

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP**

**Josânia Silva Santos**

**A poética da morte na obra *As Máscaras do Destino*, de Florbela Espanca**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO**

**2008**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**JOSÂNIA SILVA SANTOS**

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Bastazin.**

**São Paulo**

**2008**

**Banca Examinadora:**

---

---

---

j

**À minha mãe Almerinda Rodrigues (*in memoriam*)  
e à minha filha Juliana, razão de minha existência.**

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus por todas as bênçãos recebidas.

A UNEB (Universidade do Estado da Bahia), pela licença e apoio concedidos.

A CAPES pela bolsa de estudos recebida.

Ao Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, aos professores Maria José Gordo Palo, Fernando Segolin, Beatriz Berrini, Erson Martins, Maria Rosa Duarte, Biagio D'Angelo e Maria de Fátima Marinho (Universidade do Porto-Portugal).

A professora coordenadora deste Programa: Maria Aparecida Junqueira, por tudo...

A Presidência da Pós-graduação pela compreensão dispensada.

A secretária do Programa de Literatura e Crítica Literária, Ana Albertina, pelas palavras de incentivo nos momentos de angústias e pelo carinho com que sempre me atendeu.

Aos colegas da UNEB, pelo incentivo e amizade.

Aos amigos que conquistei aqui em São Paulo: Douglas, Joelice e Júlio pelo apoio incondicional em todos os momentos.

As minhas irmãs Estela e Sônia Mara, pela prontidão em sempre me ajudar nas dificuldades.

A Banca examinadora desta pesquisa.

A orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Bastazin pela leitura desse estudo.

A todos aqueles que acreditaram e torceram por mim, muito obrigada.

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo apresentar uma leitura da poética da morte inscrita nos contos “A Morta”, “A Paixão de Manuel Garcia” e “As Orações de Soror Maria da Pureza”, que compõem a obra *As Máscaras do Destino (1927)*, da poeta e contista portuguesa Florbela Espanca.

A prosa dessa autora alentejana apresenta uma constante rememoração do espetáculo da morte encenada em situações amorosas díspares. Nesse sentido, sua obra gravita sobre o universo mesclado de prosa e poesia o que vem a compor o que chamamos de prosa poética.

Para se alcançar os objetivos propostos, dividimos este estudo em três capítulos. No primeiro: A narrativa poética de Florbela Espanca, traçou-se um panorama geral sobre o gênero conto, suas primeiras manifestações na Literatura Universal e sua inserção em solo português. Em seguida, refletimos sobre os contos florbelianos e sua relação com o aspecto biográfico imputados pela crítica. No segundo capítulo intitulado A Poética do amor e da morte, abordamos a relação mitológica de Eros e Psique, o “amor cortês” no imaginário medieval, salientando que a cortesia lírica representa o pilar da Literatura Portuguesa. Ainda neste capítulo, discutimos o universo de Eros e Thanatos representados ao longo da História pela literatura. Para ressoar a voz de Eros, convidamos Georges Bataille e sua tese da busca da continuidade perdida para nos acompanhar nesse ambiente tão nostálgico e nebuloso que é o mundo das representações do erotismo. Dedicamos ao terceiro capítulo a análise do corpus selecionado. *A Linguagem do Amor Além-túmulo* foi construída a partir do conto ‘A Morta’. *Tragédia na Ficção Amorosa Florbeliana* tem como esteio o conto “A Paixão de Manuel Garcia” e *Erotismo nas Máscaras da Morte* se baseia na fábula d’ “As Orações de Sórora Maria da Pureza”. Nesta seção, analisamos a relação amorosa de cada personagem nas fronteiras da vida-morte.

**PALAVRAS CHAVE:** Florbela Espanca – Conto – Poética – Erotismo - Amor – Morte.

## ABSTRACT

The central object of this research is analysis the short stories poetic in “A Morta”, “A Paixão de Manuel Garcia” and “As Orações de Soror Maria Pureza” collected in the book *As Máscaras do Destino*, by portuguese author Florbela Espanca.

The prose of this portuguese writer show a constant remember to the spectacle of death staged by love situation so different. This way, her work turn around over the universe which mix prose and poetry that we named poetry prose.

The short stories selected, beyond summarized the characteristics over decrypts, bring a resort theme which is the death inscribe under de sign of love.

To get the purpose drown up a general plan of some considerations writer by someone that worried to structure the short story like narrative genre. In after that, we shared the research in three sections: First: The poetic narrative by Florbela Espanca. We discoursed about short stories. In the second section, we talked about The death poetic. We discoursed about Eros, Thanatos and Psique. In the last section, we analised the short stories: “A Morta”, “A Paixão de Manuel Garcia” and “As Orações de Soror Maria da Pureza”.

In this research, we studied the relationship between love, death in others worlds. And then we get about the short stories news possibilities to understand the Florbela short stories.

**KEY WORDS:** Florbela Espanca – Short story – Poetic – Love – Death.



## SUMÁRIO

Introdução:

Sob as máscaras de Tanatos: uma introdução aos contos de Florbela

Espanca .....09

CAPÍTULO I - A narrativa poética de Florbela Espanca.....21

1.1 O Conto.....22

1.2 A inserção do conto em solo português.....27

1.3 Os contos florbelianos.....30

CAPÍTULO II - A Poética do amor e da morte .....38

2.1 Eros e Psique: encontros & (des)encontros.....39

2.2 Amor Cortês: ilusão ou criação do imaginário medieval.....41

2.3 Na corte de Eros e Thanatos.....47

CAPÍTULO III - A linguagem do amor além-túmulo: “A Morta”.....53

3.1 Tragédia na ficção amorosa florbeliana: “A Paixão de Manuel  
Garcia.....66

3.2 Erotismo nas máscaras da morte: “As Orações de Soror Maria da  
Pureza”.....82

Considerações finais.....90

Referências Bibliográficas.....94

## INTRODUÇÃO

SOB AS MÁSCARAS DE TANATOS: uma introdução aos contos de Florbela  
Espanca

*“Atira as asas mais ao alto, escalando os  
cimos infinitos, já fora do mundo, na  
sensação maravilhosa e embriagadora de  
um ser que se ultrapassa!”*

*(Florbela Espanca: O Aviador)*

Florbela D’alma da Conceição Espanca, Flor Bela Lobo ou simplesmente, Florbela Espanca (como ficou conhecida), nasceu na cidade alentejana de Vila Viçosa, Portugal, em 08 de dezembro de 1894. Era filha de Antónia Lobo e seu patrão, o republicano João Maria Espanca – casado com Mariana do Carmo Ingleza. Precoce, Florbela escreve seu primeiro poema aos sete anos de idade e o primeiro conto, intitulado “Mamã”, aos treze, em 1907. No ano seguinte, Antónia Lobo, a mãe, morre vítima de uma neurose e, por conta disso, Florbela acompanha a família do seu pai em mudança para outra cidade alentejana – Évora.

Durante sua curta vida, Florbela dedicou-se mais à escritura de poemas<sup>1</sup> do que à prosa: escreveu apenas dois livros de contos<sup>2</sup> *O Dominó Preto* (1982) , *As Máscaras do Destino* (escrito em 1927 e publicado em dezembro de 1931), e um diário nomeado *Diário do último ano* (publicado pela Livraria Bertrand em 1981, com um prefácio de Natália Correia). Florbela Espanca suicidou-se na cidade de Matosinhos na passagem de 07 para 08 de dezembro de 1930, dia do seu aniversário.

Para melhor entender a proposta da obra de Florbela Espanca é necessária a apresentação do seu contexto histórico e cultural. Na transição do século XIX para o século XX, em Portugal, o movimento do Saudosismo de Teixeira de Pascoaes e *A Águia* atraíram poetas, tais como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Numa tentativa de superar a iniciação saudosista de Pascoaes, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e outros<sup>3</sup> fundaram a revista *Orpheu* (1915), com o objetivo de tornar público seus ideais estéticos, nascendo, assim, o “movimento Orphista”. Na introdução ao primeiro número da revista, Luís de Montalvor declarou o seguinte objetivo:

Nossa pretensão é formar, um grupo ou idéia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e *bem*

<sup>1</sup> Os poemas aparecem nas obras *Livro de mágoas* (junho de 1919), *Livro de Soror Saudade* (1923), *Charneca em flor* (janeiro de 1931), *Charneca em flor* (abril de 1931, com 28 sonetos inéditos), *Reliquiae* (1931) e *Juvenília* (outubro de 1931), que é composta de textos inéditos de Florbela, publicados pelo professor Guido Battelli.

<sup>2</sup> Sua prosa consta, também, das *Cartas de Florbela Espanca a Dona Júlia Alves e a Guido Battelli* (agosto de 1931), *Cartas de Florbela Espanca* (1949), e *Trocando olhares* (publicado em 1994 sob a responsabilidade da crítica Maria Lúcia Dal Farra).

<sup>3</sup> Fizeram parte deste projeto juntamente com os poetas citados, Mário Beirão, Afonso Duarte, Raul Leal, Luís de Montalvor (que lançou a idéia de publicarem a revista), Santa-Rita Pintor e o brasileiro Ronald de Carvalho.

*nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos*<sup>4</sup> (MOISÉS, 1973, p.138).

É com este propósito que o grupo do *Orpheu* inaugura a Estética Modernista em solo português.

Massaud Moisés (1973, p.137-8) esclarece que os participantes

empolgados pela novidade, que correspondia a seus anseios de modernidade, (os orphistas) conjugam forças e dão a público o primeiro número do periódico, sob o título de *Orpheu*, datado de janeiro-fevereiro-março de 1915. Dirigido por seus ideadores, Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho, e subintitulando-se “revista trimestral de literatura”, o periódico encerrava colaboração dos diretores e mais de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Alfredo Pedro Guisado, José de Almada-Negreiros, Côrtes-Rodrigues e Álvaro de Campos.

Esta revista teve um segundo número publicado em 28 de junho do mesmo ano e um projeto para lançamento do terceiro número. Moisés (Ibid.,p.138) diz que “o referido número permaneceu inédito, embora parcialmente composto”. Após o desaparecimento da publicação de *Orpheu*, surgiram outros grupos e projetos para dar continuidade ao movimento de transformação do estagnado ambiente literário português: *Exílio* (1916), *Centauro* (1916) e *Portugal Futurista* (1917), imbuídos de ideologia estética semelhante ao do *Orpheu*: “poesia irreverente, estetizante e esotérica, espécie de choque elétrico na estagnação pequeno burguesa em que vegetava a cultura em Portugal” (MOISÉS, Ibid., p. 139).

À margem dos acontecimentos que envolveram esses projetos citados, surgiu Florbela Espanca com uma escrita literária que apresenta um desnudamento acentuado do “eu” lírico a expressar seus desejos mais íntimos. Dessa forma, a obra da escritora causou estranhamento e, algumas vezes, repulsa, por parte da crítica, por não entenderem a liberdade com que a poeta se expressou na construção do discurso poético. Nos registros da Literatura Portuguesa, somente as Cantigas de Amigo (“eu” lírico feminino, elaborado pela voz do trovador que dava cor a expressão dos sentimentos da amiga; jovem habitante das vilas ou do campo) e as missivas de

---

<sup>4</sup> Grifo do autor.

Mariana Alcoforado<sup>5</sup> se fizeram portadoras do sofrer de amor feminino, até o momento em que brotaram os escritos literários de Florbela.

Até hoje, esta escritora continua marginalizada na Literatura Portuguesa. Os críticos não sabem qual o lugar que seus escritos podem ocupar nos “gavetões” das Escolas Literárias. Mendes (2002, p.53) observa que Florbela “pertence” à geração pós-Orpheu – fase chamada de *Interregno* - apenas em sentido cronológico e não de ambiente literário. A exaltada e audaciosa poeta portuguesa viveu alheia às discussões teóricas, extraíndo da própria existência conturbada o material de sua produção, que é marcada pelo lirismo erótico e confessional. Mendes (Ibid., p.53) acrescenta que “o simbolismo pessoalíssimo de Florbela contribuiu para embaraçar os críticos mais inteligentes da época, como foi o caso de José Régio que não compreendeu a ‘força da sensibilidade’ e a ‘riqueza profunda’ com que a poeta se expressou, confundindo-as com falta de intelectualidade”. Essa não-compreensão da sua obra foi, muitas vezes, a responsável pelo rechaçamento da crítica para com a sua produção.

Como afirma Pereira:

[...] julgando-se incompreendida e afetivamente desamparada, Florbela sentiu-se também acossada pela pressão de ambientes adversos à sua singularidade idiossincrásica e ao irridentismo ético-social da sua trajetória existencial. Por outro lado, sendo notório, a partir de 1915, o empenho na divulgação da própria obra e no contato com meios culturais, chocou-se quase sempre com o descaso, viu-se quase sempre remetida para a obscuridade (2003, p.57).

Vale enfatizar que os volumes dos contos preparados por Florbela só vieram à lume após a morte da escritora. Logo, a mesma não teve acesso a todas as considerações que os críticos teceram sobre a sua prosa. Thereza Leitão de Barros, crítica literária portuguesa, comentou em 7 de dezembro de 1930 que Florbela havia escrito também contos, a maioria ainda inéditos, salientando que todos os contos

---

<sup>5</sup> Publicadas primeiramente em Paris, em 1669, sob autoria anônima, as cartas são a súplica de um romance malfadado e um dos mais pungentes documentos de que se tem notícia sobre a solidão, a ansiedade amorosa e a entrega total. Só em 1810 a autoria foi atribuída a Mariana Alcoforado (1640-1723), freira do convento da Nossa Senhora da Conceição, na cidade de Beja, em Portugal. O suposto destinatário era um certo Sr. Cavalheiro De Chamilly, oficial do exército francês que servira em terras lusas.

têm originalidade e nenhum apresenta qualquer deslize de bom gosto literário, aliás bem desculpável em quem viveu quase sempre longe do proveitoso convívio intelectual. Com certeza haverá algum editor que publique, sem demora, a obra em prosa que Florbela deixou e que é melhor, incomparavelmente melhor do que tanto livro de contos apregoados sem cessar pelas trombetas da Fama (BARROS, apud DAL FARRA, 2002, p.69).

*O Dominó Preto*, provavelmente o primeiro desses livros a ter sido escrito por Florbela, obteria a sua primeira edição em 1982 pela Bertrand Editora, com um prefácio de Yvette Kace Centeno.

*As Máscaras do Destino* (1927), o último elaborado, foi o primeiro a ser editado. Publicado no ano seguinte à morte da escritora (1931), o volume contou com a revisão do Dr. Cláudio Bastos e a rubrica da Editora Marânus, do Porto. Entretanto, a segunda edição só ocorreria em 1979, quando passaria a ostentar, graças à chancela da Livraria Bertrand de Lisboa, um prefácio assinado por Agustina Bessa-Luís: “tenho de ausentar-me um pouco do seu lado, para poder outra vez falar dela e retomar o tema que julgo saturado pela observação e até pela simpatia que toda a personagem exige de nós quando a revelamos e lhe damos vida”. A crítica aponta, nesse aspecto, Florbela como personagem de si mesma, destacando seu discurso biográfico ao prefaciá-la (1998, p.9).

Com esse olhar cristalizado, Bessa-Luís enfatiza a relação corpórea entre os textos e a estrutura física, já amortecida, da escritora, assemelhando, de forma distorcida e imprecisa, esse cadáver mudo, signo de uma saudade deixada pela sua ausência, com as narrativas que tem linguagem própria e gozam do direito da atemporalidade da voz e universalidade da obra de arte:

ao publicarem-se os seus contos, é como se exumassem o seu corpo mais uma vez, como quando do cemitério de Sendim, em Matosinhos, trouxeram os seus despojos à luz do dia. A cabeleira negra estava intacta. Os contos são como ela – símbolo de permanência no pensamento da terra, fio de amor que mantém a sua magnética força, saudade de tudo que podia significar felicidade e expansão do afecto (1998, p.10-16).

No Brasil, a primeira publicação desta obra foi em 2003, pela editora Aquariana LTDA. Em nosso estudo, utilizaremos como referência a sétima edição portuguesa, de 1998, da Bertrand Editora.

A obra *As Máscaras do Destino* foi escrita em homenagem a Apeles Espanca, único irmão da contista, morto em 1927, quando, durante um vôo de treinamento, seu avião mergulhou nas águas do rio Tejo. Dal Farra (2002, p.70) diz que “é assim que esta obra nasce: sob o signo da memória ao seu morto querido”.

*As Máscaras do Destino* apresenta ao leitor, primeiramente, um verso do poeta Marco Aurélio, usado como epígrafe: “Vários grãos de incenso, destinados a ser queimados, espalharam-se sobre o mesmo altar. Um caiu mais cedo, outro mais tarde; que lhes importa?”. O verso do poeta se reescreve nas primeiras linhas da escritura de Florbela. Um palimpsesto poético:

Sobre uma pedra tumular ficaria bem esta sentença do mais poeta dos sábios, mas nada de firme, nada de eterno se pode gravar nas ondas, e são elas a pedra do seu túmulo.

O grão de incenso que, sobre o altar, caiu mais cedo, ardeu mais cedo; foi apenas um grão de incenso entre o número infinito dos que não-de cair e arder, entre a imensidade doutros que já caíram, que já arderam; e o infinito desapego, o desesperante abandono, a imensa renúncia do símbolo faz tombar num gesto de resignação as minhas mãos crispadas, tapa-me a boca que quereria gritar, abafa-me os soluços e as blasfêmias na ansiosa expectativa do momento em que outro grão de incenso há-de cair e arder...

“Um caiu mais cedo, outro mais tarde; que lhes importa?  
(ESPANCA, 1998, p. 27)

Em seguida, a escritora apresenta uma homenagem impregnada de lirismo fúnebre, que é dirigida ao irmão desaparecido. Citemos uma passagem da dedicatória:

A meu Irmão, ao meu querido Morto

Este livro é o livro de um Morto, este livro é o livro do meu Morto.

Tudo quanto nele vibra de subtil e profundo, tudo quanto nele é alado, [...] tudo é d'Ele, tudo é do meu Morto!

A sua sombra debruçou-se sobre o meu ombro, no silêncio das tardes e das noites, quando a minha cabeça se inclinava sobre o que escrevia; com claridade de seus olhos límpidos como nascentes de montanha, seguiu o esvoaçar da pena sobre o papel branco; com o seu sorriso um pouco doloroso, um pouco distraído, um pouco infantil, sublinhou a emoção da idéia, o ritmo da frase, a profundidade do pensamento.

Bastar-me-ia voltar a cabeça para o ver...

Este livro é dum Morto, este livro é do meu Morto. Que os vivos passem adiante...

Florbela Espanca (ESPANCA, 1998, p.31-33)

É nesta atmosfera de ternura e saudades do “meu Morto” que a fábula se desenvolve. As personagens que habitam cada conto carregam seus traços de inspiração e semelhança para com a História do “Morto” mas, é só nesse quesito que podemos aproximá-lo da obra, visto que a narrativa segue sua trajetória construindo caminhos permitidos pelo mundo da ficção. *As Máscaras do Destino* é composta por oito contos: “O Aviador”, “A Morta”, “Os Mortos Não Voltam”, “O Resto é Perfume”, “A Paixão de Manuel Garcia”, “O Inventor”, “As Orações de Soror Maria da Pureza”, e “O sobrenatural”.

Se a obra é dedicada a um ser falecido, todo o seu conteúdo pode remeter ao tema do óbito. Isso se comprova ao lermos os textos do livro. No conto “O Aviador”, aparece a história de um ser alado, quase um Ícaro<sup>6</sup>, que ultrapassa os limites do seu mundo e adentra um universo maravilhoso repleto de seres aquáticos: sereias, nereidas e fadas d'água. Ali, o Aviador fica a dormir o seu sono de morte sob os cuidados dessas figuras encantadas.

O texto “Os Mortos Não Voltam” apresenta um narrador que, ao refletir sobre o retorno dos mortos, relembra uma festa na casa de Madame L. A personagem Lídia de Vasconcelos, prostrada no seu calvário amoroso, quebra o silêncio que se

---

<sup>6</sup> Na Mitologia Grega, Dédalo foi um grande inventor que construiu um labirinto a pedido do rei Minos para aprisionar o Minotauro. Ao ajudar Ariadne, filha do rei, fugir com seu amante Teseu, Dédalo foi aprisionado no labirinto juntamente com seu filho Ícaro. Com o intuito de fugir ele construiu asas para ambos, avisando ao filho para não voar muito alto. Ícaro, desobedecendo às ordens do pai, voa além do permitido, a cera que prendia suas asas derrete e ele cai no mar. (Acessado em 31/08/2008, no site: [www.exames.org/apontamentos/latim/latim\\_cultura\\_mitos\\_de\\_latim\\_freakystyley.doc](http://www.exames.org/apontamentos/latim/latim_cultura_mitos_de_latim_freakystyley.doc)).



fez no salão, gritando ao mar o nome do seu noivo João, desaparecido nas águas, na esperança que ele retornasse. Ao ficar sem resposta, Lídia cai desconsolada em sua cadeira e o narrador enfatiza que os mortos não voltam, mesmo ouvindo os reclamos de amor.

Na narrativa “O Resto é Perfume”, o narrador-personagem lembra-se de uma tarde em que conversava com uma amiga sobre a vida dos mortos. Juntos, eles contemplam a paisagem alentejana e tecem descrições sobre o lugar, refletindo que, para ambos, a vida dos mortos é o que interessa, “o resto é perfume”.

No conto “O Inventor”, a obsessão precoce da personagem pela água serve de inspiração para a mesma escolher a carreira de marinheiro. Após se decepcionar com tal escolha, a personagem vai direcionar seus sonhos para a aviação. Seu mundo gira em torno do projeto de construção do avião. Ao se tornar aviador, ele refletirá que a única companheira inseparável do homem é a morte; para ele, a vida sem o perigo e sem a aventura não faz sentido.

Na narrativa que fecha a obra, “O Sobrenatural”, a temática da morte não se relaciona diretamente ao falecimento de Apeles – fonte inspiradora da obra, como se pode perceber nos demais. No entanto, as personagens são identificadas como oficiais da Marinha e seus aspectos físicos se assemelham as características corpóreas do falecido. Este texto narra as recordações do jovem Mário Meneses com uma moça de origem misteriosa: Gatita Blanca. Este é o nome com o qual a personagem é descrita. A ambiência textual é estruturada numa atmosfera fantástica, cuja personagem apresenta aspectos fantasmagóricos. O clima de tensão entre a personagem masculina e a moça causa um estranhamento no leitor, principalmente ao descobrirmos que esse ser feminino é a personificação da morte.

Percebemos que grande parte dos discursos de aspecto negativo sobre a prosa de Florbela, especialmente os contos, deve-se ao deslocamento da vida real da escritora para a ficcional. Esta relação vida/obra tem sido um dos caminhos mais trilhados por pesquisadores e curiosos. Nesse viés biografista muito já foi dito, às vezes, até distorcendo ou empobrecendo as discussões a respeito de sua obra. Não discordamos de que a obra florbeliana possibilita estabelecer relações entre a vida e a produção literária numa perspectiva de inspiração para a escritura. Mas, olhá-la apenas sob a perspectiva biográfica é destituir a autonomia da ficção, pois o texto literário não é o retrato do mundo real.

Barthes (1966, p.206) afirma que

A função da narrativa não é a de “representar”, mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética. [...] “O que se passa”, na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, nada; “o que acontece”, é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada.

Procurar, unicamente, a vida de Florbela dentro do imaginário dos seus textos destitue o poder da Literatura. “A Literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da Linguagem” (TODOROV, 2004, p. 53).

Todorov salienta que “a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma” (2004, p.81).

É neste universo literário, textual, dentro das relações literatura-linguagem, que percebemos a criação de uma poética na constituição do espetáculo da morte nos contos de Florbela Espanca.

Sendo assim, este estudo tem por objetivo apresentar uma leitura da poética da morte inscrita nos contos: “A Morta”, “A Paixão de Manuel Garcia” e “As Orações de Sórora Maria da Pureza”. Os textos selecionados compõem, entre os já citados, a obra *As Máscaras do Destino* (1927), da poeta e contista portuguesa.

Nossa opção em escolher como *corpus* de investigação os contos: “A Morta”, “A Paixão de Manuel Garcia” e “As Orações de Soror Maria da Pureza<sup>7</sup>”, nasceu da observação de que há, nestes textos, uma elaboração de linguagem, cujas características instigam a investigação do caráter poético da morte, solidificado numa tessitura amorosa. Outra justificativa para tal seleção deve-se ao encantamento e sedução que o enredo desses contos causou-nos, desde o primeiro momento de leitura. A poética que se inscreve em Florbela impregnou-nos de imediato. Dessa forma, apresentaremos uma síntese desse *corpus* com a finalidade de despertar no leitor um desejo de conhecê-lo na íntegra.

Como numa espécie de encantamento, a personagem do conto “A Morta”

---

<sup>7</sup> Utilizaremos as siglas: AM para designar o conto “A Morta”, PMG para designar o conto “A Paixão de Manuel Garcia”, e OSMP para designar o conto “As Orações de Soror Maria da Pureza”.

após seu sepultamento retorna do mundo dos mortos para se encontrar com seu noivo: dá-se o enlace amoroso da morta-viva com o noivo vivo-morto. Tal como são nomeados pelo narrador. Após esperar em vão a visita do noivo, a personagem vaga pelas ruas até se encontrar com o rio e, mergulhando nele, transforma-se em gota d'água em direção ao oceano.

No conto “A Paixão de Manuel Garcia”, o narrador nos conta o drama de um rapaz humilde, que, é apaixonado por Maria Del Pilar, jovem pertencente à nobreza. Ao saber do casamento da jovem, Manuel Garcia se suicida. A descrição dos acontecimentos passa da ótica do narrador para as reflexões da mãe da personagem, que, com seu semblante envolto pela dor, segue tecendo seus lamentos em defesa das pessoas humildes. Chama nossa atenção o desfecho paradoxal: afinal, para quem seria a carta deixada pelo suicida: para a Maria nobre ou a Maria humilde? Sobre isso, o narrador silencia.

No escrito “As Orações de Soror Maria da Pureza”, a fábula começa a ser desenvolvida em um ambiente externo: os jardins da casa de Maria, por entre as grades, onde aconteciam os encontros amorosos desta personagem com seu noivo, passando, logo após a morte do mesmo, para um ambiente interno: a clausura do convento no qual Maria professara seus votos.

Maria, após receber a notícia de que o seu noivo havia morrido, retira-se da vida citadina e recolhe-se ao seu íntimo, preferindo viver em um convento. É neste ambiente de clausura que ela dá voz aos seus cantos de amor, imersos em um erotismo sagrado, confundidos, pelas noviças, com orações.

É deste universo amoroso e fúnebre que procuramos verificar como os signos verbais constituem a ambiência de morte: fenômeno tão próximo e tão desconhecido para cada um de nós.

Jean Chevalier (2003, p. 621-23) no Dicionário de símbolos, apresenta-nos diversas explicações sobre a morte. Citemos uma:

Revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Liberadora das penas e preocupações, ela não é um fim em

si; ela abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira – a morte, porta da vida.

Ao adentrarmos, ficcionalmente, o reino misterioso da morte, buscaremos tratar da problemática da poética que a inscreve no tecido textual florbeliano, deduzindo que esta representação é possível devido aos artifícios de linguagem utilizados: desenvolvimento da fábula, organização do discurso e desenvoltura do narrador.

Organizamos este estudo em três capítulos e, em cada um deles, buscamos dar ênfase ao aspecto mais relevante do conto.

No capítulo I, refletimos, sucintamente, sobre o gênero conto e suas primeiras manifestações em solo português. Em seguida, dedicamos nossa atenção à entrada de Florbela Espanca nesse universo narrativo.

No capítulo II, “A Poética do amor e da morte”, discutimos a temática amor, erotismo e morte, baseada nas teorias dos estudiosos Jean Chevalier, Gastón Paris, J. Le Goff, J. M. Wisnik, J. Solé, Lúcia Castello Branco, Alexandrian, Georges Bataille, Marisa Mikahil Boccalato, José Maranhão e José Saramago. Nesta seção procuramos lembrar o mito de Eros e Psique na criação da simbologia do amor; refletimos sobre a criação do “amor cortês” no cotidiano medieval e a representação de Eros e Thanatos no universo literário, tomado como exemplo o período da estética realista no século dezanove, a partir do patrulhamento social enquanto mecanismo de repressão.

No capítulo III, dividimos a abordagem em três partes. A primeira intitulada “A linguagem do amor além-túmulo” tem como foco principal o conto “A Morta”. A narrativa aborda a continuidade do amor entre duas personagens que estão em planos diferentes: o mundo dos mortos e o dos vivos. Esse amor funciona como fonte de alimento para a personagem morta, que, obstinada por esse sentimento, transita entre as fronteiras desses mundos, ao mesmo tempo que os seres inanimados ganham vida e intensificam o caráter eterno e transformador do amor.

Em “Tragédia e cortesia na ficção amorosa florbeliana”, o foco é o conto “A Paixão de Manuel Garcia”, cuja personagem suicida-se em conseqüência da não realização do seu amor. Construimos nosso discurso fundamentado no drama da personagem e na relação de vassalagem amorosa que o mesmo realizava no anonimato. O amor cortês e suas implicações constituem a base para a discussão

desse escrito.

Na última parte, intitulada “A representação do erotismo nas máscaras da morte”, o foco é o conto “As Orações de Soror Maria da Pureza”, cujo texto traz a idealização de um erotismo de cunho sagrado, no qual declarações de amor são confundidas com orações ao santíssimo. A relação entre o mundo terreno e o espiritual constitui a base da narrativa e, portanto, da sua análise.

A divisão adotada se justifica em função da narrativa estar marcada de lirismo e simbologia textual sobre o espetáculo da morte que se manifesta sob óticas variadas: a morta-viva, o suicida e a noviça apaixonada. Assim, afastamo-nos da relação obra e vida da autora e enveredamos num mundo criado pela linguagem, ou seja, o universo da prosa poética.

## CAPÍTULO I

## A NARRATIVA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA.

*Eu trago-te nas mãos o esquecimento  
Das horas más que tens vivido, Amor!  
E para as tuas chagas o unguento  
Com que sarei a minha própria dor.  
Os meus gestos são ondas de Sorrento...  
Trago no nome as letras duma flor...  
Foi dos meus olhos garços que um pintor  
Tirou a luz para pintar o vento...  
Dou-te o que tenho: o astro que dormita,  
O manto dos crepúsculos da tarde,  
O sol que é de oiro, a onda que palpita.  
Dou-te, comigo, o mundo que Deus fez!  
- Eu sou Aquela de quem tens saudade,  
A princesa do conto: “Era uma vez...”*

(Florbela Espanca, “Conto de fadas”  
In: *Charneca em flor*, 1930)

O homem criou a narrativa como forma de representar o universo no qual está inserido. Os signos lingüísticos permitiram que, desde os tempos iniciais, com a criação de produções visuais e depois verbais, a Literatura nascesse e tomasse corpo ao longo dos séculos.

A Literatura se apresenta como uma forma de constituir o mundo da imaginação; a linguagem, um artifício para que esse imaginário se exponha para a humanidade.

As primeiras narrativas são míticas, são a semente de tudo. As histórias são relíquias de um povo, de uma comunidade; é a história do próprio ser humano diante da dualidade em que vive: vida/morte.

O ato de narrar-contar deu origem a um gênero textual breve, rico e desafiador: o conto. Ricardo Piglia (2004, p.90) diz que “este gênero não encerra em si apenas uma breve história, mas o encontro de histórias que se entrelaçam num curto espaço de tempo narrativo”.

Apresentaremos um breve panorama histórico sobre esse gênero narrativo e sua inserção na literatura portuguesa. Abordaremos, também, a incursão da escritora Florbela Espanca por esse universo no qual o contar vai muito além do relatar fatos.

## 1.1 O CONTO

CONTO Do lat. *comentum*, *in*. (invenção, ficção, plano, projecto), ligado ao v. *contueor, eris* (olhar atentamente para, contemplar, ver, divisar).

Muitas teorias tem sido elaboradas numa tentativa de definir e classificar o conto, este gênero narrativo tão breve e encantador. O conto já foi apontado como perpetuação da vida e resistência a morte: “sob a magia do *contar*, desfiando a imaginação ao sabor das aventuras, a vida sai vencedora em seu duelo com a morte. Sherazade, a das *Mil e Uma Noites*, conquista o coração do rei Shariar valendo-se da arte de contar estórias”. (REIS, 1992, p.07).

O conto atuou como responsável pela reunião de pessoas nas comunidades para ouvir histórias; ele representa, dessa forma, um ato de confraternização entre os povos por vários séculos. Sua identificação com a história de vida das civilizações, permite afirmar que ele é a base estrutural da cultura dessa gente.

Gotlib (2002, p.6) esclarece que

embora o início do *contar estória* seja impossível de se localizar e permaneça como hipótese que nos leva aos tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição escrita, há fases de evolução dos *modos* de se contarem estórias.

“Os contos dos mágicos” – contos egípcios – são aceitos como os mais remotos por alguns estudiosos. Esses contos datam de 4000 anos antes de Cristo. Caminhar pelo mundo do conto permite encontrar a história da cultura do ser humano, alguns exemplares de que se tem notícias datam de momentos transcritos da Bíblia – livro sagrado para a religião Cristã – tais como a história de *Caim e Abel*, *O Grande Dilúvio* etc. ou os textos do mundo clássico greco-latino que constituem a base dos estudos literários do Ocidente: a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero.

Os famosos contos do Oriente: a *Pantchatantra* datados no século VI aC, escritos na língua sânscrita, foram traduzidos para a língua árabe (VII dC) e, também, para a língua inglesa (XVI dC). A coletânea já citada *As Mil e uma noites* transitou pela Pérsia no século X, chegou ao Egito (XII) e foi disseminada por todo o continente Europeu na centúria XVIII.

No século XIV, o conto passou por um processo de transformação na sua base estrutural: a oralidade. Nesse momento, ele foi registrado e observado quanto a sua categoria estética.

Gotlib (Ibid., p.7) informa que,

Os contos eróticos de Bocaccio, no seu *Decameron* (1350), são traduzidos para tantas outras línguas e rompem com o moralismo didático: o contador procura elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral. E conserva o recurso das *estórias de moldura*: são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém. E os *Canterbury tales* (1386), de Chaucer, são contados numa estalagem por viajantes em peregrinação.



Seguindo o fio da história, vamos encontrar o *Héptameron* (XVI -1558), de Marguerite de Navarre, as *Novelas ejemplares* (XVII – 1613), de Cervantes e, no final da centúria, Charles Perrault e uma seleção de contos conhecidos como *Contos da mãe Gansa*. Em seguida, La Fontaine (XVIII) exhibe sua especialidade: narrar fábulas.

No século XIX, o conto se estrutura mediante a influência da cultura medieval, popular e folclórica e pelo desenvolvimento da imprensa que possibilita a divulgação dos escritos em revistas e jornais. “Este é o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia seu estudo comparado, Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto”. (Ibid., p.7).

Para André Jolles,

o conto, ao lado da lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável e chiste, é uma “forma simples”, isto é, uma forma que permanece através dos tempos, recontada por vários, sem perder sua “forma” e opondo-se, pois, à “forma artística”, elaborada por um autor, única, portanto, e impossível de ser recontada sem que perca sua peculiaridade. (1976, p.17-18)

O conto, como uma das “formas simples”, é mencionado por Walnice Nogueira Galvão, no ensaio “Cinco teses sobre o conto”:

O conto é, [...], definido, antes de mais nada, pela ação de contar; e desse modo, vem a incorporar as “formas simples”, que persistem ainda a seu lado como suas irmãs. Percebe-se melhor o percurso histórico do conto em obras mais antigas, seja nos contos que são contados um a um nas modalidades aditivas da ficção, como as *Mil e uma noites*, o *Decamerone*, os *Contos de Canterbury*, seja nos contos intercalados na *Ilíada* e na *Odisséia*. (GALVÃO, 1989, p. 167)

A crítica observa que a noção moderna de conto está ligada à implantação da indústria editorial, sendo esse gênero apresentado em periódicos e livros. Nessa nova versão, os contos podem ser classificados em dois grupos: os de enredo e os de atmosfera.

Os contos de enredo destacam a “unicidade de situação, desfecho

determinante” e preocupação em apresentar informações ao leitor. Já os contos de atmosfera primam pela “sugestão do ambiente” e a “criação de estados de espírito” (GALVÃO, 1989, p. 169-170)

Um dos maiores criadores dos contos de enredo é Edgar Allan Poe, que também é destacado por discutir sobre o conto breve. Citemos o autor norte-americano:

No conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção (Poe apud Gotlib, 2004, p.34).

A intensidade é um dos maiores atributos do conto breve, como nota Júlio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”:

O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige. Nenhum dos senhores terá esquecido “O tonel de Amontilado”, de Edgar Allan Poe. O extraordinário deste conto é a brusca renúncia a toda descrição de ambiente. Na terceira ou quarta frase estamos no coração do drama, assistindo ao cumprimento implacável de uma vingança. (Cortázar, 2004, p. 157).

Cortázar compara o romance com o conto, fazendo uma analogia entre os dois tipos de composição:

Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação (CORTÁZAR, 2004, p. 151).

Para Massaud Moisés, o conto

é uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter unidade de ação, tomada esta como a seqüência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza na mente. (MOISÉS, 2001, p. 40)

Várias teorias foram construídas ao longo da história com o objetivo de conhecer e explicitar o arcabouço literário do gênero conto. Assim, esta forma narrativa recebeu inúmeras nomenclaturas por seus estudiosos: maravilhoso, fantástico, metafísico, erótico, cômico, trágico, de amor, etc. Este fato comprova que, mesmo adquirindo estruturas e teorias diferenciadas da sua origem, essa forma de narrar continua despertando a atenção dos seres humanos, tanto quanto acontecera nos tempos iniciais.

## 1.2 A INSERÇÃO DO GÊNERO CONTO EM SOLO PORTUGUÊS

As primeiras manifestações literárias registradas em solo português, pertencem ao gênero lírico: as cantigas trovadorescas de amigo e de amor. Essas produções são localizadas no período medieval, momento de construção da cultura portuguesa.

O conto levou mais tempo para impor-se na Literatura Portuguesa do que nas outras literaturas européias, nas quais que desde os séculos medievais, era uma modalidade narrativa presente e marcante. Enquanto na Espanha, França, Inglaterra e Itália, o conto era cultivado e expressivo, em Portugal havia apenas formas embrionárias.

Todavia, a escassez do conto no período medieval português não significa que este não tivesse algumas produções que se avizinhassem do gênero. No século XVI, surge o primeiro contista português Gonçalo Fernandes Trancoso, que escreveu *“Contos e Histórias de Proveito e Exemplo”*, inaugurando a trajetória escrita desse gênero em solo lusitano. Esses textos foram baseados em contos populares com um propósito didático-moralizante, sob a influência de alguns escritores como, por exemplo, Boccaccio, cujas obras revelam um prosador espontâneo, mas firme em seus objetivos estético-moralizantes.

No advento da Estética Barroca em Portugal (1580-1756), o conto foi escassamente praticado, devido ao impacto dos padrões estéticos daquele momento.

Segundo Moisés (1995, p.13), “Misto de conto literário e fábula, o conto barroco ainda se prende às matrizes pré-renascentistas”. É nessa estética que alguns estudiosos intentam elaborar a primeira teoria do conto no idioma vernáculo.

No Arcadismo (1756-1825), não há grande desenvolvimento da produção de conto, uma vez que esse movimento literário é baseado na poesia. Neste momento, a prosa de ficção é representada pelo *Feliz Independente do Mundo e da Fortuna*, do Padre Teodoro de Almeida, e pelas *Aventuras de Diófanos* (1752), de Teresa Margarida da Silva e Horta, ambas novelas de cunho moralizante.

Citando Moisés (Ibid., p.15),

Ainda que tivesse de aguardar o Realismo para, desligando-se de

suas raízes folclóricas, erigir-se em obra de arte tão válida quanto o romance e a novela, o conto entrou a ser amplamente cultivado no Romantismo. [...]Duas linhas de força podem ser notadas, a historicista e a popular, na primeira das quais se enfileiram escritores como Alexandre Herculano e as *Lendas e Narrativas* (1851), centradas na Idade Média e cujo intuito de reconstituir o quadro histórico que serviu de berço à nacionalidade não raro exhibe a livre expansão da fantasia criadora.

Alexandre Herculano seguiu uma linha mais historicista. Mesmo havendo incompatibilidade entre o historicismo e a ficção, é dessa mistura que nasce narrativas antológicas do conto romântico em Portugal.

No século XIX, essa forma literária se expande por meio da pena de seus seguidores. Alexandre Herculano compilou os “*Nobiliários*” em “*Portugaliae Monumenta Histórica*”, essa coletânea reúne alguns dos poucos exemplares da contística esparsa que restou da prosa do português arcaico.

Esses textos foram escritos como “casos” ou “exemplos”, conforme apontado por Massaud Moisés (1995, p.13). Em certa medida, esses textos enquadram-se acidentalmente no gênero, pois visavam a moralidade além de se aproximarem da fábula e de recorrerem ao maravilhoso.

Juntam-se aos “*Nobiliários*” duas outras coletâneas que mostram a presença do conto português medieval. Trata-se do “*Horto do Esposo*” (XIV) e “*Castelo Perigoso*” (XIV). Esses escritos trazem estruturas muito próximas à do conto e também seguem as mesmas intenções moralizantes de caráter cristão.

A estética realista foi o movimento literário no qual a estrutura do conto obteve terreno infenso ao seu desenvolvimento. A partir dessa escola literária, o conto adquiriu vínculo mais forte do que o romance, com destaque, em Portugal, para o escritor Eça de Queiroz que construiu exemplares dignos de serem comparados aos grandes contistas de outras nações.

No período simbolista, o conto português repercutiu a tendência geral de se relacionar a obra de arte com material para consumo, à maneira do teatro ligeiro ou outras atividades, utilizadas, apenas, com o intuito de divertir o povo.

Observando em solo europeu a transição do século XIX para o XX sob a ótica dos “ismos”, constatamos que essa fase foi marcada pela atividade lírica na qual a

geração do *Orpheu* deu a tônica modernista na Literatura Portuguesa. Corresponde a esse momento um acentuado esmorecimento na atividade em prosa, à medida que os construtores da ideologia do *Orpheu* estavam preocupados com o fazer poético em verso, segundo a concepção de Fernando Pessoa: o poeta é um ser “fingidor”. Os escritores que compartilharam com esse propósito e arriscaram produzir contos, o fizeram sob a perspectiva da poética e prosística, de onde supomos a elaboração de prosa poética.

Com a geração da *Presença* (1927-1940), o conto foi trabalhado com mais ênfase, constituindo, assim, o ponto de resistência dessa geração. Esse gênero foi elaborado de forma tão peculiar que possibilitou elevar os seus prosadores à categoria de mestres dessa tipologia textual na Literatura Portuguesa.

A estética neo-realista que se inaugura a partir de 1940 têm no romance a forma mais utilizada para inscrever as questões sociais revisitadas por essa escola. Essa escolha de gênero literário deve-se ao fato de que seus teorizadores preferiam uma tipologia mais extensa na qual fosse possível debater uma série de mazelas da sociedade. Entretanto, isso não significa que os escritores representantes desse período não tenham cultivado o conto como forma de elaboração fictícia.

Nesse contexto, Moisés (1995, p.27) esclarece que

à medida que nos aproximamos dos nossos dias, a visão da realidade vai-se tornando embaçada, impossibilitando as discriminações esclarecedoras. (Uma) Parte da dificuldade provém de as tendências anteriores continuarem presentes, como tais ou miscigenadas às novidades do momento. (Outra) Parte resulta do confuso entrelaçamento das possibilidades estéticas nos últimos vinte anos: não raro ficcionistas se contagiaram, no fio de sua trajetória e até mesmo dentro de uma única obra, por soluções díspares ou contraditórias.

### 1.3 OS CONTOS FLORBELIANO

Diante desse *passeio* pelo círculo contista português, verificamos que o nome da escritora Florbela Espanca, sequer fora citado. O silêncio dos críticos em relação à mesma perdura desde o seu nascimento literário. E, quando o fazem, é, somente, pela análise dos seus versos e de sua biografia. Sua prosa continua na berlinda. Adentraremos este universo para verificarmos a pertinência de sua escrita sob a ótica do discurso crítico atribuído à sua prosa de ficção.

Antes de tratarmos especificamente das narrativas de Florbela Espanca, é preciso refletir, abreviadamente, sobre um aspecto mais geral: a questão da Literatura.

A literatura é um fenômeno da linguagem que se constitui em formas de metáforas. São formas que transcendem o real; imagens que provocam a libertação da realidade; textos que funcionam como esculturas verbais:

A literatura goza de um estatuto particularmente privilegiado no seio das atividades semióticas. Ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; ela lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediatizada. A literatura se revela portanto não só como o primeiro campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também como o primeiro cujo conhecimento possa lançar uma nova luz sobre as propriedades da própria linguagem (TODOROV, 2004, p. 54).

Nesse campo de construção textual, Florbela caminhou pelo mundo poético, mundo este em que prosa e poesia se fundem criando cenários propícios para o deleite da linguagem, dissolvendo, desta forma, as fronteiras entre os gêneros literários citados.

Renata Junqueira (2003, p.18) afirma, em relação a Florbela, que:

quer a sua poesia, quer a sua ficção narrativa, quer ainda a sua prosa confessional (diários e cartas), aparecem marcadas pelo preciosismo de flores diversas, de fúlgidos brocados, de diamantes

e outras gemas cintilantes que ornamentam um cenário em que sempre se apresentam cenas melodramáticas, contrastes artificiosos, exageros às vezes surpreendentes e máscaras frequentemente compostas com o auxílio oportuno do biografismo.

Essas máscaras do biografismo encobrem uma outra realidade: a da ficção literária que a escritora soube construir com maestria. Florbela Espanca, esculpiu sua narrativa pautada no lirismo, nos símbolos, na dramaticidade, na voz do seu narrador que se ergue das páginas para convidar o leitor a enveredar pelo destino de cada personagem.

Percebemos esse chamamento já no primeiro contato com a obra a partir do seu título – *As Máscaras do Destino*. Nessa nomeação a contista utiliza em sua constituição dois signos lingüísticos de forte expressão temática. **Máscaras** são disfarces, ato de ocultar, não revelar, camuflar. **Destino** relaciona-se ao campo antropológico do ser, é a reta final a qual o ser humano chegará, ou seja; a morte.

Segundo Chevalier (1991, p. 598),

[...] O símbolo da máscara se presta a cenas dramáticas em contos, peças, filmes, em que a pessoa se identifica a tal ponto com o seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais se desfazer dela, que não é mais capaz de retirá-la; ela se transforma na imagem representada.

Nos contos de Florbela, os disfarces, ou seja, as máscaras da morte são várias, tendo como pano de fundo a perda amorosa, o sofrer de amor, o lirismo herdeiro do ultra-romantismo. Contudo, nenhum dos disfarces impede a instauração da morte, uma vez que esta narrativa foi inspirada em uma situação verídica.

A particularidade da obra já vem anunciada na sua dedicatória: “A meu irmão, ao meu querido Morto” (p.31). A letra “m” em maiúsculo, valoriza e explicita o morto entre os demais. “Este livro é dum Morto, este livro é do meu Morto. Que os vivos passem adiante...”(p.33). Nessa dedicatória, Florbela parece renunciar os seus leitores deixando para eles, apenas, o legado de agentes divulgadores do seu desejo sepulcral.

Segundo Renata Junqueira (2003, p.77),



[...]mais importante (na obra) será a percepção do tema subjacente, que se instaura numa camada semântica menos aparente dos contos. Trata-se da transfiguração da identidade das personagens que apenas vivem em função dos seus mortos queridos. Por força de uma saudade e de uma evocação obsessivas, as personagens vivas anulam-se para dar lugar aos mortos, que ganham assim uma configuração real que se sobrepõe à realidade dos vivos. Gera-se, pois, um mundo fantasmagórico em que se confundem o real e o irreal: se os mortos são aqui figuras reais, os vivos são como figuras de pedra que se deixam paralisar pela lembrança dos mortos. Assim, os vivos são mortos e os mortos são vivos: as identidades interpenetram-se e sugerem ao leitor um jogo de máscaras cambiantes [...]

Essa transfiguração de identidades sugerida na dedicatória, parece migrar a autoria da narrativa de Florbela para Apeles que se faz presente no momento da escritura:

A sua sombra debruçou-se sobre o meu ombro, no silêncio das tardes e das noites, quando a minha cabeça se inclinava sobre o que escrevia. [...] Seguiu o esvoaçar da pena sobre o papel branco; [...] sublinhou a emoção da idéia, o ritmo da frase, a profundidade do pensamento.

Bastar-me-ia voltar a cabeça para o ver...

(ESPANCA, 1998, p.33)

Essa presentificação imaginária acentua a poesia do discurso Florbeliano, ao construir no *corpus* escolhido a aventura do *eu* romântico que malgrado o amor, entrega-se à morte. Todas as narrativas da obra são construídas numa atmosfera fúnebre, mas concomitantemente, impregnadas de um lirismo que confere aos contos laivos de poesia.

O vocábulo “lirismo” apareceu no interior do Romantismo francês, designando o caráter acentuadamente individualista e emocional, assumido pela poesia lírica a partir do século XIX. No período simbolista-decadentista, foi utilizado para nomear

narrativas de fundo introspectivo: narrativas líricas ou prosa poética. Pereira (2003, p.237) diz que, “nAs *Máscaras do Destino*, é a sensibilidade, como é próprio da novelística neo-romântica, que tende a determinar a mundividência”. Essa sensibilidade cria um esteio dentro do mundo narrativo florbéliano; alimenta personagens, narrador e fortalece o elo entre o leitor e o texto à medida em que a trama vai se desenrolando.

Nessa atmosfera que domina *As Máscaras do Destino*, o narrador à semelhança do *eu* poético seduz o leitor com uma linguagem de encantamento, ao relatar a fábula das personagens. Inseridos nesse universo de máscaras textuais, verificamos a junção dessa personalidade poética com o agente narrativo.

Sobre o “eu” do discurso, citemos Todorov (apesar de ser extensa, necessário),

A narrativa literária, que é uma palavra mediatizada e não imediata e que sofre além disso os constrangimentos da ficção, só conhece uma categoria “pessoal” que é a terceira pessoa, isto é, a impessoalidade. O que diz eu no romance não é o eu do discurso, por outras palavras, o sujeito da enunciação; é apenas uma personagem e o estatuto de suas palavras (o estilo direto) lhe dá o máximo de objetividade, ao invés de aproximá-la do verdadeiro sujeito da enunciação. Mas existe um outro eu, um eu invisível a maior parte do tempo, que se refere ao narrador, essa “personalidade poética” que apreendemos através do discurso. Existe pois uma dialética da pessoalidade e da impessoalidade entre o eu do narrador (implícito) e o ele da personagem (que pode ser um eu explícito), entre o discurso e a história. Todo o problema das “visões” está aqui: no grau de transparência dos eles impessoais da história com relação ao eu do discurso (2004, p.61 – 62).

A aproximação poesia/prosa remonta à Antiguidade greco-latina. A prosa literária como gênero é historicamente posterior à poesia. Assim sendo, foi pela concessão de caracteres dessa última que a prosa poética se constituiu.

Massaud Moisés (2001, p.22) afirma que

Tão profundamente se operou a simbiose dos dois gêneros ao longo

da hegemonia simbolista que nenhuma obra em prosa escapou do seu fascínio: o século XX prolongará, com todas as mudanças de rumo decretadas pelo advento das vanguardas, a aliança entre a prosa e a poesia.

Situada, por alguns críticos, dentro da estética simbolista-decadentista, a prosa de Florbela opera uma simbiose entre os gêneros: prosa e poesia, mostrando a desenvoltura da escritora em caminhar por tais universos. Sua escritura é composta por vocábulos caracterizados, às vezes, como “pessimistas”, “preciosos” e “ornamentais”. A fábula amorosa do texto, a relação morte/vida sem fronteiras, a descrição minuciosa do ambiente, o apelo do narrador ao buscar no leitor um confidente para as suas indagações e a linguagem utilizada concorrem para assegurar um caráter poético da obra.

Florbela, ao se isolar do mundo moderno, imprimiu em sua obra características do Simbolismo-Decadentismo como mola propulsora da sua veia artística. Seu universo singular não foi circundado pelas vantagens do esteio capitalista. Ela cobriu-se com máscaras para se proteger dessa ambiência que julgava nociva. Sobre esses disfarces, Daiches comenta que

O mundo de máscaras em que o escritor então se projeta radicalmente parece protegê-lo da hostilidade do mundo real que o oprime, ao mesmo tempo que compensa a perda de identidade que lhe advém daquela mesma hostilidade. [...] O artista decadentista/simbolista/impressionista tem lugar apenas como “palhaço artificial” da burguesia industrial (1967, p.351).

Nessa ambiência de máscaras sociais, surgiram algumas vozes femininas na Literatura Portuguesa; as obras produzidas por elas foram nomeadas pela crítica vigente como “literatura cor-de-rosa” ou “panegíricos da alma adolescente” de senhoras livres, desocupadas. Dessa forma, os críticos desse momento adotaram a veia biográfica para analisar essas produções. Confundida com tais “senhoras”, Florbela tem a sua produção literária encarcerada nas grades do biografismo. Esse ponto de vista configura um dos paradoxos mais apontados na leitura da obra florbeliana. É por meio do exaltamento do “eu” poético dos seus textos em versos que críticos como Agustina Bessa-Luís (citada na Introdução), procura de forma

alucinada, a substituição da voz do narrador pela voz particular da escritora Florbela.

Maria Lúcia Dal Farra (2002, p.75) diz que “a crítica que tem se ocupado dos contos de Florbela tende, em geral, a depreciá-los diante da sua obra poética”. Essa depreciação deve-se aos olhares empenhados, apenas, no biografismo, ao não entendimento do texto ficcional que pode se espriar sobre qualquer temática e gênero textual. Esses críticos dizem que “seus contos nada trazem de original, pois que suas personagens são enrijecidas por uma visão formal e tradicionalista, convencionalista até, muito diversa daquela que Florbela dá a conhecer nos seus poemas”.

Agustina Bessa-Luís (As Máscaras do Destino, prefácio da edição de 1998, p.19-22) diz que Florbela,

para quem a memória é uma persuasão e não uma vontade moral, escreve contos formais para ignorar o seu formidável gosto de desagradar. [...] Por isso, essas histórias melífluas, a simpatia dum estilo róseo, a expressão lógica e sensata dos conceitos. Ela teme ser original, porque a sua originalidade é a Medusa que paralisa os homens e os torna temerosos. Temos que ler *As Máscaras do Destino* com a confiança amigável que nos merece o diário duma adolescente, em que certa mediocridade talentosa anuncia os desejos que se evitam. Os contos são o que melhor conduz o seu mapa biográfico. São disfarces duma memória triste; são lago de esquecimento que espelha o rosto em pranto.

Nessa perspectiva das reflexões citadas Livia Apa (apud Dal Farra, *Ibid.*, p.75), crítica portuguesa daquele século, evidencia esse aspecto biográfico, destituindo, assim, o valor literário da prosa florbeliana. A estudiosa diz que

Florbela produz situações monótonas em que demonstra escassa habilidade na construção de narrativas, e em que a técnica é pouco elaborada, visto que o narrador ali intervém de maneira melodramática. O léxico da prosa florbeliana é rebuscado e de adjetivação excessiva; todavia, malgrado toda esta camuflagem, eles acabam por deixar transparecer um estado de melancolia e de frustração, uma visão dolorosa e desencantada da vida, uma

incapacidade em se contactar com a realidade, com o mundo social à volta.

Esta estudiosa não compreende a construção desses textos, não percebe que o rebuscamento de linguagem enfatizado por sua observação faz parte de uma estratégia de construção da narrativa, estrutura esta muito utilizada pelos escritores da época de Florbela. Outro fator que depõe contra as observações de Livia Apa é tentar transferir para o texto literário a função de retratar a realidade, o mundo social a sua volta.

Para Seabra Pereira (apud. Dal Farra, p.76) ocorreriam nas narrativas de Florbela,

coincidências inverossímeis, retratos inconvicentes, aprisionamento dos personagens pela ótica do narrador e um pendor declamatório à maneira da ficção neo-romântica, que explora os ambientes outonais, a visão desencantada, o cariz fatalista da realidade, enfim, a visão negativista da existência humana.

Todos esses pré-conceitos imputados à obra florbeliana só reforçam a tese do desconhecimento da estrutura narrativa e ficcional de suas obras. Numa outra perspectiva de estudo, Renata Soares Junqueira elabora uma análise comparativa das obras em prosa de Florbela: *O Dominó Preto* e *As Máscaras do Destino*, com as obras *A Engomadeira* de Almada Negreiros, *A Confissão de Lúcio* e *A Grande Sombra* de Mário de Sá-Carneiro, e ainda *O Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, todos participantes do movimento Orpheu. Renata assegura que estes escritores constroem com suas obras uma estética da teatralidade. Cada escritor criaria seu mundo ficcional, teatralizado, para se afastar do cotidiano:

É no 'alheamento de uma ação' que nasce a estética da teatralidade tendo em vista a construção de um mundo artificial que compense o artista das suas frustrações com a realidade que o circunda. É na esfera da arte, no universo estético que se apresenta ao artista *fin de siècle* como uma espécie de palco construído paralelamente ao cenário da vida real – é aí que se vai projetar toda e qualquer ação, que agora tende a ser, frequentemente, apenas imaginação (Adolfo

Casais Monteiro apud Junqueira, 2003, p.24).

Para Yvette Kace Centeno, no prefácio à obra *O Dominó Preto* (1982, p. 11-14), Florbela é “incapaz de transmitir às mulheres dos seus contos algo que lhe pertença, que as torne a elas mais vivas, mais complexas. Retrata apenas a imagem social a que foi habituada, e que nós gostaríamos de vê-la contestar”. É por meio do discurso de Florbela, agora despido de paixão e descontentamento que outrora fora concretizado nos textos em verso, que agora “fala o pretense equilíbrio da mediania burguesa e da sua moral de aceitação e obediência cega”.

Centeno, como os demais críticos, vê nessa obra, apenas, a recriação do mundo social-burguês do qual a contista fazia parte, ressaltando que esses textos literários sofrem de engajamento social na luta para emancipação do papel feminino na sociedade vigente. Segundo sua expectativa, a obra literária serviria de veículo para disseminação dos ideais de uma classe que buscava seu reconhecimento num momento de auto-afirmação. O valor dos textos como ficção é negado em prol dessa luta de valores éticos e morais.

Diante de argumentos como os citados, empreendidos pela crítica que se ocupou da obra de Florbela, constatamos que a maior parte das investigações foram concebidas a partir de idéias pré-estabelecidas propícias ao ambiente daquele momento: o biografismo. Infelizmente, essa ideologia ainda permanece na mente daqueles que não sabem diferenciar a obra literária de um relato pessoal. No *corpus* em estudo, percebemos uma estrutura languageira mantenedora da obra de Florbela dentro dos anseios do texto literário: figuras de linguagem; metáforas, sinestésias, anáforas, o uso dos sinais gráficos como forma de subjetivação do discurso, relação narrador-personagem, tempo, espaço e uma captação do leitor, envolvendo-o na teia da fábula narrada.

## CAPÍTULO II

## A POÉTICA DO AMOR E DA MORTE

*Morte, minha Senhora Dona Morte,  
Tão bom que deve ser o teu abraço!  
Lânguido e doce como um doce laço  
E, como uma raiz, sereno e forte.  
Não há mal que não sare ou não conforte  
Tua mão que nos guia passo a passo,  
Em ti, dentro de ti, no teu regaço  
Não há triste destino nem má sorte.  
Dona Morte dos dedos de veludo,  
Fecha-me os olhos que já viram tudo!  
Prende-me as asas que voaram tanto!  
Vim da Moirama, sou filha de rei,  
Má fada me encantou e aqui fiquei  
À tua espera... quebra-me o encanto!*

(Florbela Espanca, "A Morte"

In: Reliquiae, 1931)

Como já fora dito, as personagens de Florbela sofrem de um “amor” indissolúvel que transpõe as fronteiras da vida e da morte para que esse sentimento não se extinga. O amor; essa poção mágica, sempre habitou as manifestações literárias ao longo dos séculos. Reprimido ou exaltado, ele inspirou as mais belas histórias fictícias de que se têm notícias. Vitorioso ou malgrado, codificado ou vivenciado, todas as personagens que o representaram não refutaram o destino que esse sentimento encaminhou: a morte.

## 2.1 EROS E PSIQUE: ENCONTROS & DESENCONTROS

Nosso objetivo nesse capítulo é teorizar o amor e exemplificá-lo por meio do discurso daqueles que se preocuparam em seguir seus rastros. Na simbologia de Chevalier (2003, p.46), encontramos esse sentimento sob o discurso mítico do nascimento do Amor “Eros, filho de Afrodite e de Hermes, possui uma natureza dupla: pode ser filho de Afrodite Pandêmia, deusa do desejo brutal, ou da Afrodite Urânia, que é a deusa dos amores etéreos”. O drama mítico entre Psique e Eros enfatiza o embate entre a alma e o amor, neste universo tão desconhecido da humanidade. Citaremos, aqui, uma passagem da história mítica de Eros e de sua pajem Psique.

Jovem cuja beleza sobrepuja a das mais belas, Psique não consegue encontrar noivo: sua excessiva perfeição amedronta. Seus pais, desesperados, consultam o oráculo: é preciso ataviá-la com vestes de casamento e expô-la sobre um rochedo, no cume da montanha, onde um monstro virá tomá-la por esposa. No meio de um cortejo fúnebre, conduzem-na ao lugar designado, onde fica sozinha. Dentro em pouco, um vento leve transporta-a pelos ares até o fundo de um extenso vale, para um palácio magnífico onde vozes se põem ao seu serviço como se fossem escravos. À noite, sente a proximidade de uma presença, mas não sabe quem é. É o marido a quem o oráculo se havia referido; mas ele não se identifica;



simplesmente adverte-a de que, se ela o vir, o perderá para sempre. Dias e noites se passam assim no palácio, e Psique sente-se feliz. Como, porém, deseja rever os pais, obtém permissão de passar alguns dias perto deles. Lá chegando, suas irmãs, ciumentas, despertam-lhe a desconfiança; de regresso a seu palácio, à luz de uma lâmpada, ela vê adormecido a seu lado um belo adolescente. Ai! a mão de Psique treme: uma gota de azeite escaldante cai da Lâmpada sobre Eros! O Amor, assim descoberto, desperta e foge. E é então que começam as desventuras de Psique, vítima da cólera de Afrodite que lhe impõe tarefas cada vez mais difíceis a fim de atormentá-la. Mas Eros já não consegue esquecer Psique; ela também o pode olvidar. Eros obtém de Zeus o direito de desposá-la. Psique torna-se sua mulher, reconciliando-se com Afrodite (Ibid., p.47).

Nessa perspectiva mítica, Eros simboliza o amor e Psique representa a personificação da alma na busca de conhecer e apreender esse amor fugidio. Ao revelar sua face, Eros foge, e a alma, tão desejosa, parte em busca do amado, adentrando o Inferno, onde é presenteada por Perséfone com um frasco de água da juventude. Esse ato significa que depois de toda a expiação do mal que as ações de Psique causaram a Eros, ela passará por um processo de renovação: Psique, adormecida, é despertada com uma flecha lançada por Eros que, também a buscava por todas as partes. Eros, ser desejante do gozo, busca na alma Psique, sua completude, sua realização e infinitude.

Após essas considerações iniciais sobre o mito do amor, abordaremos a temática do “amor cortês” fundamentado nas teorias que o aprovam como primeira manifestação lírica do amor em solo cristão.

## 2.2 AMOR CORTÊS: ILUSÃO OU CRIAÇÃO DO IMAGINÁRIO MEDIEVAL

Amor Cortês foi um código social utilizado na Europa Medieval para denominar certas atitudes diante do amor. Enaltecido de tal forma, esse sentimento influenciou na criação de manifestações literárias de grandes significâncias para a História da Literatura Ocidental, as Cantigas Trovadorescas do gênero lírico: ou cantigas de amor. Nelas, o “eu” lírico masculino exaltava o seu sentimento a uma mulher que era chamada respeitosamente de “mia senhor” ou “mia Dama”. Dentro de um código de vassalagem amorosa a essa Dama, o trovador dirigia seus reclamos de amor numa tentativa de sedução dessa senhora. A mesma, no entanto, deveria manter-se fiel ao seu senhor/marido e resistir aos embates dos cantares do amante.

Esse código de amor surgiu por volta do século XII nas cortes das regiões que pertencem a França atualmente. Essa cortesia pregada pelos seus praticantes trazia em sua base uma situação paradoxal: o desejo erótico inscrito nas cantigas ao lado de uma busca espiritual, elevando a dama, algumas vezes, a categoria do divino, do transcendente.

A expressão *amour courtois* "amor cortês", foi utilizada por Gaston Paris em um artigo escrito em 1883, "Études sur les romans de la Table Ronde: Lancelot du Lac, II: *Le conte de la charrette*", um estudo no qual ele analisa a obra *Lancelote, o Cavaleiro da Carreta* (1177) do escritor Chrétien de Troyes. O *amour courtois* de Paris era uma disciplina nobre e fantasiosa.

Gaston Paris divulgou o termo “amor cortês” no século dezenove, e daquele tempo até os dias atuais, essa nomenclatura tem sido aplicada a várias definições e usos para falar de um amor concebido dentro de uma estrutura social bem definida: o feudalismo.

Nessa sociedade, o coração do amante representaria um feudo para sua Senhora. Ela detinha o poder da rigidez, da moral e da ética amorosa. Situando-se no alto da pirâmide, que representa a estrutura feudal do medievo, essa Dama tinha na figura do amante a simbologia do seu escravo sexual, mesmo que essas relações

não passassem do plano da inspiração, desejo e espiritualidade da situação apresentada. Esse amante convivia com a liberdade da dama e procurava colocar-se à altura dos seus desejos, realizando de maneira nobre todos os seus pedidos, fosse de caráter sexual ou não.

Gaston Paris teve sua nomenclatura “amor cortês” adotada por outros estudiosos. C. S. Lewis, em 1936, escreveu *The Allegory of Love*, fundamentando o amor cortês como "amor de um tipo altamente especializado, cujas características podem ser enumeradas como Humildade, Cortesia, Adulterio e a Religião do Amor".

Logo depois de Lewis, outros estudiosos da cultura medieval se interessaram por analisar o apregoado “amor cortês”, considerando-o uma invenção moderna, imprópria para a época do medievo, uma vez que essa ideologia não encontrava fundamentação nos textos da cultura feudal.

Sobre essa origem, levantaram várias dúvidas, assim como a veracidade do seu uso pela sociedade daqueles séculos. Os historiadores encontraram a expressão “cortez amors”, apenas em um poema da região de Provença (França atual), datado dos fins do século doze, escrito pelo trovador Peire d’Alvernhe. Eles identificaram uma ligação semântica com a expressão *fin’amor* – “gentil amor”, muito utilizada nas cantigas em provençal, francês e alemão (hohe Minne). Outras expressões com a mesma significação foram verificadas por estudiosos que buscaram esclarecer a fragilidade das concepções de Gaston Paris mas, eles perceberam que, por associações de alguns vocábulos, a idéia de cortesia no plano amoroso não era tão estranha ao cotidiano daquele povo.

Um paradoxo observado pelos historiadores diz respeito a aplicação desse ideal de cortesia: ou o “amor cortês” era praticado no cotidiano daquelas pessoas, como um código estruturador da sociedade, ou essa ideologia se inscrevia, apenas, no universo do texto literário.

Segundo o *Livro das Três Virtudes* (1405) de Christine de Pizan, o código da cortesia era utilizado de forma errônea para encobrir atos inescrupulosos como os relacionamentos ilícitos e adúlteros. Alguns historiadores do século XIX comprovaram a existência das “cortes de amor”, ou seja; tribunais femininos, nos quais as

mulheres “Senhor” apresentavam seus problemas amorosos para serem julgados de acordo com as regras do “amor cortês”. Logo depois, John F. Benton observou que “nenhuma das abundantes cartas, crônicas, canções e dedicatórias piadas” sugeriam que esses tribunais tenham existido fora da literatura poética. Benton propõe, então, que esses tribunais pudessem ser analisados como se fossem encontros para essas senhoras apresentarem seus conflitos amorosos por meio da veia poética, ou seja, os saraus femininos.

A gênese do mito do amor na, Cultura Ocidental Cristã, inicia-se com a história de Tristão e Isolda. A lenda dos amantes celtas das terras da Cornualha, divulgada no século XII, é o primeiro modo de celebração do amor. Ela se inscreve com o surgimento do “amor cortês” e as trovas/cantigas corteses.

A história de Tristão e Isolda e as trovas corteses constituem nossa herança na busca do conhecimento desse “objeto”, que é o amor como sentimento indecifrável. Esse caminho que inaugura a origem da representação se faz herdeiro de uma Idade Média amorosa, na qual a literatura e a cultura estão alicerçadas por um código de convenção social: o amor cortês, amor apaixonado, provençal.

Para J. Le Goff (1983, p.116), o amor cortês revelou-se

um combate que tendia a revolucionar não só os costumes como a própria sensibilidade. Reclamar a autonomia dos sentimentos e pretender que podia haver entre os dois sexos relações diferentes das do instinto, da força, do interesse e do conformismo eram coisas em que havia muito de verdadeiramente novo.

Amar à moda cortês se configura, então, como uma forma moderna de falar de sentimentos entre os sexos opostos, fora das alianças dos casamentos por interesses financeiros. Essa nova energia, que aqueceu a cultura medieval a partir do século XII, possibilitou a criação de um sentimento idealizado, domesticado dentro dos muros dos castelos e exibidos nos saraus. O sentimento deslocou-se da esfera da cavalaria viril e guerreira, da amizade entre cavaleiros, para uma atmosfera mais plangente, na qual o ser desejante (o amante) proclama o paradoxo da ideologia cortês: a “felicidade” por estar “sofrendo” de amor; a *coita* de amor.

J. Le Goff, acrescenta que

o amor cortês soube encontrar o miraculoso equilíbrio da alma e do corpo, do coração e do espírito, do sexo e do sentimento. [...] o amor cortês continua sendo o dom imperecível que, [...] aquela civilização(medieval) deixou à sensibilidade humana. (1984, p.117).

Fingimento ou não, observamos que esse sentimento está na base das histórias de amor concretizadas pelas mais diversas obras literárias do Ocidente Cristão. Retomando Tristão e Isolda, o cavaleiro amante jamais obstruiu as regras da cortesia. Foi fiel a sua “senhor” até a morte. Ela, por sua vez, também, não fugiu dos padrões que estruturavam essa convenção amorosa. Ambos desposaram outras pessoas, mas nunca deixaram de se amar, visto que a ideologia da cortesia era fundamentada no ato de “estar amando”.

Para J. M. Wisnik a “peculiaridade do amor de Tristão e Isolda, as características dessa paixão exaltada”

prefiguram o campo de uma poética onde o sentimento do paradoxo e o trânsito sutil ou declarado entre as fronteiras do profano e do sagrado, do sexo e da ascese, darão margem à grande poesia de Dante e Petrarca e John Donne e toda a poesia barroca, passando por Camões e Gregório de Matos (1989, p. 215, apud. BRANCO, 1996, p.24).

Nesse campo propício para o cultivo das invenções sentimentais, no qual o sagrado e o profano habitam o mesmo espaço, a poesia provençal germinou e encontrou no imaginário medieval a face perfeita para a sua exibição. Essas invenções percorreram os séculos. O estudioso Duby informa que “a lição do amor cortês, do erotismo provençal, que associa o espírito cavaleiresco à idéia de amor e põe o sentimento de comunhão espiritual no papel de excitante sexual, levou o casamento de outros tempos a sofrer terríveis golpes”. Para “os amantes atuais o pior dos crimes, pois é um crime contra o amor, é fazer amor sem amor” (1992, p.87, apud., BOCCALATO, 1996.). Com essa ideologia, os trovadores medievais construíram, com sua arte literária, uma nova concepção de amor que se entranhou nos alicerces das culturas posteriores, moldando profundamente o arcabouço da

mentalidade ocidental.

Segundo Alexandrian (1993, p.41-4), a constatação de “uma gênese do “amor cortês” atribuída a Guilherme IX”, como responsável pelo surgimento da lírica de cortesia, faz-se de forma muito “simplista” e equivocada, pois “Não se sabe onde, quando e como nasceu o amor cortês. Entre suas influências, invocam-se contraditoriamente, as canções de maio, a retórica latina da Idade Média e a poesia árabe. Resolve-se a dificuldade fazendo sua história começar pelo primeiro trovador”.

Outra forma simples de se resolver o problema da origem da prosa amorosa é consagrar a história de Tristão e Isolda a primogênitude desse gênero. A versão desses primeiros escritos deve-se à pena de Bérout, por volta de 1160, e a de Thomas entre 1155 e 1160. Alguns estudiosos não comungam dessa resolução fácil para a compreensão desse gênero. Lançando luz em outras fontes, eles buscaram analisar toda a conjuntura social e seus fenômenos no rastro de um esclarecimento dessa gênese. Vejamos Solé (1992, p.82-88),

o erotismo cortesão construiu-se a partir de elementos emprestados a seu meio de origem e à sua sociedade. A influência da poesia neolatina dos estudantes, ‘os aprendizes errantes’, do século X é longínqua. As influências muito variadas do folclore meridional, da brilhante civilização árabe andalusa e da moral cavalheiresca estão muito mais próximas. E, primeiramente, as tradições populares, brincadeiras que fazem parte do mundo dos rústicos. No mês de maio rapazes e moças vão aos bosques cortar ramos verdes para ornamentar a igreja. Eles dançam nos campos, as saias flutuam ao vento. ‘Eis o belo mês de maio, cada galanteador troca de amiga’, diziam as canções de Languedoc. Maio é o mês do amor sensual, da galanteria pré-nupcial. O casamento ocorrerá mais tarde [ ao lado de] outro costume, vindo do norte, a ‘valentinagem’. Ele concede às esposas à vista e no conhecimento dos maridos, toda a familiaridade com um ‘Valentim’, o mesmo que galanteador. ‘Você me terá amanhã; esta noite é do meu amante’, diz a mulher a seu marido nas canções francesas. Adultério mais simbólico que real.

Na cultura árabe-andalusa, este autor salienta que a “sensualidade é menos

simbólica, é de fato vivida”.

Independente da sua origem, o “amor cortês” está na base da Literatura Portuguesa. Com uma cultura imersa num lirismo infinito, os escritores/poetas souberam representar, em seus textos em versos, esse amor de forma tão intensa que os outros gêneros ficaram relegados a uma segunda categoria textual. Quer seja pelos cantares de amor e amigo dos seus trovadores, quer pela veia poética de Camões, Bocage, Florbela Espanca, Fernando Pessoa, etc., esse gênero se constituiu como marco da História Literária de Portugal.

Com o advento da Estética Romântica na Europa, no século XIX, dá-se o ritmo triunfante do amor-paixão, por meio de uma forma literária que irrompe os salões europeus: o romance romântico. Destaca-se, em Portugal, a obra *Amor de Perdição* de Camilo Castello Branco. Com seu drama à moda *Romeu e Julieta*, seus protagonistas entregam-se à morte em nome de um amor impossibilitado por questões familiares. Mas, não é só em solo português que podemos encontrar tais exemplares desse amor-paixão. Citemos os mais famosos dentro do mundo literário: a história de Abelardo e Eloisa, Os Sofrimentos do Jovem Werther, os já citados Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, e o romance português Eurico, o presbítero.

Todas essas fábulas concorrem para demarcar um código que, mesmo inscrito como ilusão ou criação de um período encoberto pelos mantos dos discursos da História, reaviva essa “certeza” de o “amor cortês” elevou o que tinha de mais bonito no imaginário daquela sociedade feudal: o amor.

### 2.3 NA CORTE DE EROS E THANATOS

Acostumado a habitar os mais recônditos lugares da alma, o erotismo marca seu espaço na cultura cristã desde o mito adâmico que trata do pecado original. Eva, ao comer a maçã, fruto proibido que simbolizava o pecado, adentrou um novo universo; o universo erótico, visto que à medida que Eva “pecava”, ela se descobria enquanto corpo desejante.

Esses desejos da alma se inscrevem enquanto sensações reprimidas, camufladas pela metáfora do “fruto proibido” e da “tentação da serpente”. Eva na sua busca pelo desconhecido ousou desafiar o “criador” desvelando, assim, a face do “pecado”. Psique, influenciada por suas irmãs, descobre a face de Eros. Ambas, no seu eterno desejo de busca pelo incógnito, representam a necessidade de apreender o fenômeno erótico.

Definir ou explicitar esse fenômeno representa uma atividade muito complexa, ou mesmo impossível de se realizar, visto que Eros não tem definição exata, precisa, como sugere alguns estudiosos, o máximo que eles conseguem nessa busca de compreensão é “lançar luz” sobre o erotismo. Bataille (2004, p.45), reflete que o “erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nós nos enganamos a seu respeito porque ele busca incessantemente fora um objeto do desejo. Mas esse objeto responde à interioridade do desejo”.

Ao procurar representar na literatura essa “interioridade do desejo” muitos escritores caíram na armadilha do conservadorismo que regia as sociedades da época em que erguiam seus discursos. Sobre esse aspecto da manifestação erótica, Lúcia Castello Branco argumenta que

estudar as manifestações do erotismo na literatura é, portanto, estudar também as relações dialéticas entre vida e morte que se desenvolvem nas trajetórias das personagens e que servem, muitas vezes, como ocorre na literatura realista, para encobrir, escamotear o fenômeno, numa época em que o decoro, a austeridade e o pudor literário não nos permitiam abrir as cortinas das alcovas (1985, p.16).



Por mais conservadora que seja uma época, uma sociedade, as leis que a regem, nenhum instrumento de punição conseguirá acabar com o fenômeno erótico, uma vez que ele integra a base da vida humana. Sufocado, disfarçado, mascarado, ele sobrevive nas fendas que a moral vigente não consegue isolar do resto do mundo.

O erotismo está além da relação sexual para reprodução, como acontece com todos os animais sexuais; ele se inscreve na sensualidade do ato sexual, nas sugestões do encontro, na poesia do momento.

Recorremos, novamente a Bataille (Ibid., p.19):

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, o que diferencia o erotismo e a atividade sexual simples como uma pesquisa psicológica independente do fim natural que ocorre na reprodução e na preocupação com a prole.

O erotismo se assenta no Ocidente Cristão pelo discurso da repressão. No século dezanove com o aumento das linhas de trabalho e o enriquecimento da burguesia, aumentaram, também, as formas de controle da expressão da sensualidade, do amor, nessas sociedades capitalizadas. A relação sexual tinha apenas um objetivo de caráter biológico: a reprodução. Para não desviar o foco do mundo capitalista, mantido pela força de trabalho, os dirigentes desses povos criaram leis para assegurar a moral e os bons costumes da sociedade: máscaras sociais de honra e respeito.

Nessas sociedades puritanas, na qual imperava a hipocrisia, os castradores de Eros criaram à margem dessas civilizações válvulas de escape com o objetivo de não danificar a estrutura social instaurada; prostitutas, amantes, adultérios, fazem parte desse universo marginalizado.

Na literatura, também, se fez notar esse universo de máscaras. A estética realista da segunda metade do século dezanove operou essa dissimulação nas suas fábulas: austeridade como característica das personagens em questão, personagens-amantes às escondidas, falta de detalhamento das cenas dos encontros amorosos, narrador hipócrita; discurso controlado em nome do “bom tom”

social e literário. No romance realista o escritor usa a estratégia de mudança do foco narrativo, cobrindo as cenas de amor com o silêncio. Criava-se uma ambigüidade na narrativa colocando o leitor e o narrador como *voyers* das cenas: não fazem, mas gostam de observar. Com essas estratégias, buscava-se aprisionar a libido do povo, enfatizando somente o mundo da produção do capital. Lúcia C. Branco (1985, p.19) ressalta que “vinculando a existência de Eros à finalidade única da procriação, estavam garantidas a tranqüilidade da família e a segurança do Estado. O sexo regulamentado mantinha, no canto escuro do quarto dos pais, equilíbrio e harmonia de toda uma sociedade”.

Mesmo em época em que a discrição ou a hipocrisia era a tônica dos discursos; o patrulhamento social por meio dos seus “mecanismos de defesa” não conseguia, de fato, eliminar o erotismo das entranhas da civilização; uma vez que ele concretiza a reunião de duas forças opostas: vida/morte, em todas as esferas da humanidade. “Do erotismo, é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, *Ibid.*, p.19).

Essa aprovação da vida com a morte é possível percebermos nos contos “A Morta” e “As Orações de Sórora Maria da Pureza” de Florbela Espanca. Neles, as protagonistas interagem com o mundo dos vivos e dos mortos alimentadas por uma relação amorosa inacabada. Bataille diz que “somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida (*Ibid.*, p.25-6)”. Ao buscarem essa “continuidade perdida” após a morte ter insurgido em seus caminhos, as amantes dos textos citados cometeram um ato de transgressão; encontraram no erotismo a força vital para continuarem “vivendo”.

Medo e fascinação, atração e repulsão, constituem-se, portanto, em elementos que estarão eternamente em jogo no processo do erotismo, já que este engendra os mecanismos básicos e opostos de vida e morte. A força de Thanatos revela-se também na posse amorosa que desemboca, com freqüência, nas manifestações violentas dos chamados crimes “por amor”, ou do suicídio. Os amantes, quando se deparam com a impossibilidade da posse real do ser amado, terminam, muitas vezes, por preferir sua morte à sua perda. (BRANCO, 1985, p.63).

No conto *A Paixão* de Manuel Garcia, este protagonista encerra sua vida por meio do suicídio, ao descobrir que seria impossível viver uma relação amorosa com a sua “Dama”. Nessa ação, Thanatos se inscreve com toda a sua força no aspecto violento da paixão-amorosa. “O que designa a paixão é um halo de morte. Sob essa violência, à qual corresponde o sentimento de contínua violação da individualidade descontínua – começa o domínio do hábito e do egoísmo a dois, o que significa uma nova forma de descontinuidade” (BATAILLE, *Ibid.*, p.28).

Os discursos da literatura estão repletos de exemplares amorosos como o das personagens citadas. Nessa dualidade vida/morte, Eros/Thanatos, a continuidade não está perdida, pois há uma sensualidade no discurso do além-túmulo

Ao longo dos séculos, vários escritores tentaram representar a morte nas mais diversas formas de linguagem em prosa ou poesia. Mas, falar do desconhecido, do mistério que envolve a morte, não é tarefa das mais fáceis.

José Saramago (2005), na obra *As Intermittências da Morte*, trata dos problemas que a falta da morte poderia provocar nas sociedades. Com muito humor e ironia, o escritor mostra a necessidade do morrer para as civilizações.

No dia seguinte ninguém morreu. O facto, por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos uma perturbação enorme, efeito em todos os aspectos justificado, basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas as suas pródigas vinte e quatro horas, contadas entre diurnas e nocturnas, matutinas e vespertinas, sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada. Nem sequer um daqueles acidentes de automóvel tão frequentes em ocasiões festivas, quando a alegre irresponsabilidade e o excesso de álcool se desafiam mutuamente nas estradas para decidir sobre quem vai conseguir chegar à morte em primeiro lugar. A passagem do ano não tinha deixado atrás de si o habitual e calamitoso regueiro de óbitos, como se a velha átropos da dentuça

arreganhada tivesse resolvido embainhar a tesoura por um dia [...] (SARAMAGO, 2005, p.11).

Instala-se o caos: ninguém mais morre, os hospitais ficam superlotados, as funerárias ficam sem a clientela, a religião fica sem a sua base: a promessa de vida eterna. Cria-se um poder paralelo que trafica “quase mortos” para um país vizinho, onde poderiam morrer.

A obra de Saramago nos faz refletir sobre o paradoxo que sustenta nossa sociedade: a busca da imortalidade, que nos faz esquecer a morte como parte da própria concepção da vida.

Segundo a ideologia bíblica, a morte é a mais natural das coisas: “Aos homens está ordenado morrerem uma só vez” (Hebreus 9.27). A morte é, também, consequência do pecado. Deus disse a Adão: “no dia que delas comeres” referindo-se à maçã, fruto que simboliza o pecado original, “certamente morrerás” (Gênesis 2.17). Paulo pregou que: “por um só homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado a morte” (Romanos 5.12), e que “o salário do pecado é a morte” (Romanos 6.23).

A morte é o verdadeiro problema existencial que aflige o ser humano. As civilizações renovam-se, reconstituem-se devido à presença da morte como fenômeno que representa um fim e um começo. Buscar entender uma civilização e sua cultura requer compreender suas representações da morte. Mesmo do ponto de vista físico e biológico, a morte não representa apenas o final do ser. Sabemos que sem a morte a possibilidade de renovação dos seres vivos seria nula.

A cultura ocidental moderna vê na morte um problema que deve ser negado em prol da concepção capitalista e materialista que estrutura nossa sociedade. Nesse mundo de competições, não há lugar para os rituais da morte, nossas representações repressoras desse fenômeno constroem a morte como um não-lugar, uma interdição.

Segundo Maranhão (1998),

A morte, tão presente, tão doméstica no passado, vai se tornando vergonhosa e objeto de interdição. [...] À medida que a interdição em torno do sexo foi se relaxando, a morte foi se tornando um tema proibido, uma coisa inominável (p.9).

Maranhão salienta que “ao negar a experiência da morte e do morrer, a sociedade realiza a coisificação do homem” (Ibid., p.19).

Quer seja por meio do discurso positivo ou negativo para representar a morte, a obra de arte é o único meio que possibilita a sua permanência, “continuidade perdida”, por toda a humanidade. Nesse viés, tomamos a literatura como corte da arte literária, responsável pela presença de Eros e Thanatos no mundo das linguagens. O texto literário não desaparece com a evolução irreversível das coisas do dia-a-dia. Ele constrói seu espaço marcado pela nostalgia da continuidade perdida.

## CAPÍTULO III

## A LINGUAGEM DO AMOR ALÉM TÚMULO: “A MORTA”

*Se tu viesses ver-me hoje à tardinha,  
A essa hora dos mágicos cansaços,  
Quando a noite de manso se avizinha,  
E me prendesses toda nos teus braços...  
Quando me lembra: esse sabor que tinha  
A tua boca... o eco dos teus passos...  
O teu riso de fonte... os teus abraços...  
Os teus beijos... a tua mão na minha...  
Se tu viesses quando, linda e louca,  
Traça as linhas dulcíssimas dum beijo  
E é de seda vermelha e canta e ri  
E é como um cravo ao sol a minha boca...  
Quando os olhos se me cerram de desejo...  
E os meus braços se estendem para ti...*

(Florbela Espanca, “Se tu viesses ver-me”

In: Charneca em flor, 1930)

Falar do amor, este sentimento tão constante e fugaz, representado pelo discurso da obra literária, requer uma análise dos elementos que constituem o texto na criação desse sentimento. Pautaremos nosso estudo no conto “A Morta”, analisando a linguagem do amor além-túmulo, ou seja; como esse afeto é materializado na narrativa após a morte da protagonista. Nesse texto temos duas temáticas instigantes que se unem: a da morte e a do amor que resultam na criação de um mundo paralelo. Buscaremos estabelecer relações entre ambos a partir da simbologia presente no conto. Para isso, utilizaremos o **Dicionário de Símbolos**, de Chevalier. Para enriquecer a leitura crítica ainda nos serviremos dos textos de Chiampi, Octávio Paz e Renata Junqueira.

A história apresenta uma personagem que já partiu do mundo dos vivos, que é nomeada A Morta como símbolo da morte, mas não sabemos a causa do falecimento: “A Morta ouviu dar a última badalada da meia-noite, ergueu os braços, e levantou a tampa do caixão. Desceu devagarinho, circunvagou em redor os olhos de pupilas sem luz [...]” (AM, p.49). O nome do conto designa a personagem, que ao ser sepultada, leva consigo lembranças, sentimentos e objetos pessoais. Dentre esses sentimentos, o amor que sente pelo noivo-vivo, que não é nomeado e não se tem muita referência dele. Sabe-se apenas que ele vai visitar a noiva-morta por um determinado tempo e que depois desaparece “misteriosamente” da narrativa. Portanto, temos uma relação amorosa entre dois seres que estão em mundos opostos: A Morta na “[...] silenciosa cidade dos mortos” (p55-6), enquanto o noivo se encontra na “[...] alucinante cidade dos vivos” (AM, p.56).

Esse escrito é apresentado ao leitor com uma afirmativa que tenta imprimir um caráter de verossimilhança: “Isto aconteceu” (AM, p.49). O narrador, à semelhança de quem fala nos contos de fadas, traz à tona os fatos por meio de lembranças. O conto constitui uma fábula cheia de encantamento, na qual a protagonista habita um mundo cheio de sonhos, mistérios e magias, isto é, um universo maravilhoso.

Chiampi (1980, p.48-9) afirma:

Maravilhoso é o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, ou seja, coisas admiráveis, belas ou execráveis, boas ou horríveis, contrapostas às naturais. [...] Tradicionalmente, o

maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos, ou legendários: deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas, na ação narrativa ou dramática. É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor: admiração, surpresa, espanto, arrebatamento.

Narrado em 3ª pessoa e focado nas lembranças da personagem, o texto baseia-se em um discurso indireto. Às vezes esse narrador age como um intruso que busca apoio no leitor para explicitar suas reflexões: “– para que se há de fechar a porta aos mortos?... e saiu...” [...] Foi então que lhe chegou aos ouvidos um ciciar brandinho... Seriam passos? ... Ruflar de asas? ... Folhas de Outono tombando?...” (AM, p.57). Caracterizamos este narrador, também, como onipresente e onisciente, pois são a cumplicidade dos seus relatos e de suas reflexões que dão “vida” à diégese do texto, uma vez que é ele o responsável por trazer a história a tona.

Ao adentrar as recordações trazidas pela protagonista, nota-se que no mundo dos mortos há vida, mesmo que em geral “os outros mortos, bem mortos, dormiam pesadamente” (AM, p. 49). Nos parágrafos iniciais da narrativa, percebe-se características dos seres vivos atribuídas ao mortos como, por exemplo, “almas de tísicos bailavam numa clareira” (AM, p. 40) ou “um suicida, escavando a terra com as unhas” (AM, p.50). Nessas passagens, é possível notar a fusão entre dois mundos: o dos mortos e o dos vivos. Essa imagem acentua-se ao se tomar conhecimento de que “A Morta ia a lembra-se, que os mortos também se lembram” (AM, p. 50). Porém, confirma-se essa idéia com o seguinte trecho:

[...] na solidão do túmulo há tempo e sossego para lembrar; é lá que as virgens tecem as mais preciosas lhamas dos seus sonhos. Para quem saiba ouvir, há vibrações de carnes mortas nos túmulos brancos das que morreram puras, como que um frêmito brando de erva a crescer...” (AM, p. 50).

Essa relação torna-se evidente porque, apesar de mortas, as virgens sentem desejo e prazer, uma vez que as ervas que brotam de seus túmulos sugerem a presença de um gozo erótico. Segundo a interpretação de Chevalier, as ervas são símbolos de tudo que é vivificante, elas “[...] restauram a saúde, a virilidade e a



fecundidade” (CHEVALIER, 2003, p.377). Portanto, as ervas estão associadas à vida. Instaure-se um paradoxo, pois como há vida na morte? Existe se considerar a morte do ponto de vista positivo, conforme mostraremos no decorrer das análises dos demais contos escolhidos como *corpus* dessa pesquisa.

A criação de um mundo alternativo, um lugar no qual os amantes podem transitar livremente é a solução encontrada para o amor não concretizado em vida, realizar-se. A linguagem utilizada nos diálogos dos amantes só poderia ser decodificada por eles mesmos, uma vez que criaram um espaço bem diferente e distante do mundo real.

Entre o vivo e a morta o diálogo era duma sobre-humana beleza (AM, p.55).

O vivo e a morta falavam, e o que eles diziam não o podem entender os vivos nem talvez mesmo os outros mortos, aqueles que ao lado dormiam pesadamente, braços pendidos num gesto de fadiga pelos séculos dos séculos (AM, p. 55).

No universo dos seus encontros, das suas lembranças, das suas formas de comunicação, somente os noivos poderiam participar, revelando uma relação de dependência e subordinação um para com o outro. Sobre esses paradoxos do amor único, Octávio Paz (1994, p.113) diz que “[...] uma pessoa, sem nunca saber exatamente a razão, se sente invencivelmente atraída por outra pessoa, excluindo as demais” e assim desenvolve uma dependência para com ela, mantendo uma relação de subordinação e vassalagem, num ato voluntário e livre. Paz acrescenta ainda que “O amor é representado na forma de um nó; é preciso acrescentar que esse nó é feito de duas liberdades entrelaçadas”.

Nesse entrelaçamento, as personagens vivenciam seus desejos imersos no seu mundo “sobre-humano”:

A Morta ia a lembrar-se:

Sentira num êxtase sobre-humano, num assombroso sair de si, numa prodigiosa transfiguração de todas as fibras do seu ser, a pressão duns dedos quentes que lhe desciam as pálpebras sobre as pupilas paradas (AM, p.50-1).

A presença de um clima sensual-erótico ganha força à medida que a narrativa avança:

[...] Uma boca, que ela nunca sonhara tão macia e fresca, roçara-lhe a macieza e a frescura da sua, em beijos miudinhos, cariciosos, castos como gotas de chuva que nas tardes de Verão, infantilmente, recolhia nas suas duas mãos estendidas (AM, p.51).

Após as lembranças da personagem A Morta, o narrador faz uso do recurso do “flash-back”, pois volta ao passado no momento da preparação do corpo da personagem para o sepultamento:

Vestiram-na de branco, ungiram-na de branco, envolveram-na numa nuvem de branco. Era branca a almofada de rendas onde lhe poisaram a cabeça, devagarinho, no gesto sagrado de quem poisa uma relíquia três vezes santa nas rendas dum altar. Brancos, os sapatinhos de cetim, aqueles mesmos que mal roçavam agora as pedras do caminho. Branca, a grinalda de rosas de tocar que lhe prenderam à seda dos cabelos. Branco, o vestido, o seu último vestido do seu último baile. Brancos, os cachos de lilás, as rosas e os cravos que eram como asas de pombas a cobri-la. Branca, a caixinha de sete palmos pequeninos onde a mãe a deitou como a deitara anos a fio na brancura do berço (AM, p.51).

O vocábulo “branco” é repetido exaustivamente: vinte e uma vezes. Ele cria uma invisibilidade na narrativa, um aspecto cênico num jogo de luz e sombras. Lançando mão deste recurso anafórico, a escritora enfatiza a pureza da personagem e do sentimento amoroso que a envolve, elevando-a à esfera de um corpo sagrado num momento de ofertório.

Para Chevalier (2003, p.141-42), o branco é uma cor que se relaciona aos ritos de passagem: “é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento [...]”.

No pensamento simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto.

A cor preta e seus derivados constroem, no conto, um contraponto com o branco, utilizado pelo narrador na criação imagética da encenação textual.

Simbolicamente, o preto é compreendido sob seu aspecto frio e negativo. É associado às trevas primordiais, ao indiferenciamento original, lembrando a significação do branco neutro, vazio, e serve de suporte às representações simbólicas análogas, como as do cavalo da morte, às vezes alvo, às vezes negro.

O branco é o elemento criador da imagem da morta; seu universo é inundado por essa característica na idealização de um luto branco, indicando uma ausência a ser preenchida, uma falta provisória que será resolvida com as visitas do noivo.

Após esse ritual, ocorre o mutismo: “Silêncio. Um silêncio feito de fluidos rumorosos. [...] o mundo ficava longe” (AM, p.53)

A tessitura dos acontecimentos mergulha na introspecção, como se as marcas da memória viessem à tona a cada cena da trama; como se o mundo externo, o “não-eu”, e o interno, o “eu”, se unissem num só. O cenário é retomado com novas cores, um novo perfume a exalar dos elementos da natureza:

Começou depois o encantamento. Todas as tardes, à hora em que o crepúsculo, todo vestido de glicínias, descia com a doçura dumas pálpebras que se fechassem, o perfume das rosas, dos cachos de lilás, das suas recordações de amor encerradas com ela, fazia-se mais denso, corporizava-se, tornava-se nuvem, unguento divino que a inundava, que a aromatizava toda. Os passos, letras de um poema que ela sabia de cor, mal se ouviam, perdidos ainda no coração da cidade, gritante, alucinada cidade dos vivos... mas, agora, vinham mais perto, distinguiam-se melhor, eram mais arrastados, tacteavam o chão, tomavam posse das pedras do caminho da silenciosa cidade dos mortos(AM, p. 53-4).

Apenas A Morta e seu noivo participavam desse encantamento, como nos informa o narrador. Os outros vivos e mortos continuavam no seu mundo:

O vivo e a morta falavam, e o que eles diziam não o podem entender os vivos nem talvez mesmo os outros mortos, aqueles que

ao lado dormiam pesadamente, braços pendidos num gesto de fadiga pelos séculos dos séculos (AM, p.55).

Do noivo da personagem, temos poucas informações. Apenas descrições dos objetos que recordam o amor entre ambos, encerrados com o corpo morto: “E agora, as cartas do noivo, o retrato do noivo, as dulcíssimas recordações do noivo. E, piedosamente, cuidadosamente, não fosse esquecer alguma pétala de flor, algum fiozinho dos seus lindos cabelos pretos, algum pedacinho de papel onde as queridas mãos morenas lhe tinham traçado o nome, tudo lhe levaram, como uma divina oferta a um ser divinizado” (AM, p.52).

O narrador se limita a chamá-lo de “noivo-vivo” e o representa de forma enigmática: afinal, quem é esta personagem que possibilitou a permanência do amor pós-túmulo? A resposta não se concretiza na narrativa, a nebulosidade das sombras signicas encombrem-na.

O conflito da narrativa é instaurado quando, sem nenhuma informação mais detalhada da vivência do noivo, cessam suas visitas para a noiva-morta. Eis que o silêncio irrompe a narrativa, marcando o cenário de encantamento:

Silêncio. Um silêncio feito de fluidos rumorosos, do vago rastejar dum perfume, dum leve vapor de incenso pairando. Silêncio como um vago clarão de fogo fátuo, como o rasto, a poalha dum desejo imaterial, silêncio em torno da vasta catedral de sombras onde as sombras vestidas de branco pontificam pelas noites. [...] Aproximava-se o silêncio, que trazia pela mão, devagarinho, não fosse tropeçar, a noite cega.” (AM, p.53-6).

Segundo Jean Chevalier , ( Ibid., p.833-834), o silêncio na simbologia,

é um prelúdio de abertura à revelação. O silêncio abre uma passagem. Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos: dá às coisas grandeza e majestade. Marca um progresso.

O silêncio da linguagem verbal mostra a insuficiência do signo lingüístico de constituir e expressar, em sua totalidade, os sentimentos do homem.

A mudez, as sombras, o mistério e o exacerbamento do “eu-profundo” mostram um narrador preocupado em tornar públicos os alicerces da alma; proposta, esta, utilizada pelos escritores decadentistas da época em que Florbela, por meio de sua pena, construiu seu arcabouço literário, cujas personagens são a representação desse “eu” materializado na ficção.

Imersa nesse silêncio como num passe de mágica, a personagem está fadada à espera eterna, ao anseio pelo retorno do amigo<sup>8</sup> que não ocorre: “Mas, uma tarde, a Morta esperou em vão, e esperou outra e outra e outra ainda em infindáveis horas de infindáveis tardes” (p.56).

Novamente, percebemos, no texto, nuances do conto de fadas. Desta vez, tomamos como exemplo o conto “A Bela Adormecida”, que dormiu durante cem anos esperando para ser despertada por seu verdadeiro amor. A Bela Adormecida vive uma morte simbólica, pois só a força do amor de um príncipe poderia trazê-la de volta para o mundo dos vivos. Observa-se que, ao contrário da heroína da fábula, que ficou adormecida esperando pelo seu amado, a personagem A Morta, após adentrar o reino da morte, Hades (segundo a mitologia grega), não caiu em sono profundo, mas continuou sua aventura amorosa com seu noivo-vivo, criando um mundo só para eles. Todavia, no momento em que cessam as visitas, ela se torna inerte à espera daquele que a despertaria.

O tempo, mais uma vez, deixa suas marcas na transformação do ambiente. À medida que o amor desaparecia, as recordações desse enlace sofriam os desgastes desse agente condicionador da vida:

Na caixinha de sete palmos onde os cravos e os lilases eram viçosos e frescos ainda, como se uma eterna madrugada os banhasse de orvalho, começaram a enlanguecer os perfumes, a desmaiar os seios nus das rosas; as cartas de amor amareleciam; os braços da virgem iam esboçando já o gesto de fadiga dos outros mortos que ao lado dormiam pesadamente (AM, p.56).

---

<sup>8</sup> Usamos o vocábulo amigo, aqui, fazendo referência ao amante das cantigas de amigo medieval, que partiam para suas batalhas e a amante-amiga, ficava a esperar na incerteza do seu retorno.

O noivo, vivo-morto, não se esquece de sua namorada morta, visita-a no cemitério, atuando como o alimento que a mantém viva. Observa-se que não há a putrefação do corpo da amada e de todos os objetos que lhe foram ofertados, tais como as flores que com ela foram enterradas e que permanecem viçosas e perfumadas, sem nenhum sinal de deteriorização. Quando o noivo se ausenta, acontece a destruição dos sonhos de amor da protagonista.

Segundo Renata Junqueira (2003, p.82),

as duas personagens são, afinal, agentes de uma estranha simbiose: ele aviva-lhe o corpo, ela alimenta-lhe a alma. Isso lhes permite um afastamento radical da esfera real em que se incluem os vivos e os mortos comuns; lado a lado, na paz do cemitério, os dois estabelecem a sua própria realidade, a despeito de todos os “vendavais, das medonhas invernia desencadeadas, das outras vagas maiores que se quebravam ao longe, num marulhar incessante, no mar alto da vida.

Na perspectiva de continuarem sempre juntos, mesmo depois da morte ter se instalado entre os enamorados, eles isolam-se do resto do mundo. É uma obstinação irreal. Com a cumplicidade do narrador, os noivos conseguem destruir até mesmo as barreiras impostas pelo destino e transitam pelo o mundo dos vivos e dos mortos, diante do qual o narrador insiste em alarmar: “Isto aconteceu” (AM, p.49-58).

O amor da personagem A Morta para com seu noivo-vivo representa a união de corpo e alma numa atmosfera construída poeticamente: “[...] preciosas lhamas dos seus sonhos”, “frêmito brando de erva a crescer...”, “beijinhos miudinhos, cariciosos...”, “fúlgidos brocados tecidos dos preciosos metais” etc. A linguagem utilizada para estas construções deixam transparecer a poesia do texto, marcando a união indissolúvel do corpo e da alma desses amantes:

Essência de almas, as almas tocavam-se e era tão cândido e tão profundo aquele choque, que as misteriosas forças desse fluido criavam outros fluidos, sopros, hálitos de almas, desses que os predestinados sentem às vezes passar como asas invisíveis roçando um rosto na escuridão. (AM,p.55).

Octávio Paz (1994, p.115) diz que:

O amor consiste na união indissolúvel de dois contrários, o corpo e a alma. [...] A pessoa é um ser composto de uma alma e um corpo, [...] amamos simultaneamente um corpo mortal, sujeito ao tempo e seus acidentes, e uma alma imortal. O amante ama por igual o corpo e a alma. [...] Para o amante o corpo desejado é alma; por isso lhe fala com uma linguagem para além da linguagem, mas que é perfeitamente compreensível, não com a razão, mas sim com o corpo, com a pele. [...] O amor mistura a terra com o céu: é a grande subversão [...].

A subversão no texto acontece quando o corpo da Morta não se deteriora, como o dos outros mortos. O amor mantém-no vivo, sem sofrer os desígnios do processo de envelhecimento que o tempo traz, pois é esse sentimento, o amor, o alimento do qual o corpo e a alma precisam para darem continuidade aos enlances amorosos. Nessa perspectiva, os amantes criam um universo paralelo para a concretização do encontro de ambos.

Renata Junqueira (2003, p.83) diz que

a oposição mais forte, sobre a qual o conto se fundamenta, não é a que se dá entre o mundo dos vivos e o dos mortos, mas antes a que se estabelece entre o mundo artificial dos noivos e o mundo natural de todos os demais vivos e mortos.

Nessa ambiência criada pelos amantes, Renata Junqueira (Ibid., p.83) observa

uma inversão de valores que provoca sensíveis vantagens sobre a natureza, a tal ponto que, quando a morta levanta a tampa do seu caixão e salta para o mundo dos vivos à procura do noivo desaparecido, todos os outros mortos continuam a dormir pesadamente, mas, em compensação, as figuras de pedras que constituem a estatuária do cemitério ganham vida imediatamente.

Essas figuras petrificadas passam por um processo de personificação, adquirindo hábitos humanos:

As estátuas descansavam das suas atitudes contrafeitas. A saudade alisava as roupagens roçagantes, e sentava-se com a face entre as mãos, olhando vagamente a noite. Uma musa de curvas sensuais, num túmulo de poeta, cerrava languidamente os olhos e fazia com a boca o gesto de quem beija (AM, p.50).

As estátuas ganham “vida”, e características próprias de um ser humano. Seus gestos funcionam como uma mola propulsora de energia que revitaliza o ambiente. A Morta parece petrificar-se na sua procura obstinada pelo noivo, na “alucinante cidade dos vivos”:

[...] foi então que ela ergueu os braços, levantou brandamente a tampa do caixão, e desceu devagarinho... foi então que ela puxou para si a porta do jazigo que dava para a noite. E a Morta lá foi pela soturna avenida, no seu passo, de manto a roçagar.[...] atravessou ruas ermas, estradas solitárias [...], andou de porta em porta, subiu a todos os lares [...] (AM, p.56-7).

Esse encantamento não acaba, mesmo quando ela desiste de esperar e vai em busca de novos horizontes. Parece ocorrer um processo de transformação com a personagem: de ser petrificado pelo amor, torna-se um “objeto” impalpável, uma onda pequenina.

A natureza participante do ambiente, é toda cíclica. Na medida em que a protagonista é abandonada por seu amante, as flores, os cachos de lilás, rosas, cravos etc., que antes eram viçosos, perfumados, agora amarelecem, murcham, perdendo seu viço. Pendem todos desmaiados assim como a Morta pende na sua espera por aquele que não vai mais voltar:

[...] Na caixinha de sete palmos onde os cravos e os lilases eram viçosos e frescos ainda, como se uma eterna madrugada os banhasse de orvalho, começaram a enlanguescer os perfumes, a desmaiar os seios nus das rosas; as cartas de amor amareleciam;



os braços da virgem iam esboçando já o gesto de fadiga dos outros mortos que ao lado dormiam pesadamente. (AM, p.56).

A cena em que a personagem se entrega ao rio foi construída com linguagem impregnada de poesia. Nesse momento a Morta reflete uma imagem divina, pois as suas vestimentas assemelham-se ao “manto de virgem” tal qual o manto da Virgem Maria:

Na taça de prata, cinzelada a traços de maravilha pelas mãos dos gênios das águas, erguida ao alto por mãos misteriosas e invisíveis, dormia todo o azul do infinito. O seu vestido branco aurelou-se de sonho, teve tons azulados de nácar e madrepérola, claridades fosforescentes de fogo-fátuo; como se lhe batesse de chapa todo o luar dos céus longínquos, lembrou um manto de Virgem; as mãos, num gesto de graça, foram duas minúsculas conchas azuis (p.58).

A água, símbolo de pureza e renascimento é o elemento responsável pela fusão da personagem com o rio. É nessa água que a mesma vai buscar refúgio e consolo para o seu abandono. Na passagem, o mistério do desconhecido está representado na linguagem pelo uso dos sinais gráficos reticências:

Debruçou-se... Marulho de ondas... e a morta foi mais uma onda, uma onda pequenina, uma onda azul na taça de prata a faiscar... (AM, p.58).

Todavia, a água, como todos os símbolos, pode ser entendida em dois planos opostos: é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias [...]. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova [...] (CHEVALIER, 2003, p.15-6).

A personagem ao se entregar às águas do rio sintetiza a sua união com a natureza, o que fora predito desde o início da narrativa. Os elementos naturais interagem com A Morta, pois quando esta se encontra em êxtase, as flores, a noite, tudo ao seu redor parece compartilhar dessa alegria, assim como no momento de sua tristeza, há sombra, silêncio e noite cega:

[...] quando enfim as sombras se esvaíram na silenciosa cidade dos mortos, um caixão foi encontrado vazio, uma caixinha branca de sete palmos pequeninos, onde cartas de amor amareleciam e flores deixavam pender as pálidas cabeças desmaiadas (AM, p.59).

O conto “A Morta” foi selecionado para iniciar a análise da prosa florbiana porque condensa a proposta que objetivamos discutir nesta pesquisa: a poética da morte. Logo no primeiro parágrafo já se insinua uma definição simbólica para a morte: “[...] uma macabra dança de roda” (p.49). Nota-se que a escritora traz na estrutura desse texto características que, de certa forma, antecipam um traço dos textos da Modernidade.

Dentre os estudiosos que formularam idéias acerca do conto, destaca-se, conforme mencionado no capítulo inicial, o escritor e ensaísta norte-americano Edgar Allan Poe. Segundo ele, o conto deveria ter um final surpreendente e acabado.

Os contos de Florbela Espanca, apesar de apresentarem um desfecho inesperado, não correspondem integralmente à proposta de Poe, já que a finalização dos textos dão margem a uma leitura propensa a múltiplas interpretações, ou seja, diferentemente da teoria de Poe, os mesmos não se concluem. Com isso, identifica-se um dos aspectos presentes na modernidade, o final em aberto, conforme verificaremos nas análises seguintes.

### 3.2 TRAGÉDIA NA FICÇÃO AMOROSA FLORBELIANA: “A PAIXÃO DE MANUEL GARCIA”

A linguagem das máscaras, cuja função é velar a morte nos contos de Florbela é construída a partir de uma situação amorosa na qual cada personagem está envolvida. Dessa relação entre o amor, a vida e a morte nasce uma poética que abarca a trama textual. Assim, a trajetória das personagens é feita sob a égide da realização amorosa.

Octavio Paz (1994, p.190-1) reflete sobre o amor, esse sentimento que está no cerne do ser humano. O autor faz uma viagem pela história desse afeto por meio dos poetas que o trabalharam como temática em seus textos. O que há de comum em todos esses escritos é a presença do jogo de contradições que permeia o amor:

O amor é um composto indefinível de alma e corpo; entre eles, à maneira de um leque, se desdobra uma série de sentimentos e emoções que vão da sexualidade mais direta à veneração, da ternura ao erotismo. Muitos desses sentimentos são negativos: no amor há rivalidade, despeito, medo, ciúme e finalmente ódio. Esses afetos e ressentimentos, simpatias e antipatias, misturam-se em todas as relações amorosas e compõem um licor único, diferente em cada caso e que muda de coloração, aroma e sabor segundo mudam o tempo, as circunstâncias e os humores. É uma poção mais poderosa que a de Tristão e Isolda. Provê vida e morte: tudo depende dos amantes. Pode transformar-se em paixão, aborrecimento, ternura e obsessão.

O amor, esse sentimento tão antigo e tão atual é a mola do conto A Paixão de Manuel Garcia. É por sua causa que a situação de morte se instaura.

Muito já foi dito sobre o amor. Há séculos, poetas, escritores, cientistas tratam essa temática. O amor é um sentimento que invade a alma humana e ganha espaço e apreço de observadores, estudiosos e apaixonados, principalmente daqueles que, na transferência do seu ser, buscam no outro sua duplicidade. Refletindo sobre essa composição amorosa, o crítico Octavio Paz argumenta que o amor

é composto de dois contrários, mas que não podem se separar e vivem constantemente em luta e reunião com eles próprios e com os outros. Esses contrários, como se fossem os planetas do estranho sistema solar das paixões, giram em torno de um único sol. Este sol também é duplo: o casal. Contínua transmutação de cada elemento: a liberdade escolhe a servidão, a fatalidade se transforma em escolha voluntária, a alma é corpo e o corpo é alma. Amamos um ser mortal como se fosse imortal. [...] No amor tudo é dois e tudo tende a ser um (Ibid., p.191).

No amor trágico, a morte se apresenta como a possibilidade de solução inesperada ou a fuga da atmosfera sufocante em que se encontra o amante. Tomamos por exemplo a tragédia grega de Antígona. Essa personagem, em texto homônimo, situa-se diante de um desejo: sepultar seu irmão Polinice, apesar de ter sido proibida de realizar esse ato. Assim, todas as noites, às escondidas, Antígona joga terra sobre o corpo do irmão falecido. Ao tomar conhecimento dessa atitude, Creonte determina um castigo para a protagonista: “viver” encarcerada numa gruta, como se estivesse morta. A ação realizada por Antígona transformou-se em signo do desejo, pois ela buscou no seu ato de transgressão a demonstração do seu sentimento.

Ao comentar essa tragédia, Nádya Ferreira argumenta que o ódio fora substituído pelo amor, e

amar implica perdoar. Mas aqui o amor, em vez de assegurar vida, conduz à morte. Antígona, aquela que não cede do seu desejo, tem como suplício ficar suspensa na zona fronteira entre-as-duas-mortes: sem estar morta, é riscada do mundo dos vivos e, estando viva, não tem futuro. Sem esperança não tem desejos sustentados pela fantasia. [...] Seu irmão como objeto do desejo está perdido para sempre. Mas para além dele há um ser que faz com que Antígona ofereça seu ser em nome do amor. Um ato de amor que expressa a natureza verdadeira do amor, que é o de se dirigir para algo inefável e fugidio, que é signo do próprio amor, como metáfora do desejo (2004, p.53).

Nesse mito grego, o amor não se faz representar pelo aspecto da relação sexual, pelo desejo carnal entre homem/mulher. Mas, ele se constrói na mítica da relação familiar, remetendo-nos a lenda bíblica de Caim e Abel, cuja relação de ódio proporcionou o assassinato de Abel pelo irmão Caim. Polinice, nos seus entraves familiares, também foi vítima dos desafetos do seu irmão. Antígona, consciente do seu desejo, aparece na história como um ser perpetuador do amor, transmitindo aos demais a força imbatível desse sentimento.

Nádia Ferreira afirma ainda que,

a conjugação entre amor e desejo na tragédia se caracteriza por um amor que se sustenta em um desejo, que se dirige a um objeto perdido e que se situa para além do bem e do mal. Amar então torna-se a proeza de um ato que anuncia a morte do amante que perdeu para sempre o seu amado (Ibid., p.54).

No conto “A Paixão de Manuel Garcia”, já no primeiro parágrafo, o narrador nos apresenta o conflito da narrativa: o suicídio cometido pela personagem que nomeia o texto: “Manuel Garcia, o pobre canteiro da Rua das Silvas, quando soube que Maria del Pilar ia casar-se, matou-se “ (PMG, p.95). Em seguida, o leitor é avisado que a narrativa trata-se de “Um drama encerrado em duas linhas, numa escassa dúzia de palavras, um drama que levou anos e anos a desenrolar-se, que teve o seu primeiro capítulo numa doce manhã de Maio e o seu epílogo num modestíssimo quarto duma casinha de pobre” (PMG, p.95).

O leitor é tomado de surpresa ao, perceber, nas primeiras vozes do texto, que a narrativa será desfiada pelas vias do suicídio causado pela não correspondência amorosa. Manuel construiu seu mundo paralelo e nele só cabia a paixão que sentia por Maria Del Pilar. Seu desejo era, a cada dia, mais intensificado á medida que esculpia nas pedras o corpo da amada. “A ótica desse ser desejante é desviada da perspectiva trágica original. O trágico é destruído pela modernidade, o destino é refutado por ela. Temos a irrupção do drama nas ações humanas, e essas escolhas recaem sobre o indivíduo e não mais no destino como acontecia nos mitos”. Na história de Manuel, o seu *calvário* está associado a escolha que ele fez: amar Maria Del Pilar, mesmo que esse ato fosse o último da sua “vidinha de pobre”, levando-o a morte, ou convidando-a para solucionar a situação. “A morte é o único elemento que,

vindo da tragédia, sobrevive na modernidade. E o amor, que conduz a ela, perde a conotação trágica para ganhar um aspecto dramático” (FERREIRA, 2004, p.55).

Esse anseio pela presença da amada é o elemento estruturador do pensamento do amante, transformando-o em fantoche, à medida que se entrega a idealização de um sentimento.

O narrador caminha por um universo de tensão, no qual os fatores sociais, econômicos e psicológicos dão cor à narrativa, apropria-se da dor da mãe do suicida, para falar de padrões sociais que era o alicerce daquela comunidade. Como no período feudal, da remota Idade Média, em que não havia ascensão social, no “tempo” de Manuel não se cogitava essa possibilidade de mudança e/ou aceitação da mistura de classes sociais, mesmo em nome de um sentimento tão nobre como é o amor.

Manuel amou no silêncio, e nele buscou refúgio. Sua “senhor”<sup>9</sup> palaciana, jamais voltou o seu olhar para o jovem mancebo que, no vazio da sua “oficina de canteiro”, dirigiu-lhe os reclamos de amor.

A vassalagem amorosa de Manuel para com Maria Del Pilar, acontecia, apenas, no mundo das suas ilusões e das suas estátuas moldadas com muito afinco, numa tentativa de transladar o corpo da virgem para o objeto de pedra, dando inspiração e vida para estes seres inanimados; “canção do martelo”, “consciência da pedra”, etc. (PMG, p.103):

[...] E então fazia de pedra tudo quanto queria! O granito duro e informe parecia uma pasta mole, uma cera obediente, que ele talhava a seu bel-prazer. [...] a canção do martelo ressoava alegre na oficina, fazia surgir de sob as suas mãos privilegiadas de artista, [...] as rendas mais subtis, as mais elegantes grinaldas, os mais complicados florões. Ninguém era capaz de enrolar com mais elegância as curvas caprichosas, as ondulações envolventes das roupagens roçagantes, em volta dum corpo de mármore cor-de-rosa. (PMG, p.103).

---

<sup>9</sup> A utilização do vocábulo “senhor” faz referência às formas de tratamento da dama da cantiga de amor medieval: “mia senhor”, “mia dama”. Na Idade Média, esse vocábulo era comum para os dois gêneros.

Alternando a narração entre a 3ª “Manuel Garcia [...] quando soube que Maria del Pilar ia casar-se, matou-se” (PMG, p.95), “As mães adivinham sempre...” (PMG, p.96), “ Não gritou, não disse nada...” (PMG, p.97), “Olhou-o longamente, profundamente...” (PMG, p.98) e a 1ª “Como é difícil sondar os corações humildes, as histórias das vidas simples” (PMG,p.95), “Oh, a medonha coragem dos que vão arrancando de si, dia a dia, a doçura da saudade do que passou...” (PMG, p.110), por meio de um discurso indireto (na maior parte do texto), o narrador só dá voz às personagens num momento final, de desvelamento da narrativa, flertando, assim com o discurso indireto livre:

Um casamento de estrondo! Fidalgos, novos, ricos, bonitos... que lindo par! “Que lindo par!”, repetiu uma estranha voz de sonâmbulo (PMG, p.108).

[...] Pareceu-lhe ver nos olhos do filho uma lágrima; olhou uma lágrima atentamente, estremeceu e, numa súbita intuição, estendeu os braços para a cama onde o filho jazia, murmurando:

“Não, meu filho, não... Eu sei. Que loucura! A carta... eu sei, a carta não é para a Maria del Pilar que a esta hora dança, vestida de branco, nos braços doutro. Não... Eu sei. A carta vai ser entregue à outra, a pobrezinha por quem tu morreste. Eu sei. Cala-te. Não chores. Está sossegado.”

Pareceu-lhe então ver na boca do filho um eflúvio de sorriso [...] (PMG, p.115).

Este narrador onisciente, pois conhece toda a história, também marca sua presença ao longo da narrativa com suas reflexões, alternando o foco narrativo da paixão da personagem até o seu suicídio, para as lamentações da mãe que ganha um papel de destaque dentro do conto. Parece-nos que a tragédia de Manuel serviu, apenas, de pretexto, para que esse narrador chamasse a atenção para os dramas das mães, neste caso, a pobre mãe de um suicida. De forma “intrusa”, este narrador convida o leitor a participar das suas inquietações:

[...] Quem o diria?!... Só a mãe, talvez... As mães adivinham sempre, [...] (p.96).

[...]Os pobres vêm ao mundo já sem nada; o pouco que a vida lhes deixa é emprestado que lhes hão-de tirar que seja deles?! (p.97).

[...] Para quê? Quando naquele aziago anoitecer de Novembro transpôs o limiar do quarto e viu o filho morto, não gemeu, não gritou. Para quê?... (PMG, p.98)

Utilizando como recurso o “flash-back” na marcação temporal, Florbela rememora na mente do narrador o momento em que a personagem é tragada pelas flechas do cupido, ao se deparar, pela primeira vez, com a imagem de Maria, “pura e santa como um vaso sagrado”: “Quando a viu, endoideceu. Preso, embriagado, arrastado por aquela delirante paixão, nunca mais teve sossego nem descanso [...]” (PMG, p.101-2).

Ao se valer da mistura de tempos: cronológico - “Maria del Pilar tinha casado, doze horas, na capela do palácio” (PMG, p.112) e psicológico “Todos os seus longos anos de renúncia e sacrifício vieram em procissão, das sombras da noite, acalmá-la [...]” (PMG, p.114), a escritora reforça a alienação da personagem diante da realidade.

A sintaxe da narrativa apresenta uma estrutura verbalmente construída no pretérito: matou-se, era, iluminava, levou-lhe, lavou-lhe, vestiu-se, etc., na elaboração da cena textual. Assim, esses caracteres reforçam a ação da morte no drama de Manuel.

#### Segundo Massaud Moisés,

etimologicamente o vocábulo drama designava simplesmente a ação. Aristóteles, em sua Poética, distinguiu a imitação, ou mimese, “na forma narrativa” daquela em que se processa a imitação da ação, chamando-na de drama Na primeira metade do século XVIII, este vocábulo ganha uma outra roupagem e encontra terreno na nomenclatura “drama burguês”. Nos dias atuais, além da significação comum: acontecimento terrível, catastrófico, comovente ou de exagero, classifica-se de “drama” toda peça teatral marcada pela seriedade ou solenidade, em oposição à comédia propriamente dita ( 2002, p.161-2).



A morte se caracteriza como personagem do texto, á medida em que surgem os seus rastros pelas cenas descritas. Observamos que a escritora Florbela Ihes atribui diversas conceituações metafóricas na inscrição da poética textual. “[...] suprema ausência, que não tem regresso”. (PMG, p.100), “[...] como se quisesse matar às marteladas qualquer “ave de rapina” que sentia roer-lhe as entranhas”(PMG, p.103). Havia morte em todos os elementos que fazia parte da vida de Manuel, “todos os simbólicos vultos dos túmulos, a Saudade, a Fé, as Musas e os Anjos, todos lhe saíam das mãos” (PMG, p.103), todos remetem à morte. “Apoiou-se pesadamente à pedra que trabalhava, e, muito pálido, foi escorregando devagarinho até cair como um boneco a quem um bebé, curioso e azougado, tivesse cortado os fios da sua pobre existência de fantoche, que vivera duma mentira uma vida que não passara de ilusão” (PMG, p.108). Manuel, com sua vidinha de fantoche, se deixara escravizar por um sentimento não correspondido. À medida em que passava os dias, mais esse amor- paixão tornava-se signo da sua destruição.

O amor-paixão coloca em cena a idealização do ser. O real como registro do impossível é negado e substituído pela promessa de felicidade e totalidade no outro. Da esperança ao fracasso, o sonho se transforma em vassalagem amorosa (como no período medieval), martírio a serviço do gozo. Nega-se a castração para sustentar o caráter ilusório de que o amado tem o que falta ao amante. A diferença entre a sublimação e o ser idealizado remete para a performance do amante em relação ao amado. (FERREIRA, *ibid.*, p.8-9).

Na literatura ocidental o discurso do amor ganhou outra roupagem a partir do século XII. Fundamentado no ideal de cortesia da cultura medieval, o “amor cortês” representa a ficcionalização desse sentimento. O amor se associa à dor, ao sofrimento e à promessa de servidão eterna. Aqueles que eram tomados por esse sentimento ficavam à mercê da ventura e da desventura, da boa e da má sorte, da fortuna e do infortúnio:

O êxito heróico ou o fim trágico dessas narrativas (de amor) não só comovia o leitor, incentivando-o ao devaneio, mas também contribuía para a ratificação do mito do amor: A plenitude é inatingível porque o amor é proibido. Eis a estratégia do mito de

amor: a conversão do impossível em interdição a fim de que seja mantida a promessa de felicidade (FERREIRA, 2004, p.8).

A criação do amor e toda a sua conjectura inserem a possibilidade de aceitação e anseio pelo outro; mas essa aceitação se inscreve na medida em que o objeto desejado revele, apenas, a idealização criada pelo amante. Ao Revelar as máscaras que cobrem a trama amorosa e buscar, nelas, a estrutura de linguagem que a concretiza, possibilita-nos inferir que toda a significação do amor depende dos signos que o definem, da linguagem escolhida para representá-lo. Sendo o amor algo subjetivo, sua expressão nasce da exposição do “eu” que, saindo do seu isolamento labiríntico, busca se expor no sujeito à procura de um contato com o outro. ( 2002, p.161-2).

Nádia Ferreira diz que:

O milagre do amor, o amor cortês e o amor trágico se inscrevem na função de sublimação, na medida em que, por estratégias diferentes, o amado e o desejado se apresentam como objeto inacessível, seja sob a forma de impossível ou perdido. No lugar do objeto é colocado um vazio, fazendo com que o amor revele o que tem por função velar: o real (2004, p.54).

No amor cortês, o objeto amado é colocado no plano da contemplação á media que o trovador ou amante expõe o sentimento na forma de idealização da mulher amada. Esse afeto torna-se sinônimo de sofrimento e vassalagem amorosa. São regras que estabelecem as relações entre amante e amada: a cortesia, a humildade, a fidelidade e o segredo, ou seja, o sigilo da identidade da amada. Manuel em seu universo de idealizações não encontrava um elo para desenvolver sua obediência amorosa:

E em tantos, tantos anos, nunca a loira fidalguinha olhara para ele. Não, ele não se lembrava de um só olhar, de sentir poisados nos dele uma só vez, de fugida, aqueles grandes olhos verdes-claros que o endoideciam de amor!.Se ela tivesse olhado para ele ao menos uma vez na sua vida! Mas não... no seu mesquinho tesoiro de apaixonado, não encontrava nada, por mais que procurasse, por

mais que remexesse, que se assemelhasse ao doce fulgor de duas límpidas esmeraldas claras [...] (PMG, p.105).

O amor cortês é um código de invenção ou ilusão (como citamos no capítulo dois) fruto da cultura medieval. Todas essas regras eram praticadas por convenção, dessa forma ratifica-se, aqui, o caráter ilusório desse sentimento. Salientamos que esse aspecto de fingimento não foi construído hipocritamente, mas dentro de normas estabelecidas. Aquele que se curvasse aos seus mandamentos, deveria cumprir na íntegra todo o ritual feudal.

A inacessibilidade à mulher amada em “A Paixão de Manuel Garcia” revisita uma forma de cortesia: a cortesia do anonimato, da indiferença: “E assim passaram largos anos. O extraordinário é que ninguém deu por isso [...] a sua grande paixão passou despercebida aos olhos de toda a gente” (PMG,p.104), que se inscreve no silêncio do amante, ao não revelar a identidade da dama cortejada:

Sim, o louco segredo do filho, do pobre operário canteiro, era aquele. A Maria del Pilar, a quem gritara de longe seu doido amor, sua cega paixão de romântico, não era, como à primeira vista poderia imaginar-se, a priminha afastada de que terras de Espanha viera há meses e que por aqui ficara, presa como andava a uns escuros olhos portugueses. [...]. Era a outra, a outra Maria del Pilar, a filha duma nobre espanhola e dum grande fidalgo português, era a loira princesinha, a fada de seus sonhos de poeta, que um dia, dia aziago e fatal, avistara por entre as grades douradas de seu jardim distante (PMG, p.101).

Após viver imerso no seu segredo amoroso, enlaudado pelo sofrimento, pela “coita”, pelo “morrer-de-amor” poeticamente, a personagem-amante ao ser informada do compromisso da Dama- objeto amado - com Outro, põe fim ao seu calvário amoroso.

Essa entrega à morte, por impossibilidade da consumação dos desejos do amante, é própria da Estética Romântica do século XIX, em que o ser apaixonado, na impossibilidade da realização amorosa, buscava na morte a libertação para os seus sofrimentos. Esse ato do “morrer de amor” assemelha-se as mesmas ações

praticadas pela personagem Werther da obra *Os Sofrimentos do jovem Werther* de Goethe. Aproximamos-os á medida que os protagonistas buscaram no suicídio a solução para os amores não correspondidos.

Quando, naquele húmido crepúsculo de novembro, o sangue salpicou a parede muito branco de cal, ao lado da cama, no modestíssimo quarto de sua casinha de pobres, quando as morenas mãos crispadas, que revolveram a chaga na angústia suprema da morte, foram manchar de vermelho a pobre colcha branca, muito lavadinha, seu orgulho de dona-de-casa, - quando ela entrou e viu, a história leu-a ela inteira, dentro de sua triste alma de mãe dolorosa; foi como se a lesse toda, linha a linha, capítulo por capítulo, naquele funesto segundo em que o destino lhe punha diante dos olhos, brutalmente, para que ela o lesse, seu sinistro epílogo de morte (PMG, p. 96).

O corpo morto constrói um texto inesperado: a paixão por uma Dama impossível de ser conquistada, culminou na bravura do suicídio, pois “quando o que lhe ficou para trás não foi mais que um ponto perdido no desapego de tudo a que chegara, quando conseguiu finalmente arrancar de si os pedaços irreconhecíveis do seu sonho desfeito, Manuel Garcia olhou face a face a vida, e sorriu. Oh, o sorriso de desdém dos que querem morrer!”, nesse desapego pelas coisas materiais, a personagem segue a sua trajetória a ultrapassar-se como ser, construindo para si o seu próprio destino, “quem foi que se atreveu a dizer alguma vez, quem foi que ousou traçar num papel as letras da palavra cobardia, falando dum suicida?! Oh, a medonha coragem dos que vão arrancando de si, dia a dia, a doçura da saudade do que passou, o encanto novo do que há-de vir [...]” (PMG, p.110). Embriagado por sua ilusão amorosa e assombrado pela verdade do seu mundo, Manuel buscou fazer da paixão que sentia por Maria, o elixir da sua alma:

Quando Manuel Garcia viu pela primeira vez a princesinha loira, através das grades doiradas do seu jardim distante, teria quando muito dezessete anos e ela treze. [...] As suas gargalhadas eram frescas como o riso dum regato a descer um monte.

Aos olhos de Manuel Garcia, Maria del Pilar, em seu jardim, no meio das amigas, era assim como um sol a iluminar os seixos escuros e desprezíveis das estradas. Que loucura! (PMG, p.104-5).

O encantamento causado em Manuel pela presença de Maria, transforma-o em um ser sem vida, inanimado, ou melhor, petrificado, assim como os objetos criados por ele na sua oficina de canteiro. Indiferente a tudo isso, Maria não tinha conhecimento desse poder que exercia sobre ele; não sabia que Manuel era vassalo do seu amor:

O deslumbramento da sua presença, da sua recordação intangível e sagrada, do seu ser, dela, Maria del Pilar, princesinha loira, que, com as suas mãos de boneca, o empurrara para a cova sem o saber, fizera do rapagão moreno e cheio de vida, que ele era, o trapo que ali jazia insensível e inútil (PMG, p.105-6).

Maria del Pilar não corresponde aos anseios do amante. Ela não toma conhecimento da veneração que o protagonista lhe dedica. O seu mundo era outro, sua classe social era outra e, mesmo noiva, continuava a ser intocável, como nos informa o narrador numa descrição sacralizada:

Maria del Pilar, tão perto, estava longe, mais longe que as terras longínquas de além-mar, mais longe que uma estrela cadente, que nem o pensamento a pode seguir pelos céus fora, mas estava ali; não era dele, não, meu Deus! Não a podia cobiçar sequer, mas não era de ninguém. Vaso sagrado por onde nenhuma boca matara a sede, templo que nenhuns passos tinham profanado ainda, torre de marfim do seu amor a que nenhum olhar subira, não era dele, não, mas era a Pura, a Intangível, era **A que não era de ninguém!**<sup>10</sup> (PMG,p.106-7).

Com essa informação: *A que não era de ninguém*, o narrador enfatiza a pureza de Maria Del Pilar. Ela não pertencia a nenhum dos pretendentes, independente de suas classes sociais: rico (o noivo) ou pobre (Manuel Garcia).

---

<sup>10</sup> Destaque feito pela escritora Florbela Espanca.

Aproximamos essa passagem; o não ser de ninguém, vaso intocado perpetuando o corpo virginal, com o corpo da “Virgem Maria”. Segundo o mito bíblico, Maria não concretizou o ato sexual com seu noivo José e sua gravidez ocorreu por interferência do plano espiritual. Assim, seu corpo não foi maculado pelo “pecado” da entrega sexual.

A escritora apresenta-nos um caminho paradoxal ao informar da pureza de Maria. Inferimos que, se a mesma não pertencia à ninguém, a paixão de Manuel por ela serve, tão somente, de pano de fundo para o narrador tecer suas reflexões sobre o ato de suicidar-se. O discurso amoroso do protagonista se esvazia, para das fendas desse instigante amor, vir à tona, mais uma vez, o símbolo da morte, de forma redentora para aqueles que padecem das doenças do coração.

Manuel segue ao longe sua “vidinha de pobre” vigiando o corpo de Maria a circular pelo seu palácio. Enquanto ser desejante, a personagem busca energia no seu labor diário para suportar a indiferença do ser amado. Segundo Junqueira (2003, p.87-8), o trabalho com o qual o jovem se sustenta é alienante: serve, surpreendentemente, como meio de manutenção da idéia fixa da personagem: a paixão por Maria del Pilar.

[...] trabalhava, trabalhava febrilmente, sem descanso, o dia inteiro, numa exaltação de todos os seus nervos, numa ânsia de todo o seu ser, como se quisesse matar às marteladas qualquer ave de rapina que sentia roer-lhe as entranhas (PMG, p.102-3).

Na oficina de canteiro em que trabalhava, Manuel passava os dias a moldar corpos que se assemelhava ao corpo de Maria. A determinação com que criava as peças, sugeria o tamanho da sua devoção pela dama:

Todos os simbólicos vultos dos túmulos [...] lhe saíam das mãos, não se sabia por que acaso, com o mesmo perfil finíssimo, o mesmo sorriso sinuoso, os mesmos contornos delicados dum rosto que o obcecava e que o trazia arredado do resto do mundo, com os mesmos corpos esbeltos de adolescentes puros talhados em linhas rígidas e hieráticas. Parecia que a pedra tinha consciência da sua alta missão, o orgulho de, bruta e informe, realizar um sonho, ser

transformada, por um raro prodígio de amor, numa Maria del Pilar que a paixão dum pobre divinizara (PMG, p.103-4).

O narrador deixa transparecer a inconsciência de Manuel perante a vida e surpreende-se ao perceber que ele, depois de muito tempo vivendo petrificado por seus sentimentos, como se fosse um boneco com sua vida automatizada, acorda do encanto (parecendo que alguma fada má o tivesse condenado-o a isso), transformando-o, novamente, em ser humano:

[...] Acordou sobressaltado do êxtase de tantos anos e deu com os olhos na miséria da vida! Tinha adormecido criança, despertou homem feito e, espavorido, estendeu as mãos para agarrar toda a sua linda adolescência inverosímil e quimérica que lhe fugia. As estátuas, os companheiros, os blocos de pedra, tudo redopiava em volta numa vertigem que não conseguiu vencer. Apoiou-se pesadamente à pedra que trabalhava, e, muito pálido, foi escorregando devagarinho até cair como um boneco a quem um bebê, curioso e azougado, tivesse cortado os fios da sua pobre existência de fantoche, que vivera duma mentira uma vida que não passara de ilusão (PMG, p.108).

O drama do canteiro começa a ser revelado no momento em que sua mãe encontra seu corpo inerte no quarto, sangrando, com uma bala no peito:

As mães adivinham sempre, não sei porque miraculosa intuição, o mistério que no mistério das suas entranhas foi gerado, e nunca se enganam! Quando, naquele húmido crepúsculo de Novembro, o sangue salpicou a parede muito branca de cal, ao lado da cama, no modestíssimo quarto da sua casinha de pobres, quando as morenas mãos crispadas, que revolveram a chaga na angústia suprema da morte, foram manchar de vermelho a pobre colcha branca, muito lavadinha, o seu orgulho de dona de casa – quando ela entrou e viu, a história leu-a inteira, dentro da sua triste alma de mãe dolorosa; foi como se a lesse toda, linha a linha, capítulo por capítulo, naquele funesto segundo em que o destino lhe punha diante dos olhos,

brutalmente, para que ela o lesse, o seu sinistro epílogo de morte (PMG, p.96).

Acostumada a conviver com a presença da morte: “Havia muitos anos que aquela pobre, aquela desgraçada, sentia a morte rondar-lhe a porta. Ouvira-lhe, por muitas vezes, os passos ao longe, depois mais perto, mais perto ainda até pararem à porta... e a morte entrava” (PMG, p.97-8), a mãe não surpreende os leitores ao se reencontrar com ela:

Não gritou, não disse nada; os pobres não gritam. A morte faz parte de seu lúgubre cortejo de amigos, tem um cantinho em seu leito e um lugar à sua mesa; quando chega, pode levar tudo; quando transpõe a porta, aberta de par em par, com sua presa, não vê à sua volta, a escoltar-lhe o fatídico vulto negro, senão cabeças curvadas num gesto de resignação, braços caídos, braços de quem deu tudo, de quem não tem mais nada para dar (PMG, p.97).

Os momentos de tensão desse reencontro são amortecidos pelas reflexões do narrador. O clima de livre efusão interior não tem como refrear a forte onda emotiva que o arrasta à lamentação, convidando o leitor a refletir com ele sobre o destino trágico da classe pobre:

A dor dos pobres é resignada e calma; traz às vezes consigo as aparências da revolta mas, no fundo, é cheia dum imenso, dum infinito desapego por tudo. Os pobres vêm ao mundo já sem nada; o pouco que a vida lhes deixa é emprestado. Que lhes hão-de tirar que seja deles? – Pergunta o narrador ao leitor, convidando-nos a participar desse drama de gente simples, humilde, pobre. – Aos pobres toda a gente chama de desgraçados (PMG, p.97).

A quantidade de mortes pelas quais a mãe passara, enfatiza a constância da morte em seu mundo, a impossibilidade de fuga:

[...] Levou-lhe a mãe, o pai, dois filhos pequeninos, uma filha de vinte anos, o marido, e por último entrara-lhe assim em casa, de



repelão, sem prevenir, e fizera-lhe do coração um frangalho (PMG,p.98).

Junqueira salienta que

A persistência do elemento factício, que sempre prevalece sobre o natural, incita-nos a eleger o canteiro Manuel Garcia como figura emblemática, saliente dentre todas as personagens que se apresentam em *As máscaras do destino*. De fato, sua atitude de projetar na pedra a imagem da mulher amada reflete vivamente um procedimento que é comum a todas as criaturas de Florbela: o de deslocar a ordem do real para a esfera do ficcional, instalando-se o indivíduo, definitivamente, no espaço da sua imaginação – espaço à parte, espaço marginal que o deixa “arredado do resto do mundo” (Ibid., p.89).

Os fenômenos construtores das cenas textuais asseguram a permanência da morte por toda a sua trama: “noite-dia”, “claro-escuro”, “morte-vida”, “mistério”, “escuridão”. O dilúvio entra na cena para assegurar o aspecto de renovação para o mundo daquela mãe: “[...] amortalhada na frescura daquela chuva que continuava a encharcar tudo, como se para além das quatro paredes daquele quarto o mundo acabasse num novo dilúvio”. (PMG, p.113).

Na simbologia, Chevalier argumenta que

“um dilúvio não destrói senão porque as formas estão usadas e exauridas; mas ele é sempre seguido de uma nova humanidade e de uma nova história. Evoca a idéia de reabsorção da humanidade na água e de instituição de uma nova época com uma nova humanidade” (2003, p.339).

Por esse foco, percebemos que o discurso da mãe da personagem-suicida traz para o conto toda uma atmosfera inusitada. Dentro da proposta da modernidade, esse gênero narrativo traz uma história interligada à outra, causando espanto ou comoção no leitor. Assim, de uma malfadada história de amor, o narrador nos conduziu para outros caminhos, outras reflexões, pautada numa

poética em que a voz do morto se fizera ouvir num momento de sorriso e por meio desse diálogo entre os dois mundos: vivos-mortos, a poética da morte se corporificou.

Ao interagir com o drama do filho, a mãe assume uma postura que causa estranhamento; muda o destinatário da carta. Dessa forma, ela acentua mais uma máscara da qual Manuel não poderia se desvencilhar: a morte metafórica do seu amor por Maria Del Pilar, a moça nobre.

“Não, meu filho, não... eu sei. Que loucura! A carta... eu sei, a carta não é para Maria Del Pilar que a esta hora dança, vestida de branco, nos braços doutro. Não... eu sei. A carta vai ser entregue à outra, à pobrezinha por quem tu morreste. Eu sei. Cala-te. Não chores. Está sossegado. Pareceu-lhe então ver na boca do filho um eflúvio de sorriso. Sim, era isso, não a enganara a sua intuição; era isso que ele queria. A carta era para a costureirinha [...], pois para quem havia de ser? Ele não conhecia outra Maria Del Pilar!...

### 3.2 EROTISMO NAS MÁSCARAS DA MORTE: “AS ORAÇÕES DE SOROR MARIA DA PUREZA”

Caminhar pelo universo de Eros requer muita atenção, principalmente, quando o que se convencionou chamar de erotismo nos dias atuais, é, nada mais, que os apelos sexuais do corpo representados na mídia pela linguagem vulgar ou pela imagem distorcida de um fenômeno tão misterioso e complexo.

Lúcia Castello Branco, refletindo sobre a densidade desse fenômeno, informa que

definir erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas - os domínios de Eros são nebulosos e movediços ( 2004, p.7.

Vários estudiosos que perseguiram ou tentaram desvendar a trilha desse “deus”, às vezes, por falta de resposta, mergulharam na perplexidade, no delírio, ou se isolaram num silêncio eterno. Poetas, sexólogos, psicólogos, etc. têm um impulso comum: a necessidade de verbalizar o erotismo, de escrever a linguagem do desejo, de decifrar o “enigma do amor”, numa tentativa, talvez, de negar a morte em que irremediavelmente nos lançamos ao percorrer os rastros de Eros.

Na mitologia grega Eros é o deus do amor; ele aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas. A idéia de união não se restringe apenas ao caráter sexual entre dois seres vivos; ela se estende à junção, conexão ou re-união com a origem da vida e com o seu fim: a morte. A ligação com o cosmos, Deus, natureza, ou outra nomenclatura usada, produziriam sensações fugazes, intensas, êxtases, na busca da completude e da totalidade.

Segundo Georges Bataille:

o erotismo se articula em torno de dois movimentos opostos: a busca de continuidade dos seres humanos, a tentativa de permanência além de um momento fugaz, versus o caráter mortal

dos indivíduos, sua impossibilidade de superar a morte. Os indivíduos se lançariam nessa busca de permanência porque eles carregam consigo uma espécie de “nostalgia” da continuidade perdida (2004, p.53).

No universo literário, a linguagem como criação poética retoma esse “deus” erótico, que escolhemos para o trabalho com o conto “As Orações de Soror Maria da Pureza”. Para realizarmos essa busca da “continuidade perdida”, recorreremos à história bíblica de Maria e José, para focar o amor elevado à categoria do sagrado, situação em que a morte não constitui barreira para que o mesmo se desenvolva.

Além do erotismo de cunho sagrado identificado na narrativa, percebe-se, ainda, a presença de Tanatos (deus grego da morte), caminhando ao lado de Eros, nesse universo inundado por êxtases.

O conto “As Orações de Soror Maria da Pureza”, desde o início, tematiza esse universo duplo: erotismo e morte. O primeiro parágrafo, inicia-se com a construção sintática: “No mundo era branca e loira; tinha quinze anos e chamava-se Maria” (OSMP, p.139). A locução adverbial “no mundo” evoca a possibilidade de a narrativa centrar-se na história de uma personagem que, no momento do relato, já se encontra morta. Os verbos no pretérito imperfeito, presentes em todo o primeiro parágrafo, reforçam a perspectiva da morte, porém, o leitor é posteriormente surpreendido ao descobrir que a morte física não se refere à Maria, mas ao seu jovem namorado.

A narrativa é um espetáculo rememorado que se desdobra na mente de quem a vai tecendo, como se desfiasse o novelo da memória: “Mariazinha lembrava-se muito bem; era todas as noites a mesma coisa [...]” (OSMP, p.140). A ambigüidade da morte reforça a temática abordada nos contos aqui analisados. Da descrição do ambiente ao aspecto psicológico, percebemos que a vida e a morte estão sempre inseridas no cotidiano das personagens; quer seja de forma física ou metafórica. As fronteiras entre essas duas forças são, por meio dos protagonistas, dissolvidas.

A personagem Mariazinha é, desde o início, apresentada como um ser sobrenatural, sacralizada pelas descrições: “no umbral da porta envidraçada, descer os degraus de mármore do terraço, surgir na grande avenida do jardim em direcção às grades, muito branca, muito leve, quase imaterial” (OSMP, p.141).

Como se percebe, a protagonista exala uma aura de mistério, em que seu universo parece desprender-se do mundo real.

Contrastando com a fantasmagoria da personagem, o ambiente é repleto de caracteres que, insistentemente, representam a vida na sua plenitude. No jardim, cenário dos encontros amorosos há uma “vinha virgem de folhagem de rubis que a mãe mandara arrancar mais de cem vezes, e que voltara sempre não sabiam donde, não sabiam como, a enlaçar as grades em mil inflexíveis abraços, que nem a morte podia quebrar” (OSMP, p.140).

Essa passagem remete-nos ao desfecho da história de *Tristão e Isolda*: “No túmulo onde estão enterrados, lado a lado, nascem uma roseira vermelha e um cepo de vinha entrelaçados. E por três vezes são cortados, e por três vezes renascem e se buscam, eternamente entrelaçados. O povo e seu rei, Marc, reconhecem e aclamam o destino insuperável dos amantes das Cornualhas”. (BOCCALATO, 1996, p.59). Dessa forma, a vida e a morte se mostram sempre amparadas uma na outra, evitando a descontinuidade de ambos.

Retomando, mais uma vez, as observações de Chevalier, videira e vinha virgem são a mesma coisa. Esta simbologia reforça a insistência da vida em brotar. O estudioso aponta que, na mitologia grega, o cultivo da videira está ligado a Dionísio

[...] cujo culto associado ao conhecimento dos mistérios da vida após a morte, alcançou uma importância crescente. É essa ligação de Dionísio com os mistérios da vida após a morte, que também são os do renascimento e do co-nascimento, que fez da videira um símbolo funerário, cujo papel continuou no simbolismo do cristianismo (CHEVALIER, 2003, p.954-55).

A simbologia proposta pelo estudioso, além de reforçar a idéia da morte, traz outra importante referência, que é a ligação do símbolo da videira com o cristianismo. Lembramos que o nome da personagem é Maria, figura importante da religião cristã. O noivo, ao se encontrar com ela, não ousa tocá-la, antes a vê como uma santa “via-a tão pura que não ousava estender a mão com medo de que ela se esvaísse [...] Mariazinha tão pura!” (OSMP, p. 142).

Conforme já fora apontado anteriormente, a respeito do caráter ambíguo da narrativa, no que se refere à vida e à morte, outro ponto de ambigüidade se instaura na relação entre o sagrado e o profano, pois, ao mesmo tempo que o noivo a vê como santa, o cenário conspira para uma atmosfera de sensualidade, como se percebe no seguinte trecho:

Em vão o jardim voluptuoso multiplicava todas as suas seduções, desvendava todos os seus segredos numa febre ansiosa [...]. A vinha virgem agarrava-se com mais força, prendia mais os dedos, num espreguiçamento voluptuoso, lânguido e firme, doce e brutal, ao duro ferro das grades. [...] A sua carne era como a carne das rosas, que mesmo aos beijos do sol fica fria. A rubra e ardente poesia da noite sensual fazia realçar ainda mais a límpida candura da virgem (OSMP, p.142-3).

Nesse trecho, no qual se apresenta o cenário, há uma carga de erotismo no entorno da personagem, o que dá à narrativa, conforme já mencionado, um caráter de oscilação. Enquanto a brancura de Mariazinha reforça o sagrado, o jardim expressa os elementos sensuais.

O namorado parece lutar contra as forças naturais que os envolvem e resiste à tentação de tocá-la, antes, entrega-se à adoração expressa por meio de uma oração, que evoca diretamente a reza da “Ave-Maria”, conforme se observa no fragmento destacado:

Quando te vejo vir ao longe, tenho vontade de te rezar: Ave-Maria, cheia de graça... Maria! Toda tu és luz e iluminas-me, toda tu és clarão e incendeias-me! Toda tu és expressão e alma imaterial; as tuas formas são espírito revestindo outro espírito, como um manto de rendas sobre um vestido de prata (OSMP, p. 143).

Nota-se que mesmo rezando, a ambigüidade se instaura fortemente. Mariazinha não é comparada à Virgem, mas toma-lhe o lugar na oração do noivo. Porém, expressões como “incendeias-me” e “manto de rendas” continuam contribuindo para o caráter sensual que os envolve.

A obstinação da escritora em construir sua personagem envolta na claridade, “branca”, “loira”, reforça a tese de que esta pertence a uma esfera sobrenatural, na qual a “brancura” cria luz no texto, intensificando o aspecto *sagrado* de Mariazinha:

No mundo, era branca e loira; tinha quinze anos e chamava-se Maria. [...]. Mariazinha, branca e loira, tinha um namorado [...]. E a Mariazinha pouco mais era ainda que um bebé! [...]. Os cabelos lisos, sem uma onda, a emoldurar-lhe de oiro a face branca [...] (OSMP, p.139, 141).

Vale lembrar ainda que, segundo a tradição católica, a Virgem, escolhida por Deus para dar a luz ao salvador da humanidade, era uma jovem de quinze anos, que tinha um noivo chamado José. Esta referência enfatiza o que se afirmou anteriormente. A personagem feminina do conto *assume* o lugar da personagem bíblica aos olhos do noivo, que à semelhança de José, não concretiza o amor carnal.

Retomando o *Dicionário de Símbolos*, é possível observar ainda que:

a cor loura simboliza as forças psíquicas emanadas da divindade. E a Bíblia confirma essa tradição: o rei Davi é representado por um louro ruivo, tal como será representado o Cristo, louro, em numerosas obras de arte (CHEVALIER, 2003, p.560).

Mariazinha nasce sob o signo da santidade, com uma aura divina que as suas características físicas lhe imprimem. O seu cabelo louro cobre-a como se fora um manto, ou um véu, a proteger o corpo santo da virgem, que em momento algum fora profanado.

A busca de Eros, ou seja, a procura do amor e do desvendamento de seus mistérios, perdura a eternidade, pois essa busca está intimamente ligada à morte, conforme o pensamento da estudiosa Lúcia Castelo Branco, cuja obra foi evocada no início deste capítulo. O amor ultrapassa os limites da morte, como pode se notar no conto “As Orações de Soror Maria da Pureza”, no qual mesmo após a morte física do noivo, a relação amorosa permanece.

Com o anúncio da morte física dele, Mariazinha também morre para a vida terrena “encerrada em si mesma como num cofre selado, foi um túmulo fechado e mudo, onde as revoltas e os gritos, as censuras e as carícias iam despedaçar-se em

vão” (OSMP, p.146).

Após um período de “luto”, Mariazinha convence os pais sobre seu desejo de enclausurar-se num convento: “levaram-na como quem acompanha uma filha morta ao túmulo onde há-de ficar” (OSMP, p.148). Este trecho reforça a proposição acima citada de que a personagem morrerá para a vida terrena.

A santidade de Mariazinha, sempre vislumbrada pelo namorado, é reforçada no convento, onde as freiras, bem como a própria madre superiora, a vêem como Nossa Senhora:

[...] Sob o hábito, que lhe ficava tão bem como um vestido de noivado, tinha estranhas parecenças com uma Nossa Senhora do convento que, numa capelinha cheia de luz à direita do altar-mor, sorria a um menino que lhe estendia os braços (OSMP, p.150).

Antes do Concílio Vaticano II, a tradição católica observada pelos religiosos e religiosas consagrados era de que o noviço, ao cumprir os votos de consagração, recebia na cerimônia, na qual assumia sua vocação, um novo nome. O motivo desse cerimonial era de representar a morte para a vida secular e o nascimento para a vida monástica. É isso que acontece com a personagem, pois, “quando a Mariazinha adormeceu, acordou Soror Maria da Pureza” (OSMP,p.150). Dessa forma, a personagem morreu para o mundo e renasceu para a vida religiosa. A dor da morte do noivo serviu como uma espécie de motivação para o rito de passagem por ela vivido no convento.

No claustro, Soror Maria da Pureza parece comunicar-se com o noivo morto fazendo a mesma oração que ele fazia para ela em vida, ou seja, é através da memória que eles se eternizam.

Assim como Cristo se sacrifica pela humanidade, Mariazinha “sacrifica-se” em nome do Amor. Conforme se percebe nas situações em que ela, já freira, “reza” as declarações de amor. A forma como Soror Maria da Pureza as entoa, “mais lindas, mais fervorosas que as orações de Santa Teresa” (OSMP, p.152), permite às testemunhas (freiras) a constatação de que se trata de uma oração a Deus; configurando a ambigüidade do relato, pois há uma elevação do pensamento ao namorado e não a Cristo.

Há, portanto, a comunicação entre o mundo físico e o espiritual. A própria construção do texto, nos permite a distinção de dois mundos: o plano terrestre



(profano) e o espiritual (sagrado). Logo no início da narrativa encontra-se a marca espaço-temporal “No mundo, era branca e loira...” (OSMP, p.139). A partir desse ponto começam as mudanças espaciais, camufladas pelas alterações no comportamento da protagonista, pelas mudanças de sentimentos e reações: “[...] Continuava a ir à grade onde ficava horas e horas a sorrir, de olhos baixos, com as mãos a tremer, num enleio de amor que não era deste mundo” (OSMP, p.148).

A narrativa passa a ser mais introspectiva, para caracterizar a transcendência do amor. Amor este que por não se materializar em vida, faz com que o casal busque a única saída que lhe resta: sobreviver em contemplação espiritual. O objeto amado já era contemplado nessa perspectiva – de sagrado – no mundo profano, onde o noivo divinizava sua amada de tal maneira que não se achava digno de tocá-la:

Indigno sacrário que recolhe os teus gestos de beleza, só de joelhos devia ver-te. Indigno pecador, como foi que te mereci?! Para te pagar as horas infáveis que das tuas mãos recebo, as horas de paz que deixas cair sobre o mundo, toda a minha alma em preces, de joelhos, de mãos postas, não é o bastante, Maria! (p.144-5).

Pode-se dizer que, apesar dos amantes estarem frente a frente, o amor encontrava barreiras para se concretizar fisicamente, pois de um lado havia o silêncio da amada, do outro a veneração do namorado, como se estivesse diante de uma santa. Com a entrada de Mariazinha para o convento, há uma inversão dos papéis. Desta vez, é Soror Maria da Pureza quem venera o noivo já falecido, por meio das constantes orações.

A santidade atribuída à personagem é retomada pelas demais freiras, bem como pelo capelão: “curvava-se reverente quando ela passava, quase imaterial, pelos corredores escuros. Tinha o andar baloiçado e sereno de quem caminha num andar em procissão”(OSMP, p.153). Uma das religiosas atribui a Soror Maria da Pureza uma espécie de milagre ao afirmar que tinha visto “[...] a velha acácia que já não dava flores deixar cair pétalas no chão aos pés da vinha virgem, uma tarde em que Soror Maria da Pureza lá rezara uma oração” (OSMP, p.154).

É nessa atmosfera sagrada que Mariazinha, agora Sórora Maria da Pureza, continua amando e professando seus votos de amor:

“E no plácido silêncio dos claustros, onde o gorjeio do veiozinho de água continuava a afagar os lírios roxos, no coro onde os vitrais transformavam como alquimistas o Sol em pedras preciosas, na cerca cheia de murmúrios e risos de passarinhos, na igreja onde a Nossa Senhora da capelinha cheia de luz estendia os braços, no banco, sob o dossel da vinha virgem, por toda a parte, enfim, Soror Maria da Pureza, indiferente a tudo, cada vez mais exangue, mais frágil, mais luminosa, continuava a rezar as suas orações, que andavam de boca em boca e que eram mais lindas e mais fervorosas que as de Santa Teresa (OSMP, p.154).

Enfatizamos que a morte não foi empecilho para que o casal de amantes perpetuasse seu sentimento. De caráter sagrado e/ou profano: “orações de amor, sacrílegas, blasfemas orações de pecado, a um noivo-morto, rezadas num convento de Toledo, aos pés dos altares, por bocas puras, que estranhas orações de pecado!...” (OSMP, p.154) as súplicas de Sórora Maria da Pureza chegaram a emocionar até as pessoas de corações fechados ao amor carnal: “De pecado?... Não... que Sórora Clara das Cinco Chagas, a severa e ríspida superiora, ao ouvi-las rezar um dia por uma das pequeninas na capela do Sagrado Coração, dissera suavemente, erguendo os olhos ao céu: “Sagrado Coração do Senhor, ouvi-a!” (OSMP, p.154-5).

O Cupido, Eros, ou o amor - como são nomeados - nesse embate infinito venceu Tanatos ao se perpetuar na “vida” das personagens enamoradas. Como em um arrebatamento, Mariazinha *libertava-se* dos muros dos claustros e adentrava o mundo espiritual ao encontro do seu amado. Mundo este em que a linguagem verbal é insuficiente na representação dos êxtases sentidos pela protagonista. Sua aura de mistério irradiou-se pelas páginas do conto ao transformar as folhas em branco em um manto de luz. Por meio do amor, à personagem constrói seu espaço no plano divino.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prosa de Florbela Espanca causou, e ainda causa, estranhamento aos leitores críticos, bem como aos leitores comuns. Ao final desta pesquisa, podemos atribuir esta característica ao fato de que os tores adentram o universo da narrativa de ficção florbeliana com uma idéia pré-concebida: procuram na obra a biografia da escritora, destituindo, desse modo, o poder do texto literário. Este fato fez com que o biografismo florbeliano se destacasse mais do que sua ficção narrativa.

Florbela Espanca chamou atenção para a sua vida íntima pelo fato de ter sido uma mulher à frente do seu tempo. Mostrou-se livre nas relações amorosas e fez dos seus versos o extravasamento para sua alma. Sua conduta tornou-a símbolo do movimento feminista em Portugal. Ao agir dessa maneira, Florbela provocou a ira dos guardiães da “moral e dos bons costumes” de sua época.

Dentre as temáticas que a escritora tratou, destacam-se o amor e a morte. Florbela fez desses dois fenômenos o esteio da sua ficção. O destino de suas personagens está sempre na dependência desses dois elementos, é por isso que lhe atribuímos a construção de uma poética da morte inscrita na obra *As Máscaras do Destino*.

*As Máscaras do Destino* é uma obra que deve ser lida a partir da sua dedicatória, toda ela um canto doloroso de ternura por Apeles. O pórtico “A meu irmão, ao meu querido morto” dá ensejo direto à tônica da perda, da intensa dor, do mau agouro a que não se deu ouvidos, ao acesso definitivo de Thanatos, a morte, que Florbela quer, a todo custo, esconjurar, expulsar, para domesticá-la. Ela é referência por meio da qual não se morre, mas se permanece: “Os mortos são na vida os nossos vivos, andam pelos nossos passos, trazemo-los ao colo pela vida fora e só morrem conosco”. (DAL FARRA, 2002, p.73).

A partir da reflexão de Florbela de que não se morre, foi possível acompanhar, no decorrer das análises, a trajetória das personagens e seus dramas de amor e morte, dentro de um discurso simbólico construído nas fendas reveladoras de Eros e Thanatos.

Ao mesclar poesia e prosa, Florbela Espanca construiu contos, cheios de lirismo, encantamento e fantasia. A dualidade constante entre vida e morte, instaurados por uma situação amorosa, é entendida como mola propulsora na criação estética e dramática dos textos analisados. O amor representa a alma

dessas narrativas; quer seja um amor à moda dos contos de fadas, um amor suicida ou um amor de aspecto divino. A poesia que a linguagem desses textos constrói faz a morte deixar de apresentar um aspecto repugnante, amedrontador, para representar a possibilidade de fuga ou encontro dos amantes.

Nessa zona de encantamentos e seduções, Eros fez seus rastros dentro das narrativas, simbolizando vida, energia, vigor ou, sucumbindo aos apelos de Thanatos. O amor transformou-se em instrumento causador do suicídio, como se ocorre no conto “A Paixão de Manuel Garcia”.

Florbela Espanca construiu sua narrativa com laivos de religiosidade. Nos contos “A Morta” e “As Orações de Soror Maria da Pureza”, as protagonistas vivenciam momentos em que são assemelhadas e/ou confundidas com a Virgem Maria. No conto “A Morta”, o vestido da personagem é comparado às vestes da Virgem Cristã “[...] O seu vestido branco aurelou-se de sonho, [...] lembrou um manto de virgem” (p.58).

Em “As Orações de Soror Maria da Pureza”, suas canções de amor são confundidas com orações ao sagrado: “Orações de amor, sacrílegas, blasfemas orações de pecado [...]. De pecado?... Não... que Sórora Clara das Cinco Chagas, dissera [...] erguendo os olhos ao céu: Sagrado coração do Senhor, ouvi-a!” (p.154-5). Essa preferência da personagem Mariazinha optar por viver no claustro após a morte do noivo, fechando-se para a vida, remete-nos ao pensamento medievalista em que o convento era o refúgio apropriado para aquelas que perderam seus amores. Essa ideologia do medievo ainda é muito acentuada no espírito português.

No texto “A Paixão de Manuel Garcia”, a religiosidade deve-se ao caráter de pureza atribuído a personagem Maria Del Pilar. Mesmo comprometida com outro, a moça continuava a exalar o seu semblante de pureza, vaso sagrado, como atesta o narrador. Com esse aspecto divinizado, aproximamos a personagem, também, à Virgem Maria e ao seu mito de ser intocado.

Como citado na introdução, a escritora Florbela Espanca não participou do grupo do *Orpheu*, momento de rupturas na sociedade portuguesa e preferiu construir um mundo à parte, no qual somente ela era a protagonista. Foi desse universo que brotou inspiração para a escritura da sua prosa de ficção. Prosa essa que é marcada por uma linguagem vazada em símbolos. Tomamos, por exemplo, a simbologia da cor branca que proporcionou uma aura de luz aos textos, ao mesmo tempo em que esta cor representa, também, o estado de luto. Não esqueçamos que a obra *As*

*Máscaras do Destino* é uma ficção lutuosa, inspirada em fatos verídicos. Logo, todos os seus artifícios de linguagem encaminham para a criação de uma ambiência fúnebre nos seus escritos.

Por mais que se esforçasse para publicarem suas obras, Florbela Espanca sempre encontrou obstáculos para essa realização. Quer sejam de ordens financeiras ou sociais, as obras desta escritora foram relegadas ao descrédito da crítica vigente. Foram publicados em vida, somente os livros de versos *Livro de mágoas* (1919), o *Livro de Sórora Saudade* (1923) e algumas publicações esparsas em editoriais de pouca credibilidade cultural.

*As Máscaras do Destino*, apesar de ter sido escrita em 1927 em louvor de Apeles Espanca, só ganhou “vida” no pós-morte da escritora. Sob esse ponto de vista, observamos nesse expediente uma gênese da inscrição da morte na obra. Sob a ótica do texto de ficção, verificamos o espraiar da morte pelas páginas, num desejo de se fazer presente, de se corporificar em cada trecho da narrativa. Nesse caminho construído pela voz do narrador relatando as lembranças das personagens, Eros dá a tônica da fábula narrada a partir das considerações de Georges Bataille no que tange a continuidade e descontinuidade dos seres.

Podemos observar, também, uma outra forma de manifestação desse *deus grego* no conto “As Orações de Soror Maria da Pureza”: um erotismo de caráter sagrado, um erotismo que nasceu em um ambiente profano e se desenvolveu nas teias do discurso litúrgico, inscrito nas orações que a Sórora Maria dedicava ao noivo falecido.

Outro aspecto que essa análise tentou verificar foi a relação de vassalagem amorosa ocorrida no anonimato do ser. O código de cortesia medieval estabelecia que um amante ou trovador poderia dirigir a uma Dama nobre os seus reclamos de amor, essa senhora escolhida seria o alvo de toda a galanteria do seu servo amoroso. No conto “A Paixão de Manuel Garcia”, a personagem homônima inscreveu uma forma nova de vassalagem: a vassalagem do anonimato. Suas súplicas, seus desejos jamais foram proclamados diretamente á Dona. Neste texto, o foco narrativo foi desviado para as reflexões da mãe da personagem, que com seu ímpeto de juiz ou deus, muda o desfecho, ao criar um final inusitado para a narrativa.

O *corpus* selecionado apresenta novas formas de desfecho para a narrativa: desenlaces inesperados, com margem de possibilidades interpretativas. Dessa

forma, constatamos esse estilo de narrar como uma das marcas do texto moderno, usadas por outros escritores com louvor e discriminadas pelos críticos de Florbela.

Assim, as reflexões apresentadas neste estudo, autorizam-nos a encaminhar *As Máscaras do Destino* a ocupar um lugar na Estética Modernista Portuguesa, que naquele momento de concepção fora banida pelo discurso preconceituoso da crítica, inviabilizando sua presentificação no universo da História da Literatura Portuguesa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## DE FLORBELA ESPANCA:

ESPANCA, Florbela. **As Máscaras do Destino**. 7. ed. Viseu: Bertrand, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Dominó Preto**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

\_\_\_\_\_. Sonetos completos: **Livro de mágoas, Livro de Sórora Saudade, Charneca em flor, Reliquiae**. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

## SOBRE FLORBELA ESPANCA:

BARROS, Thereza Leitão. **Florbela Espanca: Portugal feminino**. N. 12, ano 1. Lisboa: 1931.

BESSA-LUÍS, Agustina. **A vida e a obra de Florbela Espanca**. 2.ed. Lisboa: Arcádia, 1979.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Poemas de Florbela Espanca: estudo introdutório, organização e notas**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Florbela Espanca – Afinado Desconcerto**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GUEDES, Rui. **Florbela Espanca – Fotobiografia**. Portugal: Dom Quixote, 1985.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca – Uma estética da teatralidade**. São Paulo: UNESP, 2003.

LOPES, Oscar. E outros. **A Planície e o Abismo**. (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora). Veja e Universidade de Évora: 1ª edição, 1997.

MENDES, Cleise Furtado. **Florbela Espanca: luxo e volúpia da dor**. Quinto Império: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa, Salvador, n. 17, p. 53-66, dezembro. 2002.

NORONHA, Luzia Machado Ribeiro de. **Entretratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

#### DE CARÁTER GERAL:

ALEXANDRIAN. A luxúria na Idade Média. In: SCHERER, M. MELO, J. L. (Trad.). **História da Literatura Erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALMEIDA, João Ferreira de. **Bíblia Sagrada** (revista e corrigida). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ANDREAS-SALOMÉ, L ou. **Reflexões sobre o problema do amor e O erotismo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e Discurso**. São Paulo: Ática, 1995.



BARTHES, Roland et alii. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. São Paulo: ARX, 2004.

\_\_\_\_\_. **Las lagrimas de Eros**. Barcelona: Tusquets, 1981.

BÉDIER, J. **O Romance de Tristão e Isolda**. São Paulo: Martins fontes, 1988.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: Os Pensadores: textos escolhidos. São Paulo: Abril, 1975.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BOCCALATO, Marisa M. **A invenção do erotismo**. São Paulo: EDUC Experimento, 1998.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1993.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. BRUNA, Jaime. **A Poética Clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. 21. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

\_\_\_\_\_. **O amor e seus perigos**. História Viva Mitologia, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 5-98, 2005.

CANDIDO, Antonio. Et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASTELO BRANCO, Lúcia. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Eros Travestido**: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

CAVALHEIRO, Edgard. **Maravilhas do Conto Português**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix.

CHEVALIER, Jean. et al. **Dicionário de símbolos**. 18.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de Literatura Portuguesa**. 3.ed. Porto: Figueirinhas, 1978.

\_\_\_\_\_. **Fernando Pessoa e o Movimento do Orpheu**: Estrada Larga. Porto: Porto, 1958, v. 1.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DAICHES, D. **Posições da crítica em face da literatura**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.

DE LA CROIX, Arnaud. **O erotismo na Idade Média: o corpo, o desejo, o amor**. Portugal: Europa-América, 2004.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e Literatura**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 14. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERREIRA, Nádía Paulo. **A teoria do amor na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FILIPOUSKI, Ana Maria Ribeiro (trad). et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Cinco teses sobre o conto**. São Paulo: 1989.

GANCHÓ, Cândida Vilarés. **Como analisar narrativas**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2004.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

JOLLES, André. O conto. In: **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOTHE, Flávio R. **O Herói**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2000.

LE GOFF, J. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Lisboa: Estampa, 1983.

\_\_\_\_\_. **O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**. Lisboa: Edições 70, 1983.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1989.

LYRA, Bernadete. GARCIA, Wilton. (org). **Corpo e Imagem**. São Paulo: Arte &

Ciência, 2002.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é Morte**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MAZEL, Jacques. **As metamorfoses de Eros: o amor na Grécia Antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

McDOUGALL, Joyce. **As múltiplas faces de Eros: uma exploração psicanalítica da sexualidade humana**. São Paulo: Martins fontes, 1997.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O Enredo**. São Paulo: Ática, 1994.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 31.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

\_\_\_\_\_. **A criação literária: prosa I e II**. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

\_\_\_\_\_. **O conto português**. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

\_\_\_\_\_. **Literatura Portuguesa Moderna**. São Paulo: Cultrix, 1973.

MOREIRA, Wagner. Morte e poesia: diálogos entre ausências e excessos. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). **As Máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006. p.363-377.

NUNES, BENEDITO. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PARIS, Gastón. **O Romance de Tristão e Isolda**. São Paulo: Martins fontes, 1988.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. **A dupla chama: Amor e Erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEREIRA, José Seabra. Confluências estéticas e fortunas singulares. In: GUIMARÃES, Ana Paula.; MARTINS, Fernando Cabral.; GUIMARÃES, Fernando (org.). **História da Literatura Portuguesa: do simbolismo ao Modernismo**. Lisboa: Alfa, 2003.

PESSOA, Fernando. et al. Introdução. **Orpheu**, Lisboa, v.1, n.1, p.3, 1915.

PHILIPPE, Áries. **Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média**. 2ª ed. Lisboa:Teorema, 1989.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. **Banquete**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.

PROPP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

\_\_\_\_\_. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

REIS, Luzia de Maria R. **O que é conto**. 4.ed. São Paulo: brasiliense, 1992.

ROCHA, Everardo. 9. ed. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SAGNE, Cécile. **O erotismo sagrado**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker, 2001.

\_\_\_\_\_. **Miniaturas: ensaios breves.** São Paulo: Hacker, 1996.

SARAMAGO, José. **As Intermittências da Morte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHERER, Ana Maria; MELLO, José Laurênio. (Trad.). **História da literatura erótica.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SIMÕES, João Gaspar. **História da poesia portuguesa no século XX.** Lisboa: EPN, 1955.

SOLÉ, J. Os trovadores e o amor paixão. In: **Amor e Sexualidade no Ocidente.** CAPOVILLA, A. M. (Trad.) Porto Alegre: L&PM, 1992.

TENGARRINHA, José.(org.). **História de Portugal.** 2. ed. São Paulo: Unesp, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VON FRANZ, Marie-Louise. **O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fadas.** São Paulo: Cultrix, 1990.

WELLEK, René. **Teoria da Literatura.** Trad. José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d.

WISNIK, J. M. A Paixão Dionisíaca em Tristão e Isolda. In: NOVAES, A. (coord.). **Os Sentidos da Paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXOS  
(IMAGENS)

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)