

Florbela Espanca. Ser Poeta é ser Flor

Florbela Espanca. To be a Poet is to be a Flower

ANA LUÍSA VILELA

Universidade de Évora – Évora – Portugal



Resumo: Na poesia de Florbela, o motivo floral aparece, precocemente, como um signo preferencial da *discursivização* da subjectividade feminina, de que constitui a metáfora unificadora. Neste texto tentar-se-á observar o específico trajeto de configuração textual dos referentes florais, submetidos a um processo expressivo de *intensionalização* semântica e simbólica, o qual constitui, segundo Albadalejo Mayordomo, um dos traços típicos da construção literária. Procurar-se-á aqui revisitar a escala de tons, temperaturas, regimes e movimentos aplicados ao motivo floral na poética florbeliana. É um espectro amplo de matizes emocionais, cromáticos e figurativos: entre o reconhecimento siderado da miraculosa presença da “Flor do sonho”, no *Livro de mágoas*, às rosas de Ispahan e o seu sabor a cinza, em *Reliquiae*.

Palavras-chave: Florbela Espanca; Feminilidade; Motivo floral; Eros

Abstract: In Florbela Espanca’s poetry, the floral motif appears early, as a preferred sign of discursivization of female subjectivity, whose is the unifying metaphor. In this paper we will try to observe the specific path of textual configuration of floral references, undergoing a significant process of semantic and symbolic intensification, which constitutes, for Albadalejo Mayordomo, one of the typical traits of literary construction. We will revisit here the scale of tones, temperatures, regimes and movements applied to the floral motif in Florbela’s poetics. It is a broad spectrum of emotional, figurative and chromatic hues, between the recognition of the miraculous presence of “Flor do sonho”, in *Livro de mágoas*, and the ash taste of the roses of Ispahan, in *Reliquiae*.

Keywords: Florbela Espanca; Femininity; Flower; Eros

Trago no nome as letras duma flor...
(ESPANCA, 1994:118)

Sou a charneca rude a abrir em flor!
(ESPANCA, 1994:113)

1

Não há como negar: a vida e a obra de Florbela Espanca (1894-1930) instalam definitivamente, na imaginação do leitor mediano – o enorme público, longo consumidor dos seus versos e ávido comentador da sua vida – a associação entre a poesia e a mulher. Depois de Florbela, a sensibilidade, a dicção, a condição e o corpo femininos pertencem por inteiro à esfera íntima do poético. Não apenas como objetos temáticos, como sempre foram, mas já como efetivos sujeitos do discurso lírico, sua via privilegiada de afirmação ontológica. São a matéria orgânica do poético, numa intimidade identitária e vocal que, até Florbela, não tinham ainda podido lograr na nossa literatura.

Como quer que seja, com Florbela a feminilidade inscreveu-se, na literatura portuguesa e, sobretudo talvez, na autoimagem coletiva, enquanto matéria-prima da combustão lírica. Para o leitor de hoje, a aventura exemplar de Florbela parece ter tanto de biográfico, como de discursivo ou de alquímico. A estranha energia performativa dos seus versos parece provê-los de uma compleição sensível, um concentrado de vida em transmutação verbal; é impossível destrinçar verbo e carne, sublimidade e banalidade – mutuamente, sempre em Florbela se contagiam, sujam e fecundam.

Na verdade, a poesia de Florbela parece, frequentemente, genial e trivial; vibra de modo tão irritantemente problemático, intenso, evidente e enigmático como a vida de qualquer um dos seus imensos leitores.



Fenômeno epocal, é-o talvez na expressão de um sensitivismo e na reivindicação de uma excecionalidade de quem se recusa a viver “a vida que toda a gente vive”. Fenômeno individual, contudo, o da florbiana afirmação da ‘diferença’, uma diferença que se joga simultaneamente nos tabuleiros da autoria literária, da identidade feminina, dos afetos e do reconhecimento social.

Fundindo as categorias da ascese e da queda, da transcendência e da terra, do místico e do erótico, o lirismo florbiano percorre a via-sacra dos *topoi* elementares: dor, desejo, dádiva, dissolução. Cabe isso num rótulo?

2

A voz de Florbela, sendo indissociável da sua feminilidade, é-o também do caprichoso nome próprio que lhe coube em sorte. Assumindo explicitamente essa espécie de destino onomástico, talvez o motivo da flor emblematize, juntamente com as suas conhecidas associações simbólicas à beleza, feminilidade e fugacidade, a valência dupla de amor e morte, do conhecimento da finitude e do enlevo pela vida, linhas maiores da sua marca autoral. Se (conforme as nossas epígrafes) Florbela-poetisa ‘é’ flor, essa categoria lógico-gramatical de relação é intermutável. A poesia de Florbela – literal “flor que sente” (ESPANCA, 1994:88) – traz nas suas letras as flores do seu nome.

Organicamente assombrada pelo espanto de existir, vida e obra ordenadas pela inquietude, no horizonte da morte, facilmente terá Florbela – mulher e autora – hipostasiado a entidade floral do seu nome. Nela terá identificado a substância nomeável de um ‘Eu’ que, como a flor, será policromo, melindroso e fugaz. Na verdade, poucas imagens são, em Florbela, tão abundantes, universais e constantes como a da flor. Atributo tão irredutível como o seu nome, bem pode a flor literariamente prefigurar, na sua diversidade de tons e formas, uma sua insígnia reveladora; bem pode a flor ser uma das moradas do Ser florbiano. Examinar as flores da sua poesia pode permitir-nos aproximar das qualidades que esse Ser secretamente acolhe, aviva, descora ou emudece.

Numa escala tonal entre o solar e o lunar, a flor pode ter constituído um dos veículos figurativos mais óbvios do cumprimento poético desse destino ambigualmente contido na *persona* autoral de Florbela. Haverá uma linguagem das flores em Florbela? Não um código convencional da candura cediça e galante – mas uma ordenação figurativa, uma “rede de associação interseletiva de representações” (GARCÍA BERRIO, 1994:430), um esquivo sistema de signos e imagens que, não isento ainda de ingénua sentimentalidade, despercebidamente escolta e esteticamente intensifica uma sua, e peculiar, semântica imaginária?

Tenho para mim que a “força oculta” da dicção florbiana, essa estranha energia de que falava Jorge de Sena, e que Seabra Pereira retoma, para caracterizar como “força insofismável e dominadora” (PEREIRA, 2009:13), provém, em grande parte, da sua densa e coerente estrutura imaginária, profunda e exatamente intuída. Principal fonte do traço poético para García Berrio (1994:513), cremos que o imaginário constitui em Florbela um dos mais eficazes mecanismos de saturação icónica da semântica poética.

Está provavelmente por fazer um estudo global do imaginário florbiano, enquanto “estrutura sintático-imaginativa” (GARCÍA BERRIO, 1994:513), sistematizada com o rigor das pesquisas de, por exemplo, Jean Burgos. Não é esse o objetivo do presente trabalho. Proponho-me, bem mais simplesmente, reconstituir um roteiro imaginário, guiado pelo motivo simbólico da flor, singularmente recorrente (e talvez estruturante) na temática poética de Florbela. Estudarei aqui, portanto, o que à falta de melhor termo designo por *imaginário floral* da poetisa e que, afinal, não é mais do que a pesquisa de uma estrutura simbólica permanente, oriunda provavelmente da esfera pulsional e, portanto, mais devedora do imaginário material do que da ideação intelectual deste lirismo.

3

Metaforicamente inscrita no seu próprio nome, a feminilidade predestina-se, pois, como sujeito e *locus* do fazer poético de Flor Bela. A aceitação imperiosa desse destino governou desde sempre a sua lírica. Muito para além de “manifestação narcísica de quem a tem embutida no nome”, como refere Luzia Noronha – em Florbela, desde *Livro de mágoas*, a misteriosa “flor” do poético alimenta-se e literalmente “cresce” no seio feminino (veja-se, no *Livro de mágoas*, o enigmático soneto “A flor do sonho”).

Desde o início, a matéria-prima da poesia florbiana é a dor. Como a *obra ao negro* dos alquimistas, Florbela consagra todo o seu primeiro livro a esta dor literalmente fundadora. Na verdade, a etiologia primária da sua Dor é a da aguda consciência de um insanável afastamento, de uma fissura irremediável entre o ser real e o ser sonhado. Esse afastamento toma as proporções da evidência. A partir do momento em que se lhe revela, o sujeito poético, apartado para nunca mais da vida comum, sempre se instala num movimento (uma “cadência”, diz-se em “Sem Remédio” – ESPANCA, 1994:64), que o aprisiona e que é, ao mesmo tempo, uma transcendência e um encerramento de si mesmo; por isso, esse movimento tem os contornos simultâneos da proscricção, do fechamento, da possessão, do apelo e da superação. Da presença e da

ausência, como se verá adiante. E terá um emblema, que ficou para sempre associado a Florbela: a flor roxa.

Pode tratar-se de uma viagem vertical, ascensional (o afastamento e a clausura numa Torre, um Castelo ou um Convento), ou horizontal, fusional (a busca e a identificação com um Outro – um amado, um irmão, Alguém, os elementos, a Natureza). Trata-se, em qualquer caso, de uma permanente visitação do obscuro. Trata-se, sempre, da instalação, no interior do sujeito, de um espaço, um tempo e uma identidade alternativos e sombrios, sentidos como genuínos, embora radicalmente desconformes à categorização humana, exterior, feliz e diurna. Mais: essa instalação na penumbra do Ser, por parte do sujeito lírico, toma foros de posse física e até erótica – implica directamente o corpo e a sensibilidade, sentidos explicitamente como femininos. E como florais:

Pende em meu seio a haste branda e fina
E não posso entender como é que, enfim
Essa tão rara flor abriu assim!...
(ESPANCA, 1994:50)

Assim se fixa a feminilidade enquanto matéria orgânica de onde brota o poético. Neste livro, a Dor – monstro interior, sombra noturna, sonho doirado ou flor miraculosa – encarna o apelo poético, visceral e feminino, sentido na morada do Ser (no seu corpo) como um destino invencível, uma evidência física, uma vocação irreprímível. Percebemos que essa Dor é, simultaneamente, sentida como uma presença obsidiante (“Andando atrás de mim, sem me largar!” – ESPANCA, 1994:64), cujos sintomas parecem confinar o sujeito a uma impassibilidade ou a um bloqueio, sempre disfóricos (tristeza, tédio, frieza); ou como uma ausência, uma perda ontológica (saudades de uma *idade do ouro* – rosas, brocados, riquezas, caravelas, etc.).

De forma exemplarmente congruente se elegem as cores a que se alude neste primeiro livro. Entre o frio (do branco) e o quente (do ouro), as menções cromáticas do *Livro de mágoas* fixam-se no roxo (produto da sobreposição das duas polaridades, quente e fria). O espectro floral é, por isso, quase exclusivamente roxo: violetas, lilases, cardo, urze, martírios. Ou seja: apesar do valor funéreo e sacrificial do roxo, cor crística, associada à dor de existir, à clausura e à penumbra, tais alusões cromáticas acabam, em si próprias, por manter, ao nível da associação sensorial, mais ou menos subliminar, aquele hibridismo do lusco-fusco, em que se sobrepõem, indistintamente, as tonalidades diurna e noturna.

De todo o modo ligada à clausura, à renúncia, ao confinamento, ao livro de horas ou orações, as flores roxas povoam este livro, convivendo com almas, agonias, pétalas e quimeras. Também se alia ao sentimento do

desgaste e de perda, como em “Pior velhice” (ESPANCA, 1994:55), adquirindo, no mesmo lance, uma indesmentível polaridade crepuscular.

Essa polaridade constantemente permeia outras obras de Florbela. Como um tema em si mesmo ou como *correlativo objetivo* de um estado de espírito, o cantar da tarde (ou, em menos casos, o do alvorecer) insistentemente se condensa em evocações florais: em “Languidez” (Id.:59), o tom das “Tardes de uma pureza de açucenas” contrasta com “Fecho as pálpebras roxas, quase pretas/Que poisam sobre duas violetas,/Asas leves cansadas de voar...”; de uma “Noite de chuva”, diz-se: “São rosas brancas dum rosal do Céu... /Os lilases deixaram-se dormir...” (Id.:185); a “Évora” pertencem “Ruas ermas sob os céus/Cor de violetas roxas...” (Id.:175); em “Sombra”, são os olhos da enunciadora que se assemelham a “Lagos em calma, pálidos, dormentes./Onde se debruçassem violetas...” (Id.:104).

O tom ambigualmente elegíaco estende-se à madrugada, na sua inquietante atmosfera de espera e de transição: “Sobre a cidade muda, o horizonte/É uma orquídea estranha a florescer” (Id.:135). E, mesmo quando se canta a primícia da infância, e se escolhem cores e flores relativas à inocência (“A boca breve/É um pequeno idílio cor de rosa.../Haste de lírio frágil e mimosa” – Id.:48) – se adota um irrecusável tom de elegia, como se se lamentasse já a sua efemeridade.

Na verdade, a flor bem pode materializar, na sua breve duração, a memória e o sentimento da latência, da iminência do fim: “Os dias são Outonos: choram... choram.../Há crisântemos roxos que descoram...” (Id.:78); ao sol poente, “Morrem verbenas silenciosamente...” (Id.:107). Desse modo, coincidindo com o ocaso, muitas vezes a flor presentifica um movimento descendente e lento, em cascata, evocando a suavidade evanescente de uma dissolução: “Como se fossem pétalas caindo” (Id.:73). O esquema da lentidão rege as epifanias materiais do Tempo.

A renda, os dedos, os cabelos são habitantes dessas atmosferas franjadas, aéreas, rarefeitas, de suspensão, transição e metamorfose – veja-se “Cinzento”, do *Livro de soror saudade*:

Poeiras de crepúsculos cinzentos,
Lindas rendas velhinhas, em pedaços,
Prendem-se aos meus cabelos, aos meus braços
Como brancos fantasmas, sonolentos...
(ESPANCA, 1994:92)

O motivo recorrente das rendas em pedaços integra, aliás, uma curiosa poética dos tecidos antigos e em desagregação – teias, grinaldas, brocados, veludos, telas estaladas e desfeitas. Tal poética autoriza, entre outras,

uma leitura mítica da temporalidade, sempre fundada numa perda essencial, num glorioso “antes” muito remoto e indefinido, idade do ouro perdida desde a origem. E nela, como quase sempre, Florbela assume a configuração floral: “Fui cisne, e lírio, e água, eatedral!”, “Fui a heráldica flor de agrestes cardos,/Deram as minhas mãos aroma aos nardos.../Deu cor ao eloandro a minha boca...” (Id.:83).

Esse tecido impalpável, feito também de pétalas, pode ser a matéria mesma da perda erótica. Em “Para quê?!” diz-se do amor: “Flor que é nascida e logo desfolhada,/Pétalas que se pisam pelo chão!...” (Id.:60). O manto floral pode também integrar o cenário erótico: “As estrelas miudinhas, dando no ar/ As voltas dum cordão de margaridas!” (Id.:187). As flores explicitamente encarnam por vezes o corpo dos amantes:

Teus olhos, borboletas de oiro, ardentes
Borboletas de sol, de asas magoadas,
Poisam nos meus, suaves e cansadas,
Como em dois lírios roxos e dolentes...
E os lírios fecham...
(ESPANCA, 1994:97)

No mesmo poema, as flores configuram o sentimento passivo, sacrificial, da posse erótica, com laivos de autocontemplação necrófila: “Minha boca tem rosas desmaiadas”; “O Silêncio abre as mãos... entorna rosas...”.

Na verdade, Eros, luminoso ou obscuro, domina a atmosfera emocional que faz colorir (ou descolorar) as imagens florais desta poética. As flores são a substância libidinal do lirismo de Florbela.

4

Matizadas e escandidas na gama floral, as tonalidades cromáticas, sensoriais e eróticas vão sensivelmente ‘aquecer’, sobretudo em *Charneca em Flor*. Aproxima-se a hora forte e rubra da dádiva – erótica, universal – de um amor generoso e destemido. É uma oferenda aberta, impulsiva. Às vezes ainda lenta e lânguida, como nesse envolvente, perturbador soneto “Se tu viesses ver-me...” (ESPANCA, 1994:123), em que a morosa sequência anafórica de orações condicionais acumula a sugestão da espera e da promessa, agravada pelas reticências, preparando o apelo expansivo de “E é de seda vermelha e canta e ri/E é como um cravo ao sol a minha boca...”.

Sempre, de todo o modo, é em Florbela evidente que a tessitura dos seus versos por inteiro a compromete, e que a criação da beleza, como o amor, lhe exige a dádiva total de si mesma: corpo, nervos, coração. Em “Nervos de oiro”, explicita:

O coração, numa imperial oferta,
Ergo-o ao alto! E, sobre a minha mão,
É uma rosa de púrpura, entreaberta!
(ESPANCA, 1994:146)

O corpo solar floresce. Abundam em *Charneca em Flor* as imagens eróticas e florais da íntima oferenda física, como a rosa aberta, o coração trespassado – oferecidos numa apoteose de floração, escancarado em rubro fulgor. É assim em “Primavera” (Id.:182), momento em que o sujeito poético comunga das essências do rosmaninho, do nardo, das rosas. É assim em “Gosto de ti apaixonadamente!”, quando o amor tem a imagem de “Cravos rubros a arder numa fogueira!” (Id.:163); é também assim em “Passeio ao campo”, juncado por “rendas de gramíneas pelos montes.../Papoilas rubras nos trigais maduros...” (Id.:121), que, triunfantes, florescem igualmente no vibrante poema “Mocidade” (Id.:136).

Frequentemente alanceadas de desafio, delírio e festa, as flores parecem por vezes apimentadas por sugestões fálicas de agressão lúbrica, como em “Volúpia”:

Trago dalias vermelhas no regaço...
São os dedos do sol quando te abraço,
Cravados no teu peito como lanças!
(ESPANCA, 1994:143)

Mais: há nitidamente um ímpeto para cima e para a frente, expressão de um desejo levemente tingido de virilidade, excesso e superação, como em “Mais alto!” (ESPANCA, 1994:145) “Ser Poeta” (Id.:134), “Amar!” (Id.:137), “Exaltação” (Id.:108), “Eu queria mais altas as estrelas” (Id.:172). Um eros ascensional e expansivo congrega as referências florais e as siderais:

As magnólias abertas dos meus dedos
São mistérios, são filtros, são enredos
Que pecados de amor trazem de rastros...

E a minha boca, a rútila manhã,
Na Via Láctea, lírica, pagã,
A rir desfolha as pétalas dos astros!...
(ESPANCA, 1994:206)

É todo um programa de exaltação e subida, dominado pelas imagens da imensidão, do rasgo, da exterioridade e da abertura. Se, em “Tarde no mar”, é “O horizonte: um cacto purpurino” (Id.:122), em breve a identidade física se lhe confunde com a da paisagem, como no verso justamente famoso: “Sou a charneca rude a abrir em flor!” (Id.:113). E, assim, o amor torna-se oferta hierogâmica.

5

A flor é agora a imagem da alma – não já a imagem do corpo. E mudou de cor:

Sou filha da charneca erma e selvagem.
Os giestais, por entre os rosmaninhos,
Abrindo os olhos d'oiro, p'los caminhos,
Desta minh'alma ardente são a imagem.
(ESPANCA, 1994:90)

Na verdade, a flor erótica espiritualiza-se, depura-se; suaviza-se na imagem lunar, torna-se branca e quase imaterial:

Minh'alma que eu te dei, cheia de mágoas,
É nesta noite o nenúfar de um lago
Estendendo as asas brancas sobre as águas!
(ESPANCA, 1994:93)

Os últimos motivos florais em Florbela, em *Charneca em Flor e Reliquiae*, aproximam-se curiosamente dos primeiros, os de *Livro de Mágoas*. Apuram-se afinal numa intuição: a de que essa flor inquietante, a flor do sonho alvíssima, divina (Id.:50), é de natureza transcendente, ou supra-humana, miraculosamente enraizada numa alma e num corpo de mulher, tornando-se a sua existência e o seu destino.

Acentua-se nas últimas obras de Florbela a saudade narcísica do seu corpo, memória indefinida e estética de uma perda: das mãos (que “lembram pálidas rosas entornadas/Dum regaço de Infanta do Oriente.” – Id.:126); da sua antecedente existência em flor (“Fui, talvez, flor no poético balcão” – Id.:176); da obra anterior, sob a configuração floral (“flores de oiro e azul que a sol teci/Numa tela de sonho que estalou” – Id.:94); da precedente energia vital, seiva florescente (“Eu lembrome que fui a Primavera/que em muros velhos fez nascer as rosas!” – Id.:80). E essa estranha saudade fixa-se ainda no motivo floral agreste, génio físico do alicerce libidinal: “o lembrar-me de ti é ter saudade/ Duma roseira brava toda em flor” (Id.:204).

Essa estetização elegíaca de outro tempo e de outra condição tem inegáveis pontos de contacto com um peculiar Saudosismo florbeliano, cujo percurso António Cândido Franco convincentemente descreve (FRANCO, 2014). Poderemos, como este estudioso, aceitar que é próprio da Saudade (uma forma de delírio ou de possessão) pôr o ser em contacto com um plano sublime; mas teremos de aceitar igualmente que esta exaltação – sempre associada ao motivo floral – se estende em Florbela aos seres não humanos, unidos todos pela ânsia física da transcendência e pela agonia de a não poder alcançar: “Quem fez ao sapo o leite carmesim/ De rosas

desfolhadas à noitinha?”, “Quem cinzelou estrelas no jasmim?” (ESPANCA, 1994:149).

Como quer que seja, a simbólica floral aproxima-se do ocaso, aliás perfumado de baunilha ou de lilás. São ainda flores aquelas que se sonham na morte ditosa: “E em braçadas de lírios e mimosas, /No crepúsculo que desce me enterrassem!” (Id.:84). E, consumado o passamento, restará ainda ao corpo “matar a fome às rosas!” (Id.:124).

Em breve a flor branca ou incolor, brotando entre ruínas, será a evocação desencantada das finisseculares, ultraliterárias rosas brancas de Ispahan (ESPANCA, 1994:207): de uma viagem imaginária pelos mitos da clausura conventual europeia, e pelo exotismo oriental, resta apenas a cinza das rosas funéreas, revestindo a morte, como a eterna ansiedade da segura florida da charneca.

Subsiste pois uma promessa, a do renascimento cíclico, a que a condição vegetal acrescenta verosimilhança:

Ser haste, seiva, ramaria inquieta,
Erguer ao sol o coração dos mortos
Na urna de oiro duma flor aberta!...
(ESPANCA, 1994:148)

Floração ressurrecional, feminina e erótica: “Coroavas-me inda há pouco de lilás/E de rosas silvestres...”; “mas inda um dia, em mim, ébrio de cor./ Há-de nascer um roseiral em flor/Ao sol de Primavera doutra boca!” (Id.:195).

A tília adverte: “Já fui um dia poeta como tu.../Ainda hás-de ser tília como eu sou...” (Id.:147). E, assim, a voz poética aconselha a uma rapariga:

Que as mãos da terra façam, com amor,
Da graça do teu corpo, esguia e nova,
Surgir à luz a haste de uma flor!...
(ESPANCA, 1994:157)

6

É tempo de concluir, por agora, esta colheita de flores em Florbela. Aqui tentei observar o específico trajeto de configuração textual dos referentes florais, submetidos a um processo expressivo de *intensionalização* semântica e simbólica, o qual constitui, segundo Albadalejo Mayordomo, um dos traços típicos da construção literária (*apud* GARCÍA BERRIO, 1994:484-485). Aqui procurei revisitar a escala de tons, temperaturas, regimes e movimentos aplicados ao motivo floral na poética florbeliana. É um espectro amplo de matizes emocionais, cromáticos e figurativos: entre o reconhecimento siderado da miraculosa presença da “Flor do Sonho”, no *Livro de Mágoas*, às rosas de Ispahan e o seu sabor a cinza, em *Reliquiae*.

Na poesia de Florbela, o motivo floral aparece, precocemente, como um signo preferencial da *discursivização* da subjectividade feminina, de que constitui a metáfora unificadora. Num dos seus primeiros sonetos, “Prince Charmant” (ESPANCA, 1994:88), já se encontram, afinal, todas as polaridades desse princípio floral-feminino, nas suas componentes nucleares: a busca de um Outro, “audaz cavaleiro em velhas lendas”; a evidente referência floral, também associada às mãos e à alma do sujeito; e a representação material do tempo, dos fios e das teias, dos sonhos – e do fazer poético, da criação ficcional, da modelagem do ritmo e da duração.

Entre o vermelho vivo, selvagem e animal, da demanda audaciosa, e a brancura funérea das rosas desfolhadas, longamente as flores habitarão, em Florbela, o limbo voluptuoso do crepúsculo vegetativo. Privilegiadamente investido da típica energia passional, o corpo floral flexiona-se, intermediando entre o desejo ascendente e a pulsão da queda. Fulminada talvez pela impossibilidade da síntese, esta poética ter-se-á quedado, ensimesmada, nessa orla de penumbra e suavidade.

Encerrada em si própria, no seu Em Si discursivo, Florbela busca interminavelmente a sua revelação a si mesma. Terá respondido ao problema do Ser sem nenhuma, ou quase nenhuma astúcia: terá aceitado de peito aberto a interpelação devastadora. Na sua insígnia onomástica, a flor, encontra o que a encobre e a revela: uma espécie de entidade autónoma que permanece idêntica a si própria e na qual adivinha o esplendor e a extinção.

Acreditemos em Florbela. Nenhum poeta é mais digno de fé: não porque seja sempre sincera ou viva, mas porque abdicou de tudo para ser insincera, fez-se inteira material poético. A poesia foi o seu material ontológico. Viveu *em diferido*; não fez versos: fez-se em versos. De raiz, sílaba a sílaba, como pétalas caindo, buscou e teceu neles a sua fisionomia e a sua existência. Não se pense que a outra Florbela, a mulher talvez neurasténica, ou ‘bipolar’, subsistiu incólume: foi absorvida e alimentou a primeira. Florbela poeta consumiu Florbela mulher (ou vice versa). É desta massa que se fizeram os santos, os mártires e os místicos. Nunca mais pediremos tanto a nenhum poeta.

Referências

- GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1994.
- BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l’imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.
- ESPANCA, Florbela. *Sonetos* – edição completa com um estudo crítico de José Régio. Venda Nova: Bertrand, 1994.
- NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de. A recursividade do mito em Florbela Espanca. *Callipole* – revista de cultura, Lisboa, n. 21, p. 119-130, 2014.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. A face bela do impulso estranho. *Obras Completas de Florbela Espanca* – obra poética. Lisboa: Presença, 2009, p. 11-49.

Recebido: 07 de maio de 2014
Aprovado: 09 de dezembro de 2014
Contato: analuisavilela@gmail.com