

FLORBELA ESPANCA E AS NOÇÕES DE POESIA MODERNA

LEONARDO GANDOLFI*

RESUMO

A ausência da poesia de Florbela Espanca de grande parte do debate sobre modernidade na literatura portuguesa se dá porque seus versos estariam na contramão de certa expectativa de moderno. Essa não coincidência de sua obra com um paradigma de modernidade pode ser ocasião para se redimensionar e se historicizar a própria noção de modernidade na literatura portuguesa. Ao não caber no discurso corrente sobre modernidade, a poesia de Espanca acaba por desconcertar a própria ideia daquilo que se considera moderno. Este artigo discute tais tópicos, analisando, nos versos de Espanca, estratégias de enunciação e modos de subjetivação das autorias femininas.

PALAVRAS-CHAVE: Florbela Espanca. Modernismo português. Poesia moderna portuguesa. Autoria feminina.

só culpados têm o que confessar;
poetas, ou poetisas, “antivates”,
não confessam, testemunham.

Danielle Magalhães

Florbela Espanca não participou da revista *Orpheu* ou outras ligadas ao que ficou conhecido, mais tarde, como Modernismo português. Por isso, seu nome muitas vezes não está presente em panoramas de literatura modernista. A ausência da poeta de determinada cena, aliada a uma leitura de sua poesia, acaba por fazer com que seu nome também passe ao largo de discussões mais amplas acerca do moderno na poesia portuguesa.

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, professor de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo. Email: leonardo.gandolfi@unifesp.br. <https://orcid.org/0000-0003-1885-1498>

Florbela Espanca está ausente porque sua poesia estaria na contramão de certa expectativa de moderno. Ao longo do século XX, a crítica historiográfica da poesia portuguesa tendeu a excluir a poesia de Florbela a partir da leitura de algumas características de sua obra tomadas como neorromânticas, tardias, anacrônicas. Entre elas, a prática regular do soneto e certo registro lírico afirmativo do sujeito, registro que não apela, em primeiro plano, para a ironia ou para um questionamento mais acintoso da unidade enunciativa. Como se sabe, um dos paradigmas do moderno está centrado no abalo ou rasura do sujeito, a partir da ideia de crise da representação, tal qual, por exemplo, pode ser vista na fragmentação agônica do sujeito na obra de Sá-Carneiro e, sobretudo, na dinâmica entre heteronímia e fingimento na obra de Pessoa.

Costuma-se ver tal unidade enunciativa da poesia de Florbela como biográfica. Por isso, uma das formas para se inscrever sua obra num panorama da modernidade seria buscar ler nos textos máscaras poéticas. Por exemplo, a proliferação nos poemas de personagens: Soror Saudade, Maria das Quimeras, Princesa Desalento. No fundo, tais alcunhas acabam por ser variações de nomes de uma mesma voz poética que dá a ver uma força elocutória. Para tentar fazer caber a poesia de Florbela Espanca em um paradigma estranho a ela, buscase dar multiplicidade onde, de fato, vigora um senso de unidade. Ainda que tal unidade não seja necessariamente harmônica. Ainda que tal unidade seja cheia de tensionamentos.

Uma leitura que vai nesta direção é feita por Renata Soares Junqueira (2003) no excelente *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. No encaixe dos paradigmas decadentista e simbolista na obra da autora, Junqueira aproxima a prosa de Florbela à prosa de nomes centrais do modernismo português da revista *Orpheu*, a partir do “aparato das máscaras, das poses e dos artifícios retóricos” (JUNQUEIRA, 2003, p. 18). Assim, “tanto a sua poesia quanto a sua prosa se revestem daquela mesma *teatralidade* que constitui uma das mais importantes características dos movimentos de vanguardas no princípio do século XX” (p. 18, grifo da autora). Por isso, os contos de Florbela do livro *O Dominó Preto* podem se aproximar das novelas de Sá-Carneiro *A Grande Sombra* e *A Confissão de Lúcio*. Da mesma forma, os contos da autora presentes em *As Máscaras do Destino* podem ser lidos em comparação à novela *A Engomadeira* de Almada Negreiros. Ou ainda: o diário da poeta ser lido junto do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. Na abordagem de Junqueira,

As duas obras deixam transparecer a *confissão* como *ficção*, isto é, o uso do gênero confessional como pretexto para devassar uma intimidade que também se

revela, afinal, falsa, postiça, retrato que resulta de uma linguagem elaborada com *sofisticação*. Impõe-se-nos então a figura do sujeito confidente que tira a máscara apenas para mostrar-nos que debaixo dela há outra máscara [...]. (JUNQUEIRA, 2003, p. 19, grifos da autora)

Tais leituras buscam legitimar a obra de Florbela Espanca a partir de paradigmas da obra de autores modernamente legitimados, num esforço hábil e difícil, pois são justamente tais paradigmas que acabam por afastar a obra de Florbela Espanca do que se convencionou chamar de estética modernista ou mesmo moderna.

Ao não caber inteiramente em tal paradigma, pelo menos, dois desdobramentos acontecem a essa obra. O primeiro deles tem sido o mais visível. Os textos de Florbela ficam, em grande parte, excluídos das discussões sobre modernismo e modernidade na poesia portuguesa. Já o segundo desdobramento interessa muito, pois ele aponta para se redimensionar e se historicizar as próprias noções de modernismo e modernidade na literatura portuguesa. Porque, ao aparentemente não caber no discurso corrente sobre modernismo e modernidade, a poesia de Florbela acaba por desconcertar a própria ideia de moderno, ou melhor, desconcertar a própria ideia daquilo que historicamente se considera moderno.

Por outro lado, durante a primeira metade do século XX, algumas leituras — que não fizeram grande concessão a tópicos notoriamente modernos, como perda da identidade ou despersonalização — vão na direção de uma mitificação da personalidade literária da autora em que a espetacularização da biografia sequestra a leitura da sua poesia e, em última instância, sequestra a própria ideia de vida, restando espaço para o mito. Muitas dessas leituras funcionam como maneiras de desqualificação da obra de Florbela, além de criarem formas de estereótipos que retiram mobilidade e força dos processos de subjetivação da sua poesia².

Eu gostaria de elencar algumas estratégias de enunciação da poesia de Florbela Espanca de modo a ler o que Anna M. Klobucka (2009, p. 96) — em *O formato mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa* — chama de “sujeito assumidamente sexuado da enunciação poética”. Com isto, pretendo ir na direção da presença desse sujeito, valendo-me da assinatura da poeta, e assim lê-la com as marcas

2 Para uma discussão sobre processos de mitificação e rasura em figuras históricas do feminino como Florbela Espanca e também Mariana Alcoforado, ver dissertação de Francini Rijo de Oliveira Silva (2020).

de gênero para sondar as implicações das autorias femininas e masculinas no espaço público da escrita literária.

* * *

Um dos modos de subjetivação na obra da autora seria a demanda por personificações: da alma, do coração ou de partes do corpo como as mãos e os olhos. Podemos ver também metonímias do encontro entre corpos — como beijo e abraço — a ocuparem o lugar de um “eu”. Assim, tal enunciação em primeira pessoa pode se instaurar e se afirmar sem necessariamente estar vinculada ao gênero feminino como sujeito do discurso. Trata-se de uma estratégia de presença em uma tradição poética em língua portuguesa que historicamente tem mais lastro da presença feminina como objeto do discurso do que como sujeito, tal qual discutiremos mais à frente. Tais personificações e metonímias dão a ver uma forma do feminino como enunciação, sem a necessidade de o feminino comparecer como desinência de gênero. Um exemplo a partir do poema “Crepúsculo”, do *Livro de Soror Saudade* (1923):

Teus olhos, borboletas de oiro, ardentes
Batendo as asas leves, irisadas,
Poisam nos meus, suaves e cansadas
Como em dois lírios roxos e dolentes...

E os lírios fecham... Meu Amor, não sentes?
Minha boca tem rosas desmaiadas,
E as minhas pobres mãos são maceradas
Como vagas saudades de doentes...

O Silêncio abre as mãos... entorna rosas...
Andam no ar carícias vaporosas
Como pálidas sedas, arrastando...

E a tua boca rubra ao pé da minha
É na suavidade da tardinha
Um coração ardente palpitando...
(ESPANCA, 2014b, p. 42)

O poema começa com “Teus olhos” (os do interlocutor), passa pelos olhos da enunciativa, que se desdobram em “Minha boca” e em “pobres mãos” até chegar à boca do interlocutor como “um coração palpitando”. O ato erótico-amoroso acontece em sucessivos *closes*, de modo que os sujeitos das orações são as partes do corpo ou o resultado do encontro entre os corpos, como “carícias vaporosas”. Vale destacar ainda que o encontro amoroso não transforma o interlocutor (isto é, a quem o poema é endereçado) em apenas objeto do discurso, já que a ele ou às partes do seu corpo — olhar e mãos — são atribuídas ações, em uma perspectiva notadamente dialógica.

Agora, vamos em busca de outra estratégia de enunciação: a de se colocar ao mesmo tempo como sujeito e como objeto do discurso. Em alguns poemas de Espanca, os verbos são conjugados na segunda pessoa do discurso e a marca de gênero feminino aparece como primeira pessoa referida. Aqui segue um trecho do poema “O que tu és”, também do *Livro de Soror Saudade*: “És aquela que tudo te entristece / Irrita e amargura, tudo humilha; / Aquela a quem a mágoa chamou de filha; / A que aos homens e a Deus nada merece. / [...] / És o ano que não teve primavera... / Ah, não seres como as outras raparigas / Ó Princesa Encantada da Quimera!...” (ESPANCA, 2014, p. 19). O caso parece ser o de um solilóquio, em que a enunciativa conversa consigo mesma, atribuindo a si uma alcunha, uma identidade.

Seguindo tal direção, nos exemplos a seguir, a voz do poema fala sobre a caracterização de si por outras pessoas. Ou seja, no poema, Espanca se diz sendo nomeada por outros. Ela se constitui como sujeito e ao mesmo tempo se vê sendo objeto do discurso dos outros. Um exemplo é o poema “Horas Rubras”, do livro já citado: “Sou chama e neve e branca e mist’riosa... / E sou talvez na noite voluptuosa, / Ó meu Poeta, o beijo que procuras!” (ESPANCA, 2014b, p. 46). Do mesmo livro, agora, um trecho do poema “Princesa Desalento”: “Minh’ alma é a Princesa Desalento, / Como um Poeta lhe chamou um dia.” (ESPANCA, 2014b, p. 48). A alcunha, identidade dela, é nomeada por outro que, aliás, é um poeta. Nisso, o poema de Espanca encena um processo em que a figuração do feminino se desloca do lugar de objeto do discurso (musa) para o lugar de sujeito do discurso, e vice-versa.

Em outras palavras, a figuração dela como sujeito do discurso de um poema convive com a memória na língua (tradição) de o feminino estar sobretudo circunscrito, histórica e politicamente, ao lugar de objeto mais do que de sujeito. É o que acontece no poema “Contos de Fada”, do livro *Charneca em Flor* (1929): “— Eu sou aquela de que tens saudade, / A Princesa do conto: ‘era uma vez...’” (ESPANCA, 2014b, p. 61). Vale também

trazer alguns versos do poema “Vão Orgulho”, incluído no volume que postumamente recebeu o título de *Reliquiae* (1931): “Ser Beatriz! Natércia! Irrealidade.../ Mentira... Engano de alma desvairada... / Onde está desses braços a verdade, / Essa fogueira em cinzas apagada?” (ESPANCA, 2014b, p. 142). No poema, nominalmente são elencadas tradicionais musas da lírica masculina ao lado de palavras como “Irrealidade”, “Mentira”, “Engano de alma”, “cinzas” contrapostas a uma fogueira (o erótico) que foi apagada. Afinal, tais figurações do feminino como objeto do discurso — encenadas e ao mesmo tempo abaladas no poema — são frutos de concepções menos dialógicas de amor³, como as do amor idealizado do neoplatonismo, em que o feminino aparece como lugar discursivo que tende ao inalcançável e que está destituído de corpo, portanto, rasurado (no poema de Dante, por exemplo, Beatriz só pode figurar depois que morreu e não possui mais corpo).

A poesia de Florbela Espanca tem muitos outros modos de subjetivação que se interseccionam com esses dois que elenquei anteriormente. Um dos mais evidentes deles acontece em primeira pessoa e é a afirmação, sem disfarce, do desejo feminino. Vejamos o famoso poema “Amar!”, também do livro *Charneca em flor*:

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: Aqui, além
Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!
Prender ou desprender? É mal? É bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma primavera em cada vida:
É preciso cantá-la assim florida,
Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

3 A própria encenação como “Princesa” mobiliza um lugar em que historicamente o feminino tende a ser mais objeto do que sujeito do discurso.

E se um dia hei de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada
Que me saiba perder... pra me encontrar...
(ESPANCA, 2014b, p. 80)

É importante marcar que no soneto temos uma primeira pessoa no feminino. E esse “Eu” (a primeira palavra do poema) expressa uma vontade: “amar” (aliás, o título do poema). E tal desejo se mostra reiterado (“quero amar, amar”) e qualificado pelo advérbio “perdidamente”. Ou seja, o sujeito se apresenta e se constitui a partir dessa ação reiterada e desse advérbio que, ao mesmo tempo, intensifica o verbo e o problematiza. O verbo “amar” mantém seus objetos diretos (“Este e Aquele, o Outro e toda a gente”), mas antes disso há como que uma independência da ação em relação a esses objetos (“Amar só por amar” e não necessariamente amar alguém). É como se tal ocorrência do advérbio “perdidamente” já nos dissesse que amar implica perder esses objetos. Vai-se de pronome em pronome até chegar ao pronome “ninguém”. Por isso, “perdidamente” é tanto uma intensificação do verbo quanto a indicação de que esse objeto não é um só. Trata-se de um objeto que se extravia e é constantemente substituído. Tanto que, no último verso da primeira estrofe, podemos novamente ler a reiteração da ação e sua negação: “Amar! Amar! E não amar ninguém!”.

Recordar? Esquecer? Indiferente!
Prender ou desprender? É mal? É bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!

A segunda estrofe do poema faz várias perguntas: “Recordar? Esquecer? Indiferente! / Prender ou desprender? É mal? É bem?”. Perguntas que também trazem polos opostos que se indiferenciam. E no sentido dessa indiferenciação, surgem os versos talvez mais provocativos do poema: “Quem disser que se pode amar alguém / Durante a vida inteira é porque mente!”. Eles não deixam de ser direcionados a nós, leitores. A poesia tem uma longa tradição de idealização do amor. Na literatura portuguesa, isso aparece pelo menos desde a vassalagem amorosa presente nas cantigas de amor, durante a Idade Média. Passa por alguma lírica renascentista e culmina na estética romântica,

incluindo seus desdobramentos modernos. Florbela Espanca, com esse poema e sobretudo a partir desses dois versos em especial, se volta contra essa tradição ao dizer que o objeto do amor muda ao longo do tempo. Ao fazer isso, ela põe de lado certa ideia de amor idealizado e sem corpo, e passa a privilegiar uma concepção necessariamente erótica e dialógica que tem o corpo como centro da experiência amorosa.

Há uma primavera em cada vida:
É preciso cantá-la assim florida
Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

A terceira estrofe é autorreflexiva, ou seja, metalinguística, na medida em que fala de cantar a primavera, cantar o amor. Afinal, é justo isso o que o poema busca fazer: cantar o amor nesta perspectiva não idealizada. Historicamente, a flor costuma ser utilizada, em poesia, para representar a beleza, feminilidade e, ao mesmo tempo, fragilidade do amor. Aqui há o elogio à floração como o momento propício ao amor e, por isso, propício ao canto, isto é, ao poema. Essa relação é interessante na medida em que a voz no poema deseja que os dois coincidam: poema e amor.

E se um dia hei de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder... pra me encontrar...

A estrofe final funciona como contraponto imediato a anterior. Se aquela falava da primavera como positividade e nascimento, esta agora fala de “pó”, “cinza”, “nada” e “noite” como imagens negativas, mas que levariam a uma “alvorada”, manhã. Nesta estrofe, há também o retorno imediato da primeira pessoa do singular: o “eu” não apareceria assim desde o verso inicial do poema. Aliás, há o retorno também de outra palavra da primeira estrofe: “perdidamente” agora surge como “perder”. Não nos parece coincidência que essas duas palavras apareçam novamente juntas, como se formassem um par: “eu” e “perder”. Tal ação não reaparece com o sentido preponderante de intensificação do amor, como na primeira estrofe, mas sim com o sentido de extravio. Ela é seguida pelo verbo “encontrar”: “Que eu saiba me perder... pra me encontrar...”. Como se o poema fosse o lugar em que a voz lírica só se encontrasse se perdendo. O que é uma espécie de arte poética.

Por falar da relação entre “eu” e “perder”, vale trazer um texto em que Joaquim Manuel Magalhães aborda a vontade de interioridade e de individuação na poesia de Florbela, mas tal individuação, para ele, seria atípica, quando comparada a certa tradição neorromântica:

[...] todo o sofrimento interior ou toda a alegria interior, toda interioridade está nas coisas e esta totalidade que está nas coisas é insistentemente, sobretudo no *Livro de Mágoas*, nada. O cerne é ser nada. Afirma-o explicitamente. Esta é sua radicalização. Este nada que é o sobre-si, é este além de si dos sentimentos que nos chegam, que nos captam e que nos prendem.

Penso que este auto-esmagamento que ela confessa: sou nada, sou morta, este auto-esmagamento é a pura afirmação, a radical afirmação de uma interioridade, fala de um esmagamento que vem de fora, e que é o esmagamento... não vou dizer de mulher, vou dizer: de todos os que não obedecem à forma simbólica do poder. (MAGALHÃES, 1999, p. 28-29)

Já Anna M. Klobucka (2009, p. 136) diz que a obra de Florbela Espanca se coloca no espaço do inexprimido: “isto é, além de não identificar nenhum lugar para si no sistema da doxa, tão pouco se consegue assimilar ao espaço garantido por esse ao para-doxal [...]”. E então Klobucka afirma: “entendo por *subversão sutil* aquela que não se interessa diretamente pela destruição, esquiva o paradigma e procura um outro termo: um terceiro termo, que não seja, contudo, um termo de síntese, mas um termo excêntrico, inaudito” (2009, p. 137).

A partir das citações de Magalhães e de Klobucka, eu gostaria de evidenciar um lugar fora da doxa, e que não chega a se constituir como contradoxa ou paradoxo, mas sim como nada: “O cerne é ser nada”. Geralmente, índices de negatividade na poesia de Florbela costumam ser identificados como neorromânticos ou tardios em relação a estéticas modernistas. Em um breve percurso por poemas do *Livro de Soror Saudade* e de *Charneca em Flor*, encontro inúmeras referências ao “nada”. Aqui, algumas delas: “Sinto que valho mais, mais pobrezinha: / Que também é orgulho ser sozinha, / E também é nobreza não ter nada” (ESPANCA, 2014b, p. 24); “Tanto tenho aprendido e não sei nada. / (...) / Se eu sempre fui assim este Mar-Morto, / Mar sem marés, sem vagas e sem porto / Onde velas de sonhos se rasgaram. (p. 29); “Na vida nada tenho e nada sou; / Eu ando a mendigar pelas estradas... / No silêncio das noites estreladas /

Caminho sem saber para onde vou!” (p. 73).

E tal “nada” se converte logo em invisibilidade de si a partir da já mencionada encenação de sua presença como objeto do discurso do outro: “E eu ando a procurar-te e já te vejo!... / E tu já me encontraste e não me vês!...” (ESPANCA, 2014b, p. 126); “Estou junto de ti e não me vês...” (p. 136).

Trago todas essas citações, as da crítica e as dos poemas, para dar a ver que, embora a poesia de Florbela Espanca diga “eu” de várias maneiras, é difícil para ela dizer “eu”. Com a histórica falta de acesso das mulheres a diversos espaços públicos, entres eles o espaço público da escrita e da publicação, o feminino foi restringido a ser, simbolicamente, objeto de um discurso hegemônico masculino. Por isso, as figurações mais habituais das mulheres na literatura são como personagens de textos de autoria masculina. Florbela Espanca está entre as principais vozes da literatura portuguesa, do início do século XX, a serem responsáveis por uma autodefinição do feminino, isto é, fazer com que a mulher seja sujeito do discurso e não somente objeto. Assim, não veremos em Florbela uma poética do fingimento e um desejo de despersonalização conforme podemos ver em Fernando Pessoa. Ao contrário, há um investimento enorme dos poemas da autora na primeira pessoa do discurso na direção da autodefinição, mas a razão pela qual ela faz isso difere do autocentramento confessional de uma poesia romântica, cuja autoria é sobretudo masculina.

Florbela Espanca compõe e publica seus poemas sobretudo na década de 1920, em Portugal. E sabemos o quão difícil é inscrever, na cultura, esse “eu” cujo poder é o de se afirmar e de se autodefinir, ocupando um lugar público e lírico que é novo. Como escrever em uma tradição cujo lastro de figuração feminina se dá, quase que exclusivamente, como objeto ou como discurso rasurado ou invisibilizado? Tamanho esforço custa um preço alto. E espetacularizar biografismos para ler os poemas de Florbela constitui uma violência a mais, entre as tantas violências que a poeta sofreu.

* * *

A poesia de Florbela estabelece um novo paradigma na poesia portuguesa. Nesse sentido, há um verso do livro *Charneca em flor* que é bem simples, e que em sua simplicidade tem uma força desconcertante: “Porque Eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!” (ESPANCA, 2014b, p. 58).

Devido ao histórico lugar de privilégio e de poder dos homens, as mulheres

sofreram uma interdição e daí vem uma dificuldade de ocupar e circular em espaços públicos, entre eles, o de autoras de livros. Tanto que a maior presença de mulheres na literatura portuguesa anterior ao século XX se dá em gêneros íntimos como a carta e o diário. Aliás, é por conta dessa clausura que se tende a ler a produção literária de mulheres pela ótica do íntimo. As religiosas, de certa forma, constituem exceção — como é o caso da poeta Soror Violante do Céu no século XVII e outras mais —, já que tinham acesso à formação intelectual e muitas vezes dispunham de mais liberdade quando comparadas às mulheres não religiosas, ainda que continuassem subjugadas não à casa ou à estrutura familiar, mas à igreja.

A partir do início do século XX, com a emergência da autoria feminina, se intensificam processos líricos de subjetivação no panorama moderno de língua portuguesa. Vale afirmar que Florbela Espanca está longe de ser a primeira poeta do século XX a trazer tais questões à cena da poesia. Outras tantas escreviam sonetos e tematizavam o amor, inclusive em sua deriva erótica. Mas os poemas de Espanca mobilizam tais processos líricos de subjetivação com tamanha intensidade, além de constância. O que coloca a obra da autora em um lugar de destaque. Vimos tal intensidade, páginas atrás, na leitura do poema “Amar!”. O retrato que temos desse sentimento é um retrato que traz diferenças em relação à noção lírica hegemônica de amor. Não se trata da tópica do amor não correspondido, mas sim do amor como forma de se perder e perder o outro. Perdem-se os amados (no plural) diversas vezes, mas sempre tendo em vista os encontros concretos com eles: “Amar só por amar: Aqui... além... / Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...”. A ferida de amor se dá não porque seja impossível encontrar o corpo do outro, mas sim porque tal encontro está submetido ao desejo e a uma concepção de amor erótico.

Nesse sentido, vale voltarmos agora ao lugar de Florbela Espanca nas leituras que se fazem do modernismo português ou do moderno na poesia portuguesa. Fernando Pessoa, por exemplo, escreve a partir de um lugar social masculino, isto é, ele tem direito a formas de subjetividades que, em termos históricos e simbólicos, já estão asseguradas para ele, como autor, no espaço público da literatura. Assim o poeta pôde fazer determinado uso delas, criticá-las, subtraí-las, rasurá-las. Já Florbela Espanca, como autora, não tem assegurado acesso ao espaço público literário, e por isso precisa trazer para superfície um registro em poesia que tem o feminino como sujeito do discurso. Florbela não quer rasurar subjetividades, até porque ela não as tem garantidas, como Pessoa as tinha. Florbela quer construir e partilhar subjetividades no feminino.

Sua poesia representa a possibilidade de uma nova episteme poética no século XX. Essa é sua modernidade. Ainda que diversas poetas posteriores possam ter ido em direções diferentes à dela (e houve muitas direções), essas poetas seguiram em frente a partir das balizas que a poesia de Florbela ajudou a estabelecer.

O que dizer do verso “Eu quero amar, amar perdidamente!” — décadas depois — metamorfoseado em “Eu quero foder, foder / achadamente”? Como nos lembra Florbela: “Que eu saiba me perder... pra me encontrar”. E se houver dúvida quanto ao caráter empenhado da mobilização do íntimo que a poeta Adília Lopes faz de Florbela, ela completa: “se esta revolução / não me deixa / foder até morrer / é porque / não é revolução / nenhuma / a revolução / não se faz / nas praças / nem nos palácios / (essa é a revolução / dos fariseus) / a revolução / faz-se na casa de banho / de casa / da escola / do trabalho” (LOPES, 2021, p. 374)⁴.

Encerro citando novamente Joaquim Manuel Magalhães. O trecho é longo, mas não conheço outro que dê a ver tão bem, a partir da poesia de Florbela Espanca, os caminhos inextrincáveis entre lírica e política. Para ele, a autora

representa um combate, representa o combate por hoje nos encontrarmos calmamente, quase como quem toma chá, a falar destas coisas. Porque ela não pôde tomar chá com estas coisas, teve que tomar alguns venenos, como todos sabemos. Alguns metafóricos, outros reais. Porque ela combateu uma das coisas mais tenebrosas que se podia combater no tempo em que escrevia. Era mais tenebroso, era mais difícil ou, se me deixarem pôr as coisas ao contrário, era menos difícil a Carlos de Oliveira, a Manuel da Fonseca [autores neorrealistas], combaterem o Estado Novo, era menos difícil a Fernando Pessoa combater a república, do que era difícil a Florbela combater o patriarcado. Combater esse poder simbólico, que não é um poder, que é um símbolo que organiza e desorganiza. Talvez seja aqui que se encontra o ponto cimeiro da auto-expressão, talvez seja aqui que possamos dizer poderoso de um sentimento, ao sentimento que está nos sonetos de Florbela (MAGALHÃES, 1999, p. 30).

4 Para acompanhar uma discussão a partir de diversas apropriações da poesia de Florbela Espanca pela poesia portuguesa contemporânea, ver dissertação de Hellen Oliveira de Menezes (2022).

FLORBELA ESPANCA Y LAS NOCIONES DE POESÍA MODERNA

RESUMEN

La poesía de Florbela Espanca está en gran medida ausente en gran parte del debate sobre la modernidad en la literatura portuguesa. Esto se debe a que sus versos parecen ir en contra de ciertas expectativas de lo que se considera moderno. Esta falta de alineación entre su obra y un paradigma de modernidad puede brindar la oportunidad de volver a evaluar y contextualizar las mismas nociones de modernismo y modernidad en la literatura portuguesa. Al aparentemente no encajar en el discurso actual sobre el modernismo y la modernidad, la poesía de Florbela termina desestabilizando la misma idea de lo moderno o, en otras palabras, perturbando el concepto de lo que se considera moderno. Este artículo aborda estos temas, examinando los versos de la autora en busca de estrategias de enunciación y modos de subjetividad de la autoría femenina.

PALABRAS CLAVE: Florbela Espanca. Modernismo portugués. Poesía portuguesa moderna. Autoría femenina.

FLORBELA ESPANCA AND THE NOTIONS OF MODERN POETRY

ABSTRACT

Florbela Espanca's poetry is largely absent from much of the debate on modernity in Portuguese literature. This is because her verses seem to go against certain expectations of what is considered modern. This lack of alignment between her work and a modernity paradigm may provide an opportunity to reassess and historicize the very notions of modernism and modernity in Portuguese literature. By apparently not fitting into the current discourse on modernism and modernity, Florbela's poetry ends up unsettling the very idea of the modern or, in other words, disrupting the concept of what is considered modern. This article discusses these topics, examining the author's verses for strategies of enunciation and modes of subjectivity in female authorship.

KEYWORDS: Florbela Espanca. Portuguese modernism. Modern portuguese poetry. Female authorship.

REFERÊNCIAS

- ESPANCA, Florbela. *Poesia de Florbela Espanca vol.1*. Porto Alegre: L&PM, 2014a.
- ESPANCA, Florbela. *Poesia de Florbela Espanca vol.2*. Porto Alegre: L&PM, 2014b.
- ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto (contos, cartas, diário)*. Organização de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- KLOBUCKA, Anna M. *O formato mulher: emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.
- LOPES, Adília. *Dobra: poesia reunida 1983-2021*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2021.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Demasiado poucas palavras sobre Florbela. In: *Rima pobre: poesia portuguesa de agora*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- MENEZES, Hellen Oliveira de. *Florbela Lopes Leal: por um encontro entre Florbela Espanca, Adília Lopes e Filipa Leal*. Dissertação (Mestrado em Letras). Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Humanas, 2022.
- NEGREIROS, ALMADA. *Obra completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PESSOA, FERNANDO. *Livro do desassossego*. Organização de Richard Zenith. São Paulo: cia das letras, 2023.
- SÁ-CARNEIRO. Mário de. *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- SILVA, Francini Rijo de Oliveira. *As figurações do feminino nas Cartas Portuguesas e na poesia de Florbela*. Dissertação (Mestrado em Letras). Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Humanas, 2020.

Submetido em 27 de setembro de 2023

Aprovado em 27 de novembro de 2023

Publicado em 28 de janeiro de 2024
