que actualmente predomina nos manuais de história da literatura portuguesa é a de uma escritora, precursora das outras escritoras que iriam surgir ao longo do nosso século" (Alonso, 1997: 13). A poeta desenvolveu a arte do soneto seguindo os modelos de Luís de Camões, Antero de Quental e também António Nobre. A influência de tais poetas não se restringe à forma poética que escolheram para praticar, mas também os temas que abordaram estavam presentes na poética florbeliana: as diferentes representações e ideias sobre o amor, a solidão, o abandono e a morte.

A poeta pode ser associada, a partir de uma perspectiva historicista, ao período do Modernismo; portanto, foi contemporânea dos poetas de *Orpheu* e do influxo do Decadentismo-simbolismo e Neorromântico, dos movimentos finiseculares repletos de sentimentos e sensações de medo e mistério quanto ao futuro e à existência. Na poesia de Florbela Espanca a natureza da influência decadentista-simbolista é particularmente perceptível nas construções das imagens, numa dimensão que indica o diáfano, o ilusório. O simbólico se torna elemento singular, que se expande nas alusões, metáforas e alegorias utilizadas em seus versos. O devaneio e o erotismo se conjugam com as ideias de morte e melancolia que figuram de maneira expressiva na sua poesia.

José Seabra Pereira comenta, no prefácio à edição organizada por Rui Guedes que:

61. Doutora em Teoria da Literatura – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.