

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

A QUEDA DOS ANJOS NOS DOMÍNIOS DA LITERATURA – UMA
LEITURA DE *AS MÁSCARAS DO DESTINO*, DE FLORBELA ESPANCA

Por
ALINE ALVES DE CARVALHO

2008

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

A QUEDA DOS ANJOS NOS DOMÍNIOS DA LITERATURA – UMA
LEITURA DE *AS MÁSCARAS DO DESTINO*, DE FLORBELA ESPANCA

Aline Alves de Carvalho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

Orientadora: Prof.^a Doutora Luci Ruas Pereira

Rio de Janeiro
Outubro de 2008

A QUEDA DOS ANJOS NOS DOMÍNIOS DA LITERATURA – UMA
LEITURA DE *AS MÁSCARAS DO DESTINO*, DE FLORBELA ESPANCA

Orientadora: Professora Doutora Luci Ruas Pereira

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

Examinada por:

Presidente, Profa. Doutora Luci Ruas Pereira – UFRJ/UGF

Prof. Doutor Jorge Fernandes da Silveira – UFRJ

Profa. Doutora Ida Maria Santos Ferreira Alves – UFF

Prof. Doutor José Clécio Basílio Quesado – UFRJ, Suplente

Profa. Doutora Dalva Calvão – UFF, Suplente

Rio de Janeiro
Outubro de 2008

CARVALHO, Aline Alves de.

A Queda dos Anjos nos Domínios da Literatura – Uma Leitura de *As Máscaras do Destino*, de Florbela Espanca – Aline Alves de Carvalho. Rio de Janeiro: UFRJ, FL, 2008

X. 93f.: 31 cm.

Orientadora: Luci Ruas Pereira.

Dissertação (mestrado). UFRJ/ Faculdade de Letras/ Pós-Graduação em Letras 2008.

Referências bibliográficas: f. 104-107.

1. Literatura Portuguesa. I. PEREIRA, Luci Ruas. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras. III. A Queda dos Anjos nos Domínios da Literatura – Uma Leitura de *As Máscaras do Destino*, de Florbela Espanca.

A QUEDA DOS ANJOS NOS DOMÍNIOS DA LITERATURA – UMA
LEITURA DE *AS MÁSCARAS DO DESTINO*, DE FLORBELA ESPANCA

Aline Alves de Carvalho

Orientador: Luci Ruas Pereira

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para obtenção de título de Mestre em Literatura Portuguesa.

O presente estudo tem como objetivo analisar *As Máscaras do Destino*, considerando-se a prosa de Florbela Espanca a partir da consideração do caráter transgressor no nível do conteúdo. O amor e a morte, Eros e Thánatos, são as principais temáticas da obra em estudo, vivenciados pela perspectiva feminina e pela interferência que esses elementos provocam na existência civilizada. Faz-se também uma aproximação de Florbela Espanca às estéticas de fim de século principalmente pela identificação do seu desencanto. Em seguida, a vida deslocada do mundo é apresentada como o lugar de evasão e consagração dos mortos. Por fim, considera-se a condição feminina e suas contradições, a subversão e a escrita florbeliana como o espaço para a afirmação da mulher como sujeito.

Palavras-chave: Eros; Thánatos; transgressão; feminino.

THE FALL OF THE ANGELS IN THE FIELDS OF LITERATURE - A
READING OF *AS MÁSCARAS DO DESTINO*, FROM FLORBELA ESPANCA

Aline Alves de Carvalho

Orientador: Luci Ruas Pereira

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para obtenção de título de Mestre em Literatura Portuguesa.

This study aims to analyze *As Máscaras do Destino*, considering the prose of Florbela Espanca from transgressive nature in terms of content. Love and death, Eros and Thanatos, are the main themes of the works under study, experienced by the female perspective and the interference that cause these elements in the civilized existence. Florbela Espanca is approximate to the aesthetic of the end of the century, mainly by the identification of their disenchantment. Then, life moved the world is presented as the place of evasion and consecration of the dead. Finally, it is considered the female condition and its contradictions, the subversion and the florbelian written as the space for the affirmation of women as subject.

Key-words: Eros, Thanatos, transgression, female.

Agradeço a Jorge Fernandes da Silveira, pela orientação oferecida quando do período de estudo para a seleção para o mestrado e por suas aulas inspiradoras e essenciais, e seu amor por Camões e pela literatura.

A Luci Ruas, por ter aceitado o desafio de ler uma obra de que pouco se sabe, pela atenção dedicada ao longo da elaboração desta dissertação, pela doçura e sensibilidade, pelas aulas cheias de sabedoria e conhecimento e seu amor pela literatura.

À amiga Lilian da Silva, por compartilhar essa trabalhosa jornada, pelo seu exemplo de determinação e pelo seu amor pela literatura.

A André Bueno, pelas dúvidas solucionadas, por acreditar no homem e na vida, pelas aulas inesquecíveis e brilhantes, e pelo seu amor por Saramago e pela literatura.

A Vitor Netto Espinato, por acreditar em mim, pelo apoio e paciência, por sua nobreza, por sua curiosidade e interesse, pelo seu amor por mim e pela literatura; a Hermínia Couceiro Marins, Carolina Barreto, Larissa Siqueira, Lívia Tafuri Justí, Thaíssa Ferreira Costa, Olívia Trindade Almeida, Juliana Arca de Carvalho, Leandro Guimarães, Marcelo Nascimento, todos que transformaram as dificuldades em diversão, o fardo em orgulho, a insegurança em motivação, e por nunca terem deixado de acreditar em mim; a Lilian Alves Moreira, pelo amor e por acreditar em mim; a Rosa Marfori, pela vida.

SINOPSE

O Eros dissonante: princípio de prazer e princípio de realidade, natureza humana e civilização. A dor, a angústia, a frustração e a resignação. O espírito moderno e a arte finissecular. Thánatos, a ruptura com o real e a abertura para novos mundos. Os quatro elementos e a construção poética. O real como sonho, e o sonho como vida. Os mortos eternos, a fuga ao tempo durável; O feminino como condição transgressora. A subversão como dispersão dos limites. O irreal possível dentro da ficção na escrita e a transgressão.

SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO	11
2) EROS E THÁNATOS	24
2.1) Eros dissonante	24
2.2) Sexualidade em conflito	48
2.3) “Estética da dor”	53
2.4) O impulso de Thánatos	59
3) VIDA DESLOCADA DO MUNDO	74
3.1) Sonho como vida	74
3.2) Perpetuação dos mortos	79
4) O FEMININO E A TRANSGRESSÃO	83
4.1) A questão do feminino	83
4.2) A transgressão	92
5) CONCLUSÃO	105
6) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109

Ritual

a jarra tombou

a água correu sobre a mesa

as flores calaram-se aos poucos

o espantalho tocou o acordeão

a criança cansou-se do vento

desatou as sandálias

o mar meditou duas vezes

qual o horizonte

do sótão a galinha presa

viu um avião voar

uns quantos vestiram-se de negro

viveram da morte dos outros

suicidou-se uma sombra

debaixo do meu pé

a mulher calçou-se de branco

para a ressurreição

Luiza Neto Jorge (1939-1989)

1) INTRODUÇÃO

Florbela Espanca inclui-se entre os artistas que marcaram a literatura portuguesa do século XX. Nasce em Vila Viçosa, em 1894, fruto de uma relação extraconjugal entre seu pai, João Maria Espanca, proveniente de família provinciana abastada, e sua mãe, Antônia da Conceição Lobo, criada de João Espanca. Três anos depois e sob as mesmas condições nasce Apeles Espanca, irmão de Florbela de mesma mãe e mesmo pai. Ambos têm como responsáveis por sua criação João Espanca e sua esposa, Mariana do Carmo Ingleza, de cuja união não houve filhos. Além do fato de ser filha natural, registrada como “filha ilegítima de pai incógnito” – aliás, não só ela como também Apeles – alguns outros acontecimentos marcarão Florbela, e constituirão uma biografia bastante incomum para a sua época. Num tempo em que o casamento era considerado uma instituição indissolúvel, Florbela Espanca casa-se três vezes, sendo por isso alvo de condenação por parte de quem a cerca ou tem notícia dos acontecimentos. Caminhando ainda mais na contramão do comportamento feminino aceito em sua época, decide estudar, apesar de não ter concluído o curso da Faculdade de Direito. Lá faz muitas amizades e toma gosto por hábitos boêmios. Outro hábito ainda pouco comum entre mulheres e que Florbela desenvolve desde os nove anos de idade é a produção poética. Mesmo sendo muito pouco prestigiada em vida por sua obra, Florbela não pára sua produção, colaborando com poemas em revistas e não se limita à poesia, estendendo-se à prosa. Sua produção só é interrompida por sua morte precoce, aos trinta e seis anos de idade.

Por ocasião da publicação de seus poemas, a crítica insistiu por muito tempo na idéia de que neles desenvolve-se a criação de uma linguagem supostamente sensual em demasia e a interpretação da vida da poetisa como de moral duvidosa. Quer seja, quer não seja essa a explicação para que a fortuna crítica dedicada à obra de Florbela não ser tão rica

quanto a que se dedica a outros nomes da literatura, o fato é que sua prosa está ainda praticamente ignorada pela crítica, apesar de sua obra poética ter sido objeto de estudo de críticos como Jorge de Sena, José Régio e Maria Lúcia Dal Farra, que assinam trabalhos bastante competentes e que reconhecem o valor da poesia florbeliana.

O presente trabalho tem como objetivo proceder a uma análise do conjunto de contos intitulado *As máscaras do Destino*, muito pouco lido e menos estudado pela crítica, buscando-se neles identificar não só traços das estéticas finisseculares que lhe definem o estilo, mas também o que define a escritura florbeliana como discurso subversivo. Trata-se de uma série de contos produzida em homenagem ao seu irmão Apeles, desaparecido no rio Tejo após a queda do avião que pilotava, não sem antes confessar em carta à irmã o desejo de não mais viver, por encontrar-se em profundo sofrimento pela morte da noiva, Maria Augusta Teixeira de Vasconcelos. É imprescindível esclarecer que não se pretende neste trabalho investigar nos contos o que neles se identifica com uma autobiografia. Trata-se de textos literários de ficção e como tal devem ser considerados, ainda que neles sejam encontrados pontos de contato com a vida da poetisa e de seu irmão. Nelas, interessa investigar como se constroem os acontecimentos verossímeis, às vezes, e não necessariamente verdadeiros. Também é importante destacar que se tratam de contos; porém, como sua forma de composição apresenta características típicas da poesia, estão tratados como prosa poética.

Florbela Espanca logra alcançar uma notoriedade póstuma por sua poesia, o que não se observa em relação a sua prosa. Como, no decorrer da pesquisa, constatou-se ser reduzido o número de trabalhos desenvolvidos para a investigação da prosa florbeliana, adotam-se como ponto de apoio para as propostas de leitura apresentadas feitas para a poesia florbeliana. Entretanto, é importante destacar que só foram explorados os estudos que mostram a preocupação em fazer da obra de Florbela Espanca objeto de pesquisa séria

e fundamentada em pressupostos que apontem para a leitura, que só começam a aparecer dezesseis anos após sua morte.

O primeiro crítico a examinar com competência a obra da poetisa é Jorge de Sena (1988), somente em 1946. Sena afirma que Florbela é conhecida pela parte mais “frouxa” de seu legado, que a crítica equivocada se manteve por muito tempo, atrasando o processo de sua refutação, impedindo-se que novas leituras surgissem. Ao contrário daqueles que a repudiaram, usando como justificativa a acusação de imoralidade, Jorge de Sena focaliza a maneira como o amor-paixão é tratado no universo feminino. É a primeira vez que a sensualidade presente na estética florbeliana é encarada não como caso de linguagem moralmente duvidosa, mas simplesmente como matéria poética. Além disso, é Sena quem primeiro detecta em Florbela uma tendência para não se acomodar aos códigos do mundo e não tratar essa questão como questão moral, mas como arte.

Seguindo esse raciocínio, e reafirmando a leitura de Sena, José Régio (2002) é quem fala em seguida, e com propriedade, da obra da poetisa, num artigo de 1950, em que tece considerações sobre a figura de mulher amante idealizada por Florbela Espanca, que se opõe ao modelo forjado pela sociedade. Após a crítica de José Régio, é Agustina Bessa-Lúis quem se volta para a obra da poetisa, ao escrever em 1979 o prefácio à segunda publicação de *As Máscaras do Destino*, além de publicar *Florbela Espanca, a vida e a obra*, biografia em que Agustina cita cartas, poemas, dedicatória de *As Máscaras do Destino* e uma iconografia¹. Em seguida, a estudiosa que se dedica a Florbela Espanca e merece destaque é Maria Lúcia Dal Farra, responsável por esclarecer inúmeros equívocos alimentados sobre Florbela ao longo dos anos. A pesquisadora não só se dispõe ao estudo crítico dessa obra, mas também ao reexame da união de seus livros e correspondência, que

¹ Cf. estudo introdutório de Maria Lúcia Dal Farra para *Poemas de Florbela Espanca*, editados pela Martins Fontes, em 1999. Todos os dados relativos à biografia de Florbela Espanca serão retirados do mesmo volume.

compõem o que se conhece por *Obra Completa de Florbela Espanca*, compilada por Rui Guedes, reorganizando-os em novas edições, uma de poesia e outra de prosa, sem que, dessa vez, fossem esquecidos títulos como *Trocando Olhares*. Neste trabalho será utilizada não apenas essa nova organização da obra de Florbela, fonte primária dos dados essenciais à pesquisa, como também os trabalhos de outros críticos, além dos inúmeros artigos em que Maria Lúcia Dal Farra registra sua investigação sobre a obra da poetisa, dando ênfase principalmente aos aspectos eróticos e do universo feminino.

A esses se acrescentam outros, como os de Nelly Novaes Coelho, Dicléia Maria Bastos Schäfflé, Clara Rocha e Jussara Neves Resende, que dão destaque às questões do feminino e do erotismo, aqui também considerados com o propósito de se sustentar a temática identificada em *As Máscaras do Destino*. Merece destaque o estudo de Isabel Allegro de Magalhães em que se verifica a preocupação de afirmar a diferença entre os textos produzidos por autoras mulheres e aqueles que têm definidas na escritura as marcas do masculino.

Em *As Máscaras do Destino*, o amor-paixão identifica-se como o ponto de partida para a problemática existencial que neles se substancia, em lugar de um amor casto, que a tradição escrita e o discurso estatuído cristalizaram e entenderam ser o melhor para o controle do comportamento feminino. Neste sentido, consideram-se as marcas da construção narrativa por meio das quais transpiram os clamores eróticos da paixão.

A sexualidade foi tratada de acordo com os dissabores descritos por Florbela Espanca. Para o embasamento teórico dessa temática que envolve sexualidade e angústia, foram apontados dois momentos de perturbação na vida amorosa: a busca pelo par, e em seguida, o sofrimento pela impossibilidade da realização do amor atrelada à vivência do erotismo. Em princípio, lembrou-se do mito do andrógino citado em *O Banquete*, de Platão, para a explicação da causa para a busca pelo par: a incompletude da condição

humana. Em seguida, em *O erotismo*, de George Bataille, encontrou-se a retomada da crise vivenciada pelo homem a partir da descontinuidade nele observada e sua necessidade de prolongamento através da união com outro ser. Além disso, também considerou-se a visão de Bataille sobre ser o erotismo transgressor ao mesmo tempo em que se aproxima da religião, porque permite ao homem a continuidade pela fusão dos corpos, corrompendo sua condição descontínua, assim como a religião permite a união com Deus. O estudo de Francesco Alberoni intitulado *Enamoramento e Amor* também foi utilizado para a análise do amor como forma de transgressão, visto que o autor considera que a experiência amorosa implica necessariamente numa revolução no cotidiano.

Sendo assim, em *As Máscaras do Destino*, o erotismo encerra uma forma perversa de se viver em sociedade. O ciclo do desencontro começa na busca pela continuidade através da experiência amorosa. Após isso, enfrenta-se o impasse provocado pela impossibilidade da conclusão dessa experiência, uma vez que ela não se enquadra na trajetória do indivíduo civilizado. Então, o fim do ciclo é a dor da frustração. E retorna ao início, pois os anseios para satisfazer os impulsos de Eros nunca cessam.

A incompatibilidade entre natureza humana e civilização descreveu-se, portanto, através da análise feita por Sigmund Freud, em *O mal-estar na civilização*, que tem como propósito dar uma explicação científica para as neuroses. Estas, segundo o autor, têm origem na repressão dos instintos, que é exercida para a economia da energia sexual e para que o indivíduo direcione sua disposição ao trabalho. Daí se justifica o surgimento da moral e da religião, ferramentas necessárias para o controle indiscriminado dos homens em favor da permanência da civilização. Toda essa lógica de doutrinação prova que o homem não pode alcançar a felicidade no mundo que ele próprio construiu, já que se vê constantemente perturbado pelo antagonismo existente entre sua natureza e as restrições

impostas pela civilização. Por essa perspectiva, a dor foi considerada como marca da existência definida por Florbela Espanca.

Em *As Máscaras do Destino*, não há apenas a observação desses conflitos, mas também a tentativa de resolvê-los. A fim de se aliviar da repressão, aposta-se na sugestão de se ceder à violência dos instintos como forma de rompimento com a ordem. Essa idéia foi reafirmada pela leitura que Herbert Marcuse faz de Freud em *Eros e civilização*. Neste trabalho, Marcuse demonstra crer na possibilidade de se criar uma civilização em que não seja necessária a supressão dos instintos, com menos trabalho alienado, menos repressão, e mais vida criativa e recompensas convivendo no mesmo espaço da vida civilizada.

Outro estudo sobre a sexualidade que foi utilizado para sustentar teoricamente a análise textual de *As Máscaras do Destino* intitula-se *História da Sexualidade*, de Michel Foucault. Aqui, o autor examina a sociedade ocidental moderna e nela verifica a “ciência da sexualidade”, elaborada a partir do “sexo em discurso”, que determina quais práticas sexuais são consideradas saudáveis, e quais são doentias. Foucault não deixa de reconhecer a existência da repressão, mas diz que uma dispersão de sexualidades, que ele chama de “heterogeneidades sexuais”, serve para a patologização do prazer. Portanto, nisto consiste a estratégia de dominação pela sexualidade: detectar os prazeres como prática real, e sem se proibi-los, torná-los parte do conjunto de perversidades reafirmadas pelo poder, para que os “doentes” sejam legalmente dominados.

A incompatibilidade da prática amorosa com a vida civilizada provoca tormentos ao indivíduo, o que se expressa na escrita de Florbela Espanca. A esse aspecto de sua obra, Maria Lucia Dal Farra chama “estética da dor”. A dor é analisada pela crítica como a marca da mulher, cuja existência é dominada pela frustração, angústia e desencanto. A esse raciocínio se atrela o pensamento de Sigmund Freud sobre a incompatibilidade da natureza humana com o mundo criado pelo próprio homem.

Em seguida, observa-se a obsessão de Florbela Espanca pela morte. Nesse sentido, Eros e Thánatos encontram-se indissociados, o que caracteriza a existência como constituída pelos estímulos de vida e de morte. Sendo assim, Thánatos oferece a possibilidade da evasão da realidade hostil e a recriação dessa realidade, ao menos nos domínios da arte. Essa idéia de destruir para reconstruir é sustentada a partir do conceito de Jacques Le Goff de escatologia.

As imagens e símbolos escolhidos por Florbela Espanca são destacados ao longo da análise textual e evidenciam não só a condição do feminino, mas também a rebeldia que impulsiona a subversão da ordem estabelecida. Os estudos de Gaston Bachelard e Mircea Eliade, que consideram que a herança simbólica sobrevive ao tempo e é consubstancial ao ser humano, contribuem para o reconhecimento dessa herança na produção florbeliana. O mito do eterno retorno presente nas culturas antigas, as imagens da água que purifica, o tempo sagrado e o tempo profano, o resgate do paraíso perdido são objetos dos estudos de Mircea Eliade e oferecem subsídio para que se possa enriquecer a leitura da obra de Florbela, assim como o papel simbólico que desempenham os quatro elementos, na busca constante de uma harmonia cósmica.

Numa iniciativa que pode ser aproximada à vontade do homem decadentista de se isolar da mediocridade do mundo, parte-se para a construção de mundos que se encontram deslocados da vida. São espaços utópicos onde os mortos estão salvos e consagrados após passar pelas agruras da existência. Sendo assim, a morte possibilita, portanto, o desligamento do real, um escape ao que Mircea Eliade chama de “tempo durável”, ou seja, aquele que corresponde ao tempo medido do homem.

Em seguida, analisa-se a transgressão, outro elemento marcante em *As Máscaras do Destino*. A princípio, a forma como o feminino é tratado por Florbela Espanca é analisada a partir da idéia de que a mulher é antagonista no mundo construído pelo homem. Sua

imagem é a da dispersora do Mal. Também considera-se que Florbela denuncia o silêncio que é imposto à mulher e a preocupação em se afirmar como sujeito dizendo tudo o que só pôde ser dito pelas personagens femininas criadas por homens. Sendo assim, a literatura serve-lhe de espaço para propor o avesso do modelo feminino imposto pela sociedade. Desse modo, a escrita de Florbela é considerada feminina, porém sem estratégias para marcar essa escrita, de acordo com o estudo de Isabel Allegro de Magalhães.

Não só o universo feminino é utilizado para que a transgressão seja encorajada, como também a subversão de instituições, de modelos, de mitos. Observa-se também na escrita de Florbela Espanca a afirmação de mitos transgressores, como Orfeu, Narciso, Pandora e Eva. Porém, o mito de Lúcifer, símbolo da transgressão, é utilizado neste trabalho para ilustrar a proposta de transgressão. Como afirma Mircea Eliade, o mito oferece a possibilidade de transcender o tempo durável, visto que está livre do mesmo. Desse modo, o mito insere-se no texto de Florbela como marca do desligamento com o mundo.

As Máscaras do Destino foi avaliado como uma obra de ficção que questiona o mundo em que se vive e que se quer desobedecer. A proposta de desordenação das regras foi encarada como possível no plano da ficção e, neste mesmo plano, encorajada. Desse modo, a transgressão foi incluída na temática de Florbela Espanca e permitiu a visualização de algo como um “sonho realizado”, conquistado ao menos nos limites da criação literária. Essa idéia de transgressão através da palavra sustentou-se pela reflexão que Roland Barthes faz sobre a linguagem em *Aula* sobre utilizar a linguagem para subverter a ela mesma. Seguindo-se esse raciocínio, o processo de enunciação trabalhado por Florbela Espanca foi visto como um transporte para fora do lugar do poder. Pretende-se, portanto, através deste estudo, identificar a escrita transgressora de Florbela Espanca e sua articulação destinada a trapacear a língua.

Do mesmo modo, utilizou-se a definição de Gaston Bachelard sobre a poesia ser o espaço para se construir o que não existe, vivenciar o impossível, porque oferece uma experiência que não pode ser realizada na vida. Essa perspectiva foi referida a partir da leitura de *A poética do espaço*. Nesse sentido, a escritura de Florbela Espanca expô-se como a que pretende elogiar a transgressão, desconstruir códigos e formas para a descoberta do novo, para o renascimento através da arte.

Para a identificação da ressonância de estéticas finisseculares em *As Máscaras do Destino*, estabelece-se um paralelo entre o contexto histórico, social e cultural em que a obra da autora está inserida e as marcas presentes que esse contexto deixa em seus textos. Para a fundamentação dessa análise, apoiamo-nos na recensão crítica de Silvina Rodrigues Lopes a propósito de *Poesia I (1903 – 1917)* e *Poesia II (1918 – 1930)*, em que a crítica afirma dominar na primeira fase de Florbela “construção e temática do tipo decadentista”. Em seguida, para efeito de estudo das tendências que definem o simbolismo e o decadentismo, estilos que marcam os contos estudados, são valiosos os estudos de José Carlos Seabra Pereira, em *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*, de José Carlos Seabra Pereira, e de Arnold Hauser, em *História Social da Literatura e da Arte*. Com base no que foi observado até agora, é possível identificar marcas na prosa poética de Florbela Espanca que se aproximam das estéticas de fim-de-século. Essa análise parte do princípio de que o estilo florbeliano apresenta uma inclinação à idéias modernas – mesmo que não se possa desconsiderar sua face romântica – o que está definido pelos movimentos artísticos que contribuíram para fixar na obra de arte os valores da Modernidade. Direcionando-se contra os modelos estabelecidos, Florbela Espanca transfere para a escrita seu posicionamento transgressor, demonstrando, assim, a forma perversa com que pretende encarar os movimentos da vida. Atendo-se ao erotismo como modo de se afirmar perante o

mundo que a quer impotente, vale-se do avesso de imagens e valores para construir uma beleza autêntica para seus versos.

O período em que Florbela Espanca nasce é marcado por mudanças profundas observadas em todo o mundo ocidental. No final do século XIX, a disseminação do socialismo contribui para o fortalecimento das lutas trabalhistas que eclodiram no início de século XX em oposição à ascensão do fascismo. Além disso, trata-se de um período abalado por inúmeros conflitos, dentre eles a Revolução Russa e a Primeira Guerra Mundial, culminada pelas disputas de mercado. No fim deste último conflito, o mundo estava economicamente abalado, o que impulsionou o surgimento de ideologias anti-liberais. O socialismo começa a ganhar força na Europa após a Revolução Russa e está mais difundido após o fim da Primeira Guerra. Na defensiva, a alta burguesia que teme revoluções comunistas, apóia o fascismo sustentado por grupos nacionalistas. A crise econômica de 1929, conhecida por Grande Depressão, a criação do primeiro estado socialista (a URSS) e o totalitarismo nazifacista também são eventos determinantes para aquele momento e para a formação do que viria a se tornar o mundo ocidental do século XX: a consolidação do poder econômico dos países capitalistas e o choque desses países com as nações socialistas.

Em Portugal, esses acontecimentos também surtem efeitos drásticos. O país também passa por crises: as instituições estão desgastadas e fragilizadas. As finanças públicas apresentam problemas graves, e Portugal vê-se sob a ameaça de perder duas colônias africanas. O socialismo e comunismo também ganham adeptos. Os operários reivindicam seus direitos, porém é a insatisfação com o regime o fator mais determinante para o posicionamento contra o rei, o que culmina na substituição da monarquia pela República. Em 1926, cria-se o Estado Novo, revolução que mais tarde leva o país a ser governado pela ditadura militar.

Florabela Espanca contextualiza-se num período marcado por crises, descontentamento, ideologias que combatem ou reafirmam a política liberal, e choques violentos entre países ou grupos. Não há estímulos para admirar a civilização, apenas para a desilusão com o mundo. E pode-se observar que, por esses fatores, aquele é um tempo ainda influenciado pelos sentimentos do homem do fim de século. A obra de Florabela Espanca apresenta tendências que vão ao encontro dos sentimentos finisseculares, e em seu livro *As Máscaras do Destino* também é possível identificar esses traços consagrados pelo decadentismo e pelo simbolismo.

O decadentismo é uma escola literária que apresenta características próprias de uma escrita que registra a insatisfação com o presente. Em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, José Carlos Seabra Pereira (1975) aponta traços que caracterizam o estilo decadentista. O autor considera que há uma identificação do decadentismo com períodos históricos de decadência e um desagrado com o que se vive e presencia, a percepção da degeneração dos tempos. O homem está desesperançado, frustrado e desistente; não crê ser possível a reconquista do paraíso, sente-se dolorosamente vítima da civilização alienatória e desespera-se em sede de destruição. Como afirma Seabra, “O que parece caracterizar o Decadentismo é um estado de sensibilidade (...) próprio do homem finissecular desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise.” (PEREIRA, 1975, p. 22-23). O sentimento religioso também marca o decadentismo em função da “insatisfação da imanência e do material”, sobrepondo a este “a vocação do Mistério e do Além”. O autor também observa que o artista decadentista manifesta a identificação com o espetáculo do horripilante, do repugnante, da putrefação, da doença, ou a contemplação da imagem vária da morte. Isto se une à atração que o decadentista tem pelo extraordinário; o sobrenatural é o elemento que o desliga automaticamente do real, que tanto o frustra, além

de também ser uma forma de se construir uma vida artificial, ao menos nos domínios da arte.

Por essa perspectiva, percebe-se a impressão do mal em toda forma e objeto. A mulher e o amor não estão livres desta visão: manifesta-se então um “impulso de afastamento da mulher (às vezes religioso sentimento do caráter pecaminoso da sua beleza) e uma invencível atração que a ela subjuga o homem. (...) E é precisamente do caráter sobrenatural, assim assumido, que lhe advém o irresistível domínio que exerce” (Ibidem, p. 37). Portanto, à mulher adere-se a máscara de Eva, porque é ela quem corrompe o homem e leva-lhe o mal.

A morte é a grande obsessão do texto florbeliano. O sobrenatural também é bastante marcante em sua narrativa como recurso para suspensão do real. Seu desprezo pela forma como tudo é conduzido pela sociedade se manifesta em sua atração por figuras que põem em cheque os estereótipos que povoam a vida social, pelo seu desejo de escapar ao Tempo e pela sua aposta numa existência outra, fora da civilização: e principalmente pelo seu impulso transgressor.

Outro estilo a que se pode identificar os traços de Florbela Espanca é o simbolismo. Em *História Social da Literatura e da Arte*, Arnold Hauser descreve-o como o estilo que apresenta o misticismo não como associação à religião ou espiritualidade, mas como forma de se negar a razão e renunciar ao mundo. Considerando-se que o sobrenatural se manifesta nos contos de Florbela Espanca através do mito e do mundo fantástico, pode-se dizer que a poetisa apresenta a mesma renúncia simbolista pelo mundo concreto. Da mesma forma que o simbolismo quer cortar o fio que prende o eu à vida material, Florbela também deixa explícita a necessidade de se desfazer da condição humana que castra seu ser mulher pleno de desejos.

Nesse sentido, o desejo de se deformar o real e reconstruí-lo distante do concreto e do material, recorrendo-se ao sonho e ao pós-vida pode ser aproximado do artifício simbolista. Escapa-se ao real e ao natural não porque são ruins, mas porque “a realidade nunca pode ser tão bela quanto a ilusão e porque todo o contato com a realidade, todas as tentativas de concretizações dos sonhos e dos desejos levam, necessariamente, à corrupção destes” (HAUSER, 1998, p. 912). O artifício pode ser encontrado nos contos de Florbela Espanca a partir de todos os elementos que foram corrompidos ou afastados de sua forma original, como por exemplo, as orações de Sórora Maria da Pureza que são convertidas em cantos de adoração a um homem, além de todas as tramas que estão envolvidas pelo mundo fantasioso dos mitos e dos sonhos ou pesadelos. Além desses caracteres ideológicos, o estilo da Florbela contista apresenta marcas poéticas comuns em poemas simbolistas como repetições, vocábulos em letra maiúscula, imagens poetizadas, entre outros. A decepção do homem finissecular acaba por fazer com que ele tenha uma visão deformada do mundo.

Florbela está associada ao decadentismo e ao simbolismo apenas brevemente na crítica feita à sua obra. Silvina Rodrigues Lopes (1986), em sua recensão crítica sobre as *Obras Completas* de Florbela Espanca que possuem prefácio de José Carlos Seabra Pereira, observa que o autor considera que a obra de Florbela apresenta uma evolução em que se pode notar a influência do decadentismo num primeiro momento, e que mais à frente, já esboça iniciativas identificadas com estéticas posteriores “incorporando-se nas tendências jubilosas, sensuais e hedonistas de uma corrente epocal (o Neo-Romantismo vitalista)” (apud. LOPES, 1986, p. 86). A transcendência, a evasão, a tendência ao fantástico, as imagens de pesadelo, o ambiente burguês e vulgar da boêmia atravessam a narrativa de Florbela (em especial do conto “O sobrenatural”), e sobretudo, o desencanto são aspectos que aproximam a poetisa às tendências de fim de século.

2) EROS E THÁNATOS

2.1) O Eros dissonante

“O amor foge a dicionários/ e a regulamentos vários.”²

Carlos Drummond de Andrade

Florbela Espanca é uma artista cuja obra é marcada por um constante e profundo desagrado em relação à sociedade em que está inserida. A existência, para Florbela, está fadada à dor e à decepção, por conta de uma dessintonia em relação ao real. Existir, para a poetisa, consiste em deparar-se sempre com o conflito entre ser e estar no mundo. Esse conflito é experimentado – mas não resolvido – a partir de uma voz que quer dizer o que é ser mulher numa sociedade rigorosamente solidificada no patriarcado e na tradição judaico-cristã. Assim, a condição feminina como modo de existência suscita questões na obra de Florbela Espanca que vão se delineando a partir da necessidade que a mulher tem de gratificar seus impulsos, ao mesmo tempo em que tem que se adequar aos padrões sociais exigidos.

O amor é o principal *leitmotiv* de toda a problemática florbeliana. É necessário, porém, destacar que não se trata de um amor vivenciado de maneira plena, visto que implica abster-se de ser o que o mundo exige, de se colocar em desacordo com as leis; portanto, a experiência amorosa é como um processo catártico que transforma em herói aquele que a vive, porque sua existência não está prevista na civilização. Mesmo assim, a vivência do amor é a grande ambição do sujeito florbeliano. Nessa perspectiva, Jorge de Sena (1988) afirma sobre a autora: “(...) Nada será mais claro que seu desejo de ser amada.

² Cf. ANDRADE, 2001, p. 35.

Sem dúvida. Esse desejo, porém, não é o sentimento, mas a causa dele; e o sentimento será, então, o conjunto de angústias ou certezas de que é vítima.” (SENA, p. 27). Do desejo nasce o amor, do amor, quando se instala, resultam todas as angústias do eu.

De fato, tudo se desdobra a partir da existência do amor. Roland Barthes (2003), em *Fragmentos de um discurso amoroso*, identifica o amor como elemento principal na construção do discurso amoroso. O autor entende que o amor está em primeiro plano em relação ao objeto de desejo, que é mero pretexto para a exaltação do amor, seu volume acaba por anular o objeto. Sendo assim, o que o sujeito deseja é o próprio amor, em vez do objeto, é o amor o que o sujeito ama e o que motiva o discurso amoroso. Barthes chama de “perversão amorosa” o amor pelo amor enquanto o ser amado está em último plano. Jorge de Sena propõe que, na poesia de Florbela, o elemento central de toda a experiência amorosa é a ausência do amado, ou o que chama de “tragédia do desencontro”, visto que, já havendo o amor, o objeto de desejo é apenas um pretexto para a criação literária. E vai mais longe, ao falar da “mulher-poeta”:

Ao contrário do homem, que, para apaixonar-se ou desejar, acumula cenários, a mulher, só quando já apaixonada, vê as quatro paredes em volta do amado, e se vê a si própria, lá dentro, junto dele. A mulher-poeta (...) nem necessita de amar realmente: basta-lhe o coração vazio, e tanto mais vazio quanto arde sempre insatisfeito o seu desejo. (SENA, 1946, p.128)

É o coração a ser preenchido que produz na mulher a necessidade do amor. Como o Caos, o espaço anterior à Grande Criação, assim é o coração da “mulher-poeta”: mais do que amar propriamente, quer buscar, descobrir, construir, como se houvesse acabado de nascer.

Nessa perspectiva, José Régio (2002) detecta como duas as “feridas” do “sujeito amoroso”³ florbeliano: a insaciabilidade e o transbordamento (RÉGIO, 2002, p. 183). A insaciabilidade marca sua insatisfação e eterna procura pela felicidade, que tem em seu

³ A expressão “sujeito amoroso” é de autoria de Roland Barthes, e está presente em *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

percurso alguns momentos de plenitude. Esses momentos e a voluptuosidade gritantes levam-na a manifestar “poderosos instintos pagãos”. O segundo mal é o transbordamento, que faz da poetisa “ser (...) demais para uma só”, “não caber (...) em si”, “transbordar dos limites de uma personalidade” (RÉGIO, 2002, p. 18); sua alma amante ultrapassa-se a si mesma e quer se espalhar pelo mundo. Está, portanto, identificada pelo autor a impossibilidade de achar-se, em Florbela, a satisfação no amor e a sua plena realização. O eu lírico estará sempre em busca, como um peregrino, e “por muito que ame e reincida, não a cega a ilusão dum amor único. Nem sequer a dum grande amor.” (Idem). Na poesia de Florbela, para Régio, a experiência de (não) amar decepciona sempre, projetando o sujeito amante num espaço de busca em que o objeto amado, elevado à categoria de um Deus-amante num horizonte mítico será sempre ausente.

Assim se fecha o ciclo: espera do amante-amado, encontros com vários amados; sentimento do desencontro; negação do amor único e do grande amor; entrega ao “amar só por amar”, com recusa de pertencer a alguém; total decepção do amor dos homens, apelo para o Deus-amante que não virá. (Ibidem, p. 187)

Distanciada do padrão de comportamento e do poetar das mulheres da época, a temática de Florbela Espanca é lida por Régio como a de uma mulher que não põe o homem no centro de sua existência; ao contrário, ela própria e seu desejo incessante são os motivos de sua expressão poética. Portanto, não se trata mais de ter um objeto de adoração, mas de adorar o próprio amor, que o eu lírico valoriza acima de tudo. É por esse viés que José Régio identifica, na obra da poetisa, o narcisismo, o donjuanismo e o hermafroditismo psicológico⁴, mesmo que reconheça que esses termos não dão conta de toda a estética florbeliana e que a entenda como fruto da forma estilística típica da escrita feminina. O foco não se mantém, portanto, naquele que lhe desperta o desejo, mas no próprio desejo.

⁴ Segundo Maria Lúcia Dal Farra (2007), José Régio se apropriou em seu ensaio dos termos utilizados pela crítica mais imprópria dedicada a Florbela exatamente para questioná-los e invalidá-los.

“Não podemos pensar que (...) ela [Florbelá] é que é o verdadeiro motivo, e o pretense amado, um pretexto?” (Ibidem, p. 187). Maria Lúcia Dal Farra (1991) considera que o amado é *pré*-texto e o texto, em si, tomado pela figura do amor, ou da própria mulher, e que é a própria Florbela o real motivo do poema.

Em *As Máscaras do Destino*, as histórias articuladas em torno do encontro amoroso manifestam toda a força erótica configurada no sujeito da poesia florbeliana. Enquanto na poesia o erotismo é apenas manifestação do sujeito que se expressa, na prosa de Florbela, as questões que emanam da experiência erótica são do universo de todas as personagens, observadas por um narrador que narra em primeira ou em terceira pessoa. A poesia de Florbela Espanca trata o amor por apenas um ângulo: o da mulher que jamais encontra a felicidade. Em *As Máscaras do Destino*, no entanto, o amor é tratado a partir de vários ângulos e sua problemática é pluralizada.

Como se sabe, a obra estudada foi feita em homenagem ao irmão de Florbela, Apeles Espanca, morto quando o avião que pilotava caiu no rio Tejo. O primeiro conto, intitulado “O Aviador”, apresenta um enredo em que se verifica um certo caráter trágico, ao mesmo tempo em que conota um forte apelo biográfico. Pode-se ver nele o próprio Apeles transfigurado no herói que visita os céus em seu avião. Ele é descrito como aquele que tem a aparência de um deus, um supra-humano que está acima do mundo dos homens porque se atreveu a ter asas. Sua aventura, com a queda do avião, termina no mar, onde é recebido pelas “filhas dos deuses, ondinas, sereias, nereidas, princesas encantadas, todas as fadas das águas” (MD, p.20).

Uma das sereias, Melusina, assim recebe o herói: “Em volta, fremem mais fundo as ondas dos seios. As mãos abrem os dedos como faúlhas de estrelas. Uma lânguida sereia, divinamente branca, eleva o veludo branco dos braços como duas ânforas cheias.” (MD, p.

21). Dá-se, então, início a um ritual de recepção do herói morto pelas deusas das águas. Sua consagração se faz através do contato erótico das ninfas:

- Vamos deitá-lo lá no fundo, naquele leito de opalas irisadas que o mar do Oriente nos mandou...

Diz outra:

- Vamos pô-lo naquela urna de cristal que é como um túmulo aberto donde se avista o céu...

- Vamos envolvê-lo na mortalha daquele farrapo de luar de agosto que as ondas nos trouxeram da planície... – murmura outra.

E há vozes, escorrendo como um óleo divino, que ciciam:

- Vamos espalhar sobre ele, como pétalas de outono, os nossos cabelos loiros...

- *Vamos selar-lhe a boca com o coral cor-de-rosa das nossas bocas em flor...*

- *Demos-lhe, para ele descansar a cabeça, as brandas vagas dos nossos seios nus...*

- Para o deitar, eu sei dum sítio onde desabrochar, entre espumas de neve, rosas mais pálidas que as que eu tinha no meu palácio distante – diz uma filha de rei.

- Eu sei de um túmulo de areia onde a areia é de prata...

- Eu descobri a gruta, toda em pérolas cor-de-rosa, onde fica a madrugada... As ondas ali não cantam, poderá dormir descansado...

- Levemo-lo para aquele berço em forma de caravela que destas praias partiu e se perdeu no Mar das Tormentas...

O frêmito das vozes fazia-se maré alta... as pálpebras violetas palpitavam... (MD, p 23. Grifos meus)

A cena que se constrói permite inferir que é o feminino o que recebe o seu morto, que o acolhe, numa representação do ato amoroso, em que é o feminino que acolhe o masculino nesse “túmulo aberto”, metáfora do retorno ao útero materno, à água redentora. Portanto, aqui, a mulher é o agente amoroso, enquanto o homem é o objeto que se quer reter, ainda que esteja morto. A recepção do aviador pode ser, assim, vista como um encontro de amor carregado pelo erotismo que envolve as ninfas cujo “frêmito das vozes fazia-se maré alta” e cujas “pálpebras violetas palpitavam”: a agitação das vozes e pálpebras revelam um frenesi típico do desejo e do ato sexual. A recepção do aviador também consiste em tê-lo reincorporado à água, isto é, seu corpo retorna à substância aquática voltando a fazer parte dela, está liquefeito.

No conto “A Morta”, como é de se notar em todos os outros contos, a personagem feminina é submetida a um processo de purificação ao ser preparada para seu próprio enterro. A princípio, a família quer fazer dela uma santa e guardar-lhe a castidade e o

corpo, reincorporando-o à terra. A família, representante da instituição social, quer fazer dela uma heroína romântica, semelhante aos anjos e às santas, seres que se destacam pelo seu caráter etéreo e inumano. Como o Cristo que foi coberto pelo Santo Sudário, ou como uma noiva que é preparada para o casamento, a Morta também tem seu santo ritual de sepultamento:

Vestiram-na de branco, ungiram-na de branco, envolveram-na numa nuvem de branco. Era branca a almofada de rendas onde lhe pousaram a cabeça, devagarinho, no gesto sagrado de quem pousa 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, seu último vestido de 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. (*MD*, p. 26)

Assim como um bebê que acabou de nascer, envolta em branco, a Morta é sepultada. Porém, negando-se a estar distante da vida, ela não deixa de amar (a metáfora do amor que supera a vida aqui se consagra, também) e o noivo continua indo ao seu encontro no cemitério. Colocando-se contra a morte que lhe impuseram, continua a viver, e vive o amor que não poderia ter pertencido à realidade de uma mulher casta. E assim, como uma viva, a Morta anda pelo cemitério: “o vestido branco [mancha] o negrume das sombras”. Sua vontade de amar “polui” o cemitério, e por onde vai passando, contamina o ambiente. Seus impulsos eróticos ameaçam o mundo construído pelos vivos, ao peregrinar em busca do amado ausente.

Sendo assim, ainda que o encontro amoroso não mais aconteça, ela não o evita como as virgens que se mantêm intocadas; porém, na verdade, é exatamente o movimento de um fantasma em busca do amor que a faz “poluir” o mundo com sua pureza. E essa pureza se encontra na beleza e no desejo de amar, não mais na castidade, apesar desta ser mantida, já que a noiva está morta, e o mundo se configura como o lócus de isolamento da mulher – o claustro florbeliano – onde ela se mantém distante da experiência erótica.

Ao contrário dos outros mortos que “tinham pendido os braços num gesto de fadiga e tinham ficado assim, pelos séculos dos séculos”, ela se solta da terra, da rigidez em que os vivos querem mantê-la presa e, mesmo depois de morta, tem viva em seu corpo a energia vibrante do amor:

Os sete palmos brancos onde as flores dormiam de encontro à carne branca da virgem eram como um enxame de abelhas de ouro: zumbiam lá dentro todas as litâneas de amor, batiam desvairadamente os corações dos cravos, abriam-se sedentas as pequeninas bocas das mil florinhas de lilás, aos seios pálidos das rosas afloravam uma onda levíssima de carmim. (*MD*, p. 28)

Não é gratuita a semelhança fonética entre as palavras “Morta” e “murta”. De forte apelo simbólico, a murta é uma planta cultivada em todo o mundo. Foi consagrada a Afrodite e Vênus, nas mitologias romana e grega, respectivamente. Vênus recebia o título de Murcia, que a relaciona à murta. Os gregos usavam a murta para adornar as noivas com grinaldas. Outra referência está na história de Isabel de Portugal, filha do rei Manuel I e de D. Maria Aragão. Carlos V, que veio a ser imperador da Espanha, foi seu marido e deu-lhe por divisa as três graças: a rosa, símbolo da formosura; a murta, símbolo do amor; e a coroa de carvalho, símbolo da fecundidade. Do ponto de vista simbólico, a murta está plenamente associada ao amor. Como o título do conto aproxima-se fonologicamente da palavra-símbolo – poderia ser “A Murta” –, pode dizer-se que se trata de um breve, porém, profundamente significativo, dissertar sobre o amor (e experimentar esse amor na medida em que o discurso se constrói). O conto poderia, inclusive, receber o título – se é que já não recebe – de “O Amor”, ou mais claramente, “A Vênus”. A murta identificada-se com a Morta. Como flor que é, nela mulher e natureza se confundem, o que é recorrente na obra de Florbela, como será visto mais adiante (cf. item 2.1). Nesse contexto, é que se dá o encontro amoroso (mas apenas no plano de uma “sobre-humana beleza”):

A mão do noivo empurrava a porta do jazigo. (...)
Entre o vivo e a morta o diálogo era duma sobre-humana beleza.

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. Diálogo em que as bocas ficavam mudas, em que os sons eram imateriais, e os gestos intangíveis, e o perfume, que é a alma dos sentimentos, não era mais pesado que uma essência de perfume. (*MD*, p. 29)

A experiência prolonga-se na narrativa até o dia em que o noivo deixa de visitá-la. É quando a Morta experimenta o vazio, o abandono, e começa a dar mostras de cansaço, assemelhando-se, então, aos outros mortos.

Mas, uma tarde, a Morta esperou em vão, e esperou outra, e outra, e outra ainda, em infindáveis horas de infindáveis tardes. Na caixinha de sete palmos onde os cravos e 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. (*MD*, p. 30)

É nesse momento em que a Morta sente o abandono e sua história marca-se pelo amor ausente e pela condição fugidia do amado. É o abandono que também justificará seu sofrimento e a iniciativa de deixar o mundo. Roland Barthes (2003), em *Fragments de um Discurso Amoroso*, observa que a ausência é imanente à experiência amorosa, o que se pode notar na perspectiva florbéliana do amor. O autor identifica ainda o discurso da ausência como experiência tipicamente feminina, ou seja, é a mulher quem espera e a quem se abandona: “historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher” (p. 36).

A partir da ausência do amado inicia-se um processo de descoloração da existência da Morta, como se, só então, ela passasse a entrar em decomposição. Entretanto, sua decomposição não se conclui, nem poderia, porque ela ainda tem dentro de si os impulsos da vida e do amor; ao contrário, a Morta – talvez ainda muito mais viva do que morta – liberta-se da prisão do cemitério, em que os vivos encerram os mortos:

(...) Foi então que ela ergueu os braços, levantou brandamente a tampa do caixão, e desceu devagarinho... foi então que ela puxou a porta do jazigo que dava para a noite.

E a Morta lá foi pela soturna avenida, em seu passo, de manto a roçar. Empurrou a porta apenas encostada – *para que se há de fechar a porta aos mortos?...* – E saiu... e na cidade adormecida foi uma flor de milagre que os vivos sentiram desabrochar. Foram mais ternos os beijos das noivas; as mães sentiram mais calmos os sonhos dos filhos, como se a bênção do céu descesse misericordiosa sobre os berços; os braços das amantes ampararam melhor as cabeças desfalecidas, e os que estavam para morrer tiveram pena da vida. (MD, p. 30. Grifos meus)

Como Orfeu com sua lira, a Morta acalma os homens num gesto de bênção, salva dos tormentos os condenados: por onde passa, leva mais vida e paz, como uma santa que passa abençoando o mundo. Aqui, sua santidade é enriquecida pela vivência do amor, e não porque evite. Saindo do cemitério, ela se livra do que lhe foi imposto: aprisionar seu desejo em um caixão. Dominada por sua própria vontade, decide reintegrar-se à água: seu destino final são as “ondas pequeninas do rio”. Ao contrário dos mortos que se encerram na terra, ela se entrega à água, passa a constituir-se de sua fluidez. Torna-se parte do infinito movimento das águas, torna-se mais uma onda, ganha o tempo perpétuo. E seguindo a direção oposta à da Vênus nascida da espuma das ondas, a Morta a elas retorna, concluindo sua trajetória de deusa do Amor: nasce ao contrário, torna-se a Vênus às avessas, uma possível sugestão do avesso do modelo imposto à mulher.

E a morta parou.

Marulho de ondas pequeninas. O rio.

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 aureolou-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. Era ali.

Debruçou-se... Marulho de ondas... E a morta foi mais uma onda, uma onda pequenina, uma onda azul na taça de prata a faiscar... (MD, p. 31)

Assim, a Morta eterniza-se ao tornar-se parte da água. Como mais uma onda, ela insere-se no movimento de vaivém que nunca cessa. Como uma onda, a Morta flui e reflui, num movimento eterno. É desejo que se desfaz e refaz-se para outra vez desfazer-se. É esse o jogo do retorno subversivo que a perpetua: ela escapa ao cemitério, cárcere dos mortos

feito pelos vivos, pois não deve se reincorporar à terra, mas à água, que é para onde vão os mortos sagrados; e, por ser a Vênus insurrecta, sua existência começa ao retornar à água, e não ao sair dela. Assim, eterniza-se como representação do amor contínuo e da mulher dona de sua vontade.

Tal qual os deuses, o amor é infinito e imortal. O amor infinito, que retorna, que acontece e reincide, assim como as ondas, está configurado na obra de Florbela Espanca sob o signo do donjuanismo, que o define como impulso inesgotável e irreprimível. As idas e vindas, os encontros e desencontros fazem do exercício amoroso e do erotismo uma atividade constante que não se esgota, uma viagem sem fim, uma chama sempre acesa.

José Régio (1964) chama a atenção para o donjuanismo de Florbela Espanca, que se alia ao narcisismo, isto é, a atenção que se dobra sobre ela mesma é um recurso para conquistar o amado, que não é apenas um, porque sua insatisfação faz com que esteja sempre em busca da realização amorosa. Pode-se, assim, citar novamente o que o autor caracteriza como insaciabilidade, isto é, a incansável necessidade de procurar o amor. Dicléia Maria Bastos Schöffel (2002) também nota essa insaciabilidade na obra de Florbela através do donjuanismo, reafirmando a crítica feita por Agustina Bessa-Luís: “Toda a sua vida é uma permanente reivindicação. Nada lhe basta, nada a satisfaz, porque há uma carência anterior.” Sendo assim, o amor de que Florbela fala é um permanente ir e vir; logo, os impulsos eróticos estão não apenas vivos, mas também são a força motriz de sua busca, caracterizam a origem dessa “carência anterior”, uma necessidade imanente ao ser poético de Florbela Espanca.

A partir da idéia de que não há como a experiência amorosa acontecer e ser bem sucedida, visto que ela só é legitimada pelo casamento, o amor irrealizado é o ponto central no que diz respeito ao sentimento matricial de toda a temática florbeliana. Não há relação entre amor e felicidade, porque o amor não é um bem buscado por aqueles que se inserem

no mundo do trabalho, assim como também não é um bem cultural. Mesmo sem encontrar a possibilidade de realizar-se, o amor torna-se infinito porque é insaciável. Desse modo, o que se enfatiza é a existência do sentimento, do discurso da paixão, e não a realização dele.

Dando continuidade à análise de manifestações amorosas em *Máscaras do Destino*, debruçamos-nos sobre o conto “Os mortos não voltam”, que apresenta uma série de referências biográficas de Florbela e Apeles Espanca. Nele é narrada uma história em que pode ser percebida uma menção à noiva de Apeles. Este ia casar-se com Maria Augusta Teixeira de Vasconcelos que, ao morrer, deixa o noivo inconsolável e também desejoso de morrer, como ele mesmo confessa à irmã em correspondência. No conto, a morte abala o destino do casal Lídia de Vasconcelos e seu noivo, que ora é Álvaro Bacelar, ora João, quem sabe num plano biográfico, o próprio Apeles ou o aviador do primeiro conto. Dr. X é o narrador, que, na verdade, reconta a história contada pela Sr.^a L tempos antes. Assim como Apeles, o noivo de Lídia morre em um acidente e seu corpo desaparece nas águas. O seu amor, a dor da perda, e o casal separado pela morte ecoam nas palavras, e assim eternizam-se. No próprio conto, tal como ocorre nas narrativas da tradição oral, a história contada por Lídia é repassada adiante pelo Dr. X. O eco está presente em todo o conto, como se pode notar a partir das falas que se repetem, assim como os fatos e descrições que estão em outros contos. Num movimento paralelo ao da palavra que mantém – ou eterniza – as histórias, nomes e pessoas, o amor não cessa, não se anula: é contínuo. O eco é aqui a imagem que representa a perenidade do amor.

Lídia representa também as mulheres que, na tradição poética, povoam as cantigas medievais: vivem à espera do retorno de seus amados. A mulher que espera é a que corresponde ao modelo criado para a manutenção da civilização, que se apóia na idéia de que a prática amorosa só se realiza com o casamento, ou seja, do sexo instituído. Lídia é descrita como quem parece imobilizar-se “na expectativa dum prodigioso e inefável

milagre”. (*MD*, p. 40). O milagre esperado é o retorno do seu morto, para que seu amor se possa realizar. Porém, como o casal habita mundos distintos – o dos vivos e o dos mortos –, o amor não se realiza: está interdito no mundo dos vivos, ainda que salvo no mundo dos mortos. Portanto, tal qual o título do conto, o morto de Lídia não volta, porque os mortos não voltam, não pertencem mais ao plano profano dos vivos.

Em “O resto é perfume...”, o amor não é nomeado, mas como impulso pode ser identificado na fala da personagem que conversa com o narrador:

A planície estendia-se até os confins do horizonte, de cambiantes inverossímeis. A estrada poeirenta, quase reta. Chanercas bravias, dum e doutro lado. Aqui e ali, a rara mancha escura duns torrões lavrados que mais tarde fariam o grande sacrifício de, mortos à sede, darem pão. Sob a serenidade austera da minha terra alentejana, lateja uma força, hercúlea força, que se revolve num espasmo, que quer criar e não pode. A tragédia daquele que tem gritos lá dentro e se sente asfixiado dentro duma cova lóbrega; a amarga revolta de anjo caído, de quem tem dentro do peito um mundo e se julga digno, como um deus, de o elevar nos braços, acima da vida, e não poder, e não ter forças para o erguer sequer! Ah, meu amigo! O gênio que, com o grotesco vocabulário humano, pudesse fazer vibrar a nossa sensibilidade, estorcer os nossos nervos de encontro à trágica e mentirosa insensibilidade da minha dura terra alentejana! Nem Fialho, nem nenhum! (*MD*, p. 46-47)

A personagem identifica-se com a paisagem, vê-se estendida nela, entendendo-a como um organismo que tem os impulsos sufocados. Nesse trecho, é possível ler a repressão dos instintos e de tudo que se insira no comportamento humano, dentre o qual se inclui os impulsos eróticos, o que aponta novamente ao amor irrealizado, visto que não há sequer a possibilidade de se expressar. Aqui, Florbela denuncia também a opressão de sua terra natal cuja paisagem aproxima-se à descrita no conto. Essa terra, o Alentejo, é vista por ela como a província dominada pelo moralismo, encerrado na ordem, lugar em que a própria Florbela sofreu reprovação em virtude de seu comportamento incomum. No conto em questão, é possível identificar a própria Florbela lamentando a “trágica e mentirosa insensibilidade da [sua] terra alentejana”, que nem mesmo seu conterrâneo Fialho de Almeida pôde exaltar através da literatura, isto é, remói a intransigência moral que ofusca as belezas da paisagem do Alentejo e os amores, sonhos e sabedoria que lá não se podem

cumprir nem reconhecer. Por isso, como aponta Maria Lúcia Dal Farra (1985), a amiga do narrador se identifica com os rejeitados pelo mundo:

É deste modo que a personagem é aproximada aos loucos, aos santos, aos profetas, aos artistas, aos iniciadores e aos... mortos. Enfim, a sua esfera de convivência se faz, de um lado, com os iluminados – Pascal, Leonardo Da Vinci – e, de outro, com os iniciadores heréticos, punidos na fogueira: Joana d’Arc, Savonarola, João Huss. Estes nomes citados por Florbela perfazem tanto o roteiro dos banidos da sociedade quanto os passos da condição histórica do feminino: o interdito. (DAL FARRA, p. 113)

Há de se resgatar, a essa altura, uma imagem bastante freqüente e marcante na poesia de Florbela Espanca: a aproximação entre a mulher e a Terra. Isso já foi notado por muitos estudiosos, e o primeiro deles foi Jorge de Sena (1946), o primeiro também a falar de Florbela com a devida justiça que a poetisa merece. O crítico afirma que Florbela não consentiu a masculinização do universo; ela teve a urgência de fazer que o feminino também estivesse presente na poesia por ser também parte viva desse universo. E uma das maneiras de ser mulher se refletiu na sua poesia através da constante comparação dela mesma com a Terra. O crítico aponta o “irresistível desejo de ser um pedaço da paisagem” (SENA, 1946, p. 40). Portanto, entre Deus e a Natureza, a mulher escolhe ser a Natureza por esta abranger todo o sentido da feminilidade. Deus é seu amante – com Sena lembra um verso de Florbela em que ela diz querer o amor de um Deus –, mas ela é a Terra.

José Régio (1964), por outro lado, analisa a Florbela-Terra fecundada pelo Sol, gestando a charneca em flor – essas flores do mal orgânico que encerram a vida e a morte – e também percebe a preferência pela Natureza por esta ter a função de ser fecundada, a função da maternidade, compondo uma escritura feita apenas de símbolos femininos:

Onde a feminilidade de Florbela se revela profunda é antes no seu complexo ora de fraternidade, ora, sobretudo, de maternidade; e não só para com o amado-amante, como para com tudo quanto ame. É, em suma, na identificação do amado-amante com o Sol, e na de si própria com a Terra por ele fecundada. A terra; a charneca em flor; as árvores, que são filhas da terra e se desentranham em frutos; os lagos, que se abrem ao sol e se fecham de terra por todos os lados, - tudo não são coisas com que Florbela se identifica por ser supremamente Mulher?, símbolos femininos com que se torna ela própria simbolizante? (SENA, 1964, p. 180)

Jussara Neves Resende (2007) também percebe na poesia de Florbela a presença da mulher que se transforma na Mãe Natureza, que gera e acolhe após a morte. A autora reconhece nessa transformação a tentativa de seduzir o amado através das belezas da Terra.

Assim diz, a propósito do soneto “Passeio ao campo”:

(...) o *eu* reitera (...) o convite ao amor e passa a descrever (...) a exuberante natureza que o rodeia e que, por sua fertilidade, (...) parece lembrar que o tempo é propício ao amor. A descrição da fértil natureza funciona como uma confirmação do convite já feito que fica ainda mais explícito (...) com a fusão das “duas sombras” num só astro, metáfora que revela o desejo de contato físico que sente a mulher. (...) A natureza, nos versos de Florbela, é quase sempre, como nos versos em estudo, metáfora do corpo em questão e da sensualidade.⁵

Em “A paixão de Manuel Garcia”, a manifestação do amor é encaminhada novamente para a irrealização que ganha ainda mais significado no amor não correspondido que Manuel Garcia nutre por Maria Del Pilar até o momento da morte. Maria Del Pilar é apenas a musa que inspira o “doido amor”, a “paixão de romântico” jamais correspondida, uma vez que não conhece o admirador. Não pode sequer dizer-se que há indiferença, porque os dois não se conhecem. Para além disso, um outro abismo os separa: 1) ele é pobre e ela é fidalga; 2) ela é “a outra”, tem descendência espanhola; não é a “costureirinha gentil” e humilde; 3) ele a vê como uma princesa presa na torre de um castelo, ao observá-la da oficina que fica em frente à casa dela. Cercada pelas “grades douradas do (...) jardim distante”, ela aguarda o prometido. Mas o pobre jovem apaixonado não é o príncipe que, desbravando florestas, ou removendo pedras que encerram a princesa em seu castelo, vai ao encontro dela:

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 que de terras de Espanha viera há meses e que por aqui ficara, presa como andava a uns escuros olhos portugueses. Não era a costureirinha gentil com quem poderia ter criado um lar, um doce lar de pobres, como um ninho suspenso num beiral, a cabeça a tocar o teto, o teto quase ao pé do céu. Não, não era moreninha espanhola, não era a andaluza de rosto tostado como o duma gitana que andava pelas ruas com o chalinho traçado e os cabelos ao vento. *Era a outra*, a outra Maria del Pilar, a filha duma nobre espanhola e dum grande fidalgo

⁵ Citação encontrada em trabalho publicado no seguinte endereço eletrônico www.cronopios.com.br/ensaios.

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*. (MD, p. 57, grifos meus)

Portanto, mais uma vez, o amor é impraticável, porque não se insere nas convenções, nem no cotidiano; não se realiza porque não pode fazer parte do real definido pelas instituições. E também porque o herói, marcado pela diferença social, mantém-se à distância.

Em *Máscaras do Destino*, percebe-se a constante presença do elemento água. O motivo dessa presença pode esclarecer-se, novamente, na morte de Apeles, a quem a obra é oferecida. Como foi observado na análise do primeiro conto, em que o protagonista também é um aviador cuja aeronave cai no rio, a água substitui a terra na recepção do corpo do morto. Portanto, a água pode ser considerada o local sagrado que guarda aquele que morreu, tendo a mesma função da água do batismo com a qual se abençoa o recém-nascido; pode mesmo ser identificada com o útero materno que guarda e prepara o bebê para a vida, ou como acolhimento no ventre feminino. Ora, se aquele a quem se ama ou se quer divinizar é acolhido pelas águas, que, aqui, ganham novo efeito de sentido: são o ninho que acolhe o amor.

Além disso, o simbolismo da água oferece a idéia da regeneração e purificação contida no batismo, implica Morte e Renascimento, como explica Mircea Eliade (1991), em *Imagens e Símbolos*. Segundo o autor, o simbolismo mágico-religioso entende a imersão na água como a morte do “velho homem” e o conseqüente surgimento de um novo ser regenerado. Além disso, deve-se considerar também a carga de erotismo presente na água, como observa Gaston Bachelard (2002), em *A água e os sonhos*. Nesse estudo, a água assume sua constância e simboliza as forças humanas mais escondidas, mais simples, ou seja, as forças ancestrais: o erotismo, que é a energia mais arcaica do homem, a que menos foi alterada pela civilização, é a parte da natureza humana em que menos se interferiu. Além disso, o mergulho na água também remete à figura do Narciso, que se

apaixona pela sua própria imagem refletida. É essa mesma imagem, o rosto humano, instrumento usado para seduzir. É no espelho que o homem prepara seu rosto para atrair o outro. Ao querer capturar o outro, o homem primeiro ama a si mesmo. Bachelard também lembra que a função sexual do rio é evocar a nudez feminina porque a faz entrar nele, e para isso tem que se despir. Portanto, a água é motivadora da sensualidade. A presença da água e a imersão nela sugerem tanto a motivação de Eros quanto a regeneração do homem.

Assim como o aviador do primeiro conto e Álvaro Bacelar/João de “Os mortos não voltam” são sepultados nas águas, ou a Morta retorna às águas tornando-se onda, em “O inventor” o protagonista se consagra através da comunhão com a água. Esta é tão significativa que acaba por tomar a forma de sua musa, visto que se mostra desejoso dela desde sempre, pois “era pequerruchinho, ainda engatinhava, e já queria ser marinheiro” (Ibidem, p.69). Percebe-se entre o menino e a água a sugestão de uma relação erótica, desde a infância através de linguagem que constrói imagens erotizadas, como a descrição de seu “corpinho rechonchudo e tenro de *magnólia carnuda toda aberta*” (grifos meus) que era mergulhado pela mãe numa bacia. O menino demonstra tanta satisfação no contato com a água que seu corpo ganha a exuberância da magnólia, a que se somam as características: “carnuda” e “toda aberta”, que apontam claramente para uma imagem erótica, ou mais especificamente, para o corpo que se entrega ao impulso erótico:

“Com as mãos pequeninas de deditos escancarados como os raios de uma estrela, (...) fazia ondas maiores, desencadeava tempestades”: a água, portanto, já move nele toda a ebulição dos instintos eróticos. E tanto quanto um homem seduzido por uma mulher, o pequeno se encontra encantado e seduzido pela profundidade da água: “Com os olhitos arregalados debruçava-se no abismo, contemplava extático as misteriosas profundidades, a água a tremer em ziguezagues irisados e o cobre da bacia a faiscar no fundo.” (MD, p. 69).

Ao crescer, continua encantado pela água, a ponto de a mãe dizer que ele tem “raça de pato”. A atração que a água exerce sobre o menino atíça impulsos comparáveis aos eróticos, que são regulados, ou até mesmo proibidos pela civilização. Mas como, em

criança, o ser humano ainda não se encontra dominado pelos valores sociais, ele cede à “tentação” e se entrega à água. O trecho que se segue narra todo o processo, desde o momento em que o impulso é incitado, passando pela hesitação, e terminando no momento em que cede a ele:

(...) *Que tentação!* (...) E se ele fosse ver a água?... Vê-la só... mais nada! Não queria rasgar o bibe, nem desmanchar a risca do penteado, nem sujar as botas, é claro! (...) *A consciência, essa rabugenta desmancha-prazeres*, ia falando cada vez mais baixo, as rugas da testa, cavadas no esforço da concentração, alisavam-se, os doces olhos garços enchiam-se-lhe já do infinito prazer, da alegria triunfal e são de se mirarem num grande espelho movediço e claro. Vencia a tentação; nem as tentações se fizeram para outra coisa... (...) *a mão, pendia, num gesto quase sensual, afagava a água*, que se abria tépida e a envolvia de doçura. (...) *De tentação em tentação, de fraqueza em fraqueza, os compromissos de consciência levam um homem honrado à prática de todos os crimes... Ei-lo completamente nu*. O corpito moreno e magro de garoto azougado brilha ao sol que, atravessando os ramos verdes dos salgueiros em volta, o vai acariciar de fugida. A água fulge, chapeada de claridade. Dum salto, atira-se à água. *Os olhos fecham-se-lhe de voluptuosidade. Há na curva das fartas pestanas escuras descidas sobre os olhos, qualquer coisa da sensualidade dum corpo que mãos suaves de mulher acariciassem...* A água faz um glu-glu indolente e melodioso e vai espriar-se em pequeninas vagas no rebordo de pedra. Um melro, quase azul à força de ser negro, espregueia malicioso o camarada, por entre os ramos dos salgueiros, dum verde mais intenso, mais cru na tarde que sobe resplandecente. E o pequeno nada, chapinha, mergulha, estira-se, patinha como um deus das águas, ébrio de vida moça e livre, sob a carícia do sol, que lhe morde a carne morena coberta de pequeninas gostas irisadas. (Ibidem, p. 70-71, grifos meus)

Com base no trecho citado, pode-se dizer que em “O inventor” o erotismo atinge seu ápice de manifestação e de satisfação a partir da irremediável atração que o menino demonstra pela água; ele quer a água e não foge dela. O encontro transgressor com a água é narrado como um movimento semelhante ao do ato erótico: há a sedução, a irrupção dos sentidos, a transgressão voluntária do interdito, a voluptuosidade, a entrega, o deleite. Da mesma maneira que aquele que se permite a satisfação do prazer reencontra um estágio de plenitude e relaxamento, a comunhão com a água oferece a mesma satisfação que se reencontraria caso fosse possível o retorno ao útero. A comunhão com a água representa esse retorno. E essa comunhão é tão satisfatória quanto o ato sexual pleno. Por isso, o encontro com a água está marcado por sensualidade e erotismo.

Se é possível dizer que em “O inventor” se observa o ápice do erotismo, em “As orações de Sórora Maria da Pureza”, pode-se dizer que o erotismo feminino atinge sua forma mais expressiva, e supera as experiências vividas nos demais contos, principalmente no que diz respeito à crise desencadeada pelo amor sentido pela mulher, que é recorrente na poesia florbeliana. Para o desenvolvimento dessa leitura, é necessário retornar ao lirismo e à forma como o amor se manifesta na obra poética de Florbela Espanca. Maria, a protagonista do conto, prepara-se para a iniciação na experiência amorosa, como determina a sociedade: tem quinze anos e já namora, “e já havia um ano que lhe tinham dado licença para falar com ele [o namorado] às grades do jardim.” (*MD*, p. 81). Inicia-se no exercício amoroso, mas não na prática sexual. Porém, o erotismo aí se manifesta (ainda que o desejo não seja satisfeito). Todo o alvoroço erótico que Maria começa a vivenciar está metaforizado no seu jardim e nos elementos que o compõem. Um desses elementos é o clima, que se relaciona com a natureza, que também influencia na construção da aparência do jardim. Ela estranha que, naquele ano, período em que tem contato com o namorado, não tenha havido “inverno nem dias”. Portanto, só há calor e noites, “trezentas e sessenta e cinco noites de setembro, tépidas, cariciosas, luarentas.” No hemisfério norte, setembro é o último mês do verão. Além do calor constante, o jardim de Maria apresenta outra curiosidade: nele não florescem nem azaléias, nem magnólias, mas apenas beladonas, que como esclarece Fernando Alves, na apresentação do livro, são “plantas consideradas afrodisíacas e freqüentemente relacionadas à feitiçaria”:

E as beladonas! Tantas! Havia-as em todos os canteiros. Brotavam da terra, misteriosas e perfumadas, vestidas de cor-de-rosa, aqui e ali, por toda parte, às vezes até nas ruas do jardim! (...) Toda a sua seiva se desentranhou em cor e perfume. Elas, todas, apenas são corola e alma! E as beladonas, toda a gente sabe, só brotam da terra, misteriosas e vestidas de cor-de-rosa, em setembro. (*MD*, p.82)

A multiplicação das beladonas reflete o nascimento e crescimento do amor. Porém, não se trata de um amor apenas puro, mas também, e sobretudo, forte, resultado da soma de afeto e erotismo. E como a beladona pode produzir um veneno letal, esse impulso pode levar à morte. O erotismo desse amor era interdito à mulher do tempo de Florbela. Por isso é invasivo e incômodo, surge no ímpeto com que o sentimento reprimido é liberado; porém, aqui não há liberação. Há a tentativa de castrar esse sentimento impróprio para os que a cercam. Por isso o jardineiro toma suas providências ao arrancar as beladonas: “Nas ruas... Que escândalo! – comentava o gesto brutal do velho jardineiro, arrancando-as e atirando-as para o lado sem piedade.” (ibidem, p. 82). Assim como as beladonas, a vinha virgem também cresce sem limites, para ser igualmente podada.

Mariazinha lembrava-se muito bem; era todas as noites a mesma coisa: o cascalho dos arruamentos a reluzir, como se alguma fada caprichosa tivesse andando por ali a atirar às mãos cheias punhados de pequeninos sóis; as grades do jardim, ao fundo, onde se enlaçava a 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. (Ibidem, p. 82, grifos meus)

A imagem das vinhas virgens abraçando, enlaçando as grades insistentemente revela a alta temperatura erótica (ainda mais que é verão). As vinhas também evocam as orgias das bacanais. É importante ressaltar que tudo o que se revela nesse jardim revela também a expressão do próprio corpo de Mariazinha, é a metaforização do desejo, que nem as grades impedem que cresça. Desse modo, o jardim de Maria, com todo o seu apelo erótico, que, como ela, seduz seu namorado, e o próprio leitor, pode ser lido como a extensão do próprio corpo da jovem. Maria, assim como o eu lírico florbeliano na poesia, assume toda a fertilidade da terra, dela podem nascer flores. É a Mãe Terra, a Gaia, a Rea, a Grande Mãe pagã, a terra fértil, fonte de vida e amor, que anseia por ser fertilizada e amada.

Mariazinha lembrava-se muito bem: tantas [flores]! Parecia um milagre! O namorado até se ria de ver tantas, tantas, todas as noites mais, como se andassem

por baixo do chão em qualquer misteriosa tarefa e surgissem à noite, à flor da terra, a beberem o luar. “Qualquer dia nasce-te uma no peito, vais ver...” – dizia ele a rir, encostado às grades onde a vinha virgem se enlaçava. Fora sempre setembro.

(...)

Em vão o *jardim voluptuoso multiplicava todas as suas seduções*, desvendava todos os seus segredos, numa *febre ansiosa* de tentar; em vão espalhava na noite luarenta todas as jóias, numa prodigalidade de avarento que, numa hora de demência, resolve atirar com todos os seus tesouros à rua; em vão queimava por ela todos os arômatas, em caçoilas de prata e urnas de cristal, no coração das flores. *A vinha virgem agarrava-se com mais força, prendia mais os dedos, num espreguiçamento voluptuoso, lânguido, firme, doce e brutal, ao duro ferro das grades*. O vento sacudia a cabeleira solta das árvores, que no escuro ondeavam como jubas de feras. Mariazinha sorria. (MD, p. 82-83)

Mais uma vez, a natureza – isto é, a terra – é a metáfora do corpo feminino, ou uma extensão desse corpo. O jardim de Mariazinha – isto é, ela própria – está pronto para o amor; portanto, tenta seduzir o namorado com sua beleza. O seu jardim é vivo, belo, e sua energia vibrante revela o desejo que Mariazinha tem de ser tocada e amada. Porém, tudo o que o namorado vê nela é um ser frágil, puro, que não deve ser deflorado. Ele não atende à sua sedução, não quer tocá-la, porque isso a macularia. O namorado resiste ao impulso transgressor.

Pois naquele ano, quando o namorado a via aparecer ao longe, no umbral da porta envidraçada, descer os degraus de mármore do terraço, surgir na grande avenida do jardim em direção às grades, muito branca, muito leve, quase imaterial, o seu desejo era cair de joelhos, como a uma aparição e rezar. (...) O oval alongado daquele rosto de madona, aquele olhar ingênuo de menina-donzela, os cabelos lisos, sem uma onda, a emoldurecer-lhe de ouro a face branca, aquele seu ar refletido e tímido, todo aquele conjunto era de uma tal candura, de uma tal pureza que, ao vê-la, a primeira impressão de toda a gente era de piedade: “Meu Deus não lhe façam mal! Não lhe toquem... olhem que a desfolham...” (...) O namorado encostado às grades onde a vinha virgem se enlaçava, via-a vir e sorrir, enlevado. Via-a tão pura que não ousava estender a mão com medo que ela se esvaísse, via-a tão frágil que não se atrevia a tocar-lhe com receio que ela se esfolhasse...” (MD, p. 82-83)

O amor irrealizado retorna neste conto na forma do desejo que não pode ser satisfeito. Ela é, para ele, mais próxima de uma boneca inanimada que de uma mulher de carne e osso que o deseja. Isso aponta para a imagem frágil que o homem tem da mulher. Enquanto ela quer seu toque, quer se unir a ele em corpo, ele teme que seu toque lhe faça mal. E é exatamente esse mal tudo o que ela deseja, o que depois se torna completamente

impossível com a morte do namorado. Por mais que a personagem ame e queira consumir seu amor, isso interferiria no modelo de mulher em que ela deveria enquadrar-se: a virgem romântica que se preserva dos apelos sexuais de seu próprio corpo e se guarda para tornar-se uma instituição social através do casamento.

Nesse sentido, a figura de Mariazinha também resgata uma outra imagem poética de Florbela: a da mulher que se isola e guarda apenas para si o seu amor, que é recriminado pelo mundo e convertido em pecado ou doença. Desse modo, a poetisa se serve do claustro para expressar a dor resultante da repressão de seus impulsos eróticos. Assim, após ser separada do amado pelas grades do jardim através das quais sua família a encerrava e depois de ver seu jardim do amor ser podado como se ele não tivesse direito à vida, Mariazinha decide internar-se num convento, onde vai continuar a adorar seu amado, mas numa espécie de segredo. Aqui, o convento é a metáfora do enclausuramento pelo qual podia optar a mulher daquele tempo, quando não era possível a vivência do amor, mas que se torna a metáfora da clausura de mulheres de todos os tempos, clausura do corpo e do discurso silenciado. Isso porque, em muitos dos casos, não havia (e muitas vezes ainda não há) possibilidade de a mulher se rebelar contra essas exigências. Enquanto antes da morte do namorado o claustro é imposto pela família – célula do modelo burguês, patriarcal e cristão – que só permite que Mariazinha veja o namorado por detrás das grades do jardim, agora ela se enclausura por vontade própria, embora pudesse ter-se mantido à mercê das exigências sociais que a levariam ao casamento arranjado. A clausura se transforma numa espécie de transgressão.

Como aponta Maria Lúcia Dal Farra, “o erotismo florbeliano, pronto a eclodir no espetáculo dos cataclismos e das convulsões siderais, também é capaz de se recolher, silencioso e mudo, na zona de intimidade – a mais recôndita” (DAL FARRA, 2002). No conto em análise, apresentam-se duas formas de erotismo: o que está “pronto a eclodir no

espaço dos cataclismos e das convulsões siderais”, presente no jardim de Mariazinha que manifesta, como extensão da jovem, seus impulsos eróticos, e também o erotismo recolhido, manifesto no desejo de ir para o convento para isolar-se do mundo que a proíbe de amar.

Mariazinha recorre a este último recurso como quem recorre à última chance de amar livremente, o que compõe um verdadeiro paradoxo. Assim, transforma seu “noivo morto” em deus, como faz Florbela em sua poesia, para então poder adorá-lo sem restrições, tal qual se faz com os santos. Sua devoção é tão fervorosa e dedicada, que as outras freiras a admiram e pensam que Mariazinha está rezando para Nossa Senhora, quando tudo o que ela faz é repetir as palavras que o namorado dedicara a ela e que agora ela lhe dirige como se estivesse rezando. Sendo assim, o que poderia ser interpretado como profano e sacrílego— orações, palavras santas, direcionadas a um homem — transforma-se, no plano literário, em sagrado, ainda que não deixe de ser uma profanação e uma heresia. E o homem, adorado como uma entidade superior, transformou-a em Deus, derrubando a superioridade déspota deste sobre a natureza humana.

O amor irrealizado também é matéria do último conto do livro, “O sobrenatural”. Neste conto, o elemento mais marcante é o sobrenatural, como já anuncia o título. Portanto, o amor/erotismo aparece mais sutilmente – mas não menos significativo, – em apenas um momento. O ambiente é um quarto onde se encontram três jovens e três cortesãs. Um dos jovens, Mario de Menezes, conta uma história em que foi atemorizado por uma assombração. E uma das cortesãs, chamada por *Gatita Blanca*, é identificada com essa figura sobrenatural da história. A *Gatita*, após passar muito tempo fitando misteriosamente Mário de Menezes, enquanto ele narra aquele momento de sua vida em que sentiu medo, dirige-se a ele e o beija:

Ela endireitou-se, num brusco sobressalto de rins como um jaguar, pousou o cigarro e, nuns passinhos leves, muito leves, as duras sedas brancas ramalhando... fr... fr... dirigiu-se para ele. Imóvel, o coração oprimido, esperou, quase sem respirar. A mulher passou-lhe os braços nus, braços frios de estátua, em volta do pescoço e, num súbito gesto de quem vai morder, esmagou a boca de encontro à sua boca, num grande beijo de amor. (MD, p. 105)

A mulher está representada neste conto pela *Gatita Blanca*, que assume, ao mesmo tempo, as formas sobrenatural e real. Sua forma sobrenatural está na identificação com uma assombração; já sua forma real é ser uma cortesã. Como é a *Gatita* quem oferece suas carícias, sendo, portanto, aquela que cede aos impulsos eróticos; como é ela quem detém todo o impulso erótico do conto, pode dizer-se que, aqui, o erotismo só é parte de dois planos: o sobrenatural, por vir de uma assombração, ou o real marginalizado, por vir de uma cortesã. Desse modo, o amor não se realiza porque ele está fora do real, no mundo do improvável e imaterial, ou no real, mas na parte não aceita do real, marginalizado e rejeitado. Em ambos os casos, o amor/erotismo pertence ao estranho, ao desconhecido, ao Outro, ao ilegítimo, sendo, então, impróprio quando confrontado com o familiar, reconhecido ou normal.

O amor, em *As Máscaras do Destino*, transita entre o real impossível e o impossível que se quer real. Não pode ser encontrado numa realidade aceita ou legítima. O amor irrealizado presença constante na poesia de Florbela Espanca como algo que desperta insatisfação por não poder se materializar, é também presença desses contos. Nelly Novaes Coelho afirma que na poesia de Florbela pode ver-se

a mais clara expressão da “mulher fatal”: a que se ama no amor que o amante tem por ela, a do eu que seduz o outro, para neste encontrar a sua própria imagem sendo amada. A poesia de Florbela expressa, em essência, a paixão que ela nutria por si mesma e a dor de não ser reconhecida em sua grandeza. E a tal ponto foi essa paixão que, vendo frustradas as tentativas de satisfação dessa ânsia, desiste de viver e se suicida.⁶

⁶ Encontrado em www.hottopos.com/vdletras3/nelly.htm.

Essa “mulher fatal” que quer seduzir e ser amada, mas se frustra por não poder vivenciar o amor no mundo em que está inserida, está também presente em *As Máscaras do Destino*, na construção das personagens femininas. Elas se mostram erotizadas, porém seus impulsos estão em dissonância com o mundo em que vivem. Portanto, o amor é incompatível com o real e só está harmonizado com mundos fora da vida. Por isso, a mulher florbiana quer o mundo dos mortos, do sobrenatural, do devaneio, do sonho, da mitologia ou das cortesãs, que é real, porém, excluído do oficialmente aceito.

A partir da reincorporação à água, tem-se a imagem do herói dissolvido conforme se deforma, desmaterializa, se afasta do plano concreto. Essa imagem está associada ao Narciso que mergulha na água movido pelo impulso de abraçar a si mesmo, isto é, apegando-se ao seu ego amante, seu impulso para o amor, como aponta Gaston Bachelard⁷ ao interpretar o mito de Narciso e as águas amorosas. Narciso é o símbolo do Eros em vigor. A água como extensão do Eu leva ao traço característico da escrita feminina em que a “incorporação do corpo e da casa como prolongamento” de si, assim como a “sensualidade disseminada” também é própria dessa escrita, como observa Isabel Allegro de Magalhães⁸.

Esse herói afastado do plano concreto está de acordo com a concepção florbiana sobre a prática do amor que se encontra em conflito com o que o mundo civilizado exige de cada indivíduo, e pode ser sustentada a partir do conceito elaborado por Francesco Alberoni, em *Enamoramento e Amor* (1988). Nesse estudo, o autor compara o enamoramento aos movimentos revolucionários que intervêm radicalmente na sociedade. O autor assim fala sobre esses movimentos: “Na história, na vida social existem fenômenos peculiares (...) nos quais as relações humanas mudam radical e substancialmente e, em consequência, tanto a qualidade como a experiência da vida se

⁷ BACHELARD. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

⁸ MAGALHÃES. *Capelas Imperfeitas*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 2002.

transfiguram.” (ALBERONI, 1988, p. 7). O enamoramento implica violência e ruptura com estruturas anteriores. Alberoni chama “estado nascente” a esse momento transitório, quando duas pessoas se atraem e o enamoramento os faz extrapolar os limites do possível. Eros é revolução: “Sua natureza é de subverter, transformar, romper os laços anteriores”. O enamoramento “une o que estava dividido e separa o que estava unido”, formando, assim, um novo sistema. Ele é sempre transgressão: “O enamoramento desafia as instituições no plano dos seus fundamentos de valor. Sua natureza reside justamente nisso, em não ser um simples desejo ou um capricho pessoal, mas um movimento portador de projetos e criador de instituições” (ALBERONI, 1988, p. 13). Sendo assim, o enamoramento implica a renúncia, o desprendimento do mundo real: liberta. E, como se move em direção contrária ao cotidiano, devolve o encantamento que a vida cotidiana, caracterizada pelo desencanto, destrói. Por isso, o amor dissonante de Florbela Espanca pode ser caracterizado pelo rompimento com o mundo legítimo que Francesco Alberoni identifica no enamoramento.

2.2) Sexualidade em conflito

Em *Máscaras do Destino*, a origem de toda a problemática se encontra na manifestação do erotismo e na urgência de sua satisfação. Em seu estudo sobre os poemas eróticos de Florbela Espanca e Gilka Machado, Jussara Neves Resende observa as considerações de Sócrates e Georges Bataille sobre a inquietude de Eros, provocada pela descontinuidade dos seres. A existência desses seres é marcada por uma continuidade inalcançada, e isso se reflete, segundo a autora, na poesia de Florbela e Gilka:

Nos poemas de Florbela e Gilka nota-se que a manifestação do erótico se dá justamente quando é clara a insatisfação do eu-lírico em seu isolamento, o que o leva a crer que na fusão com o amado alcançará a desejada sensação de completude. Assim é que nos versos de Florbela um descontinuo *eu* se oferece ao

amor, (...) privilegiando os idealizados ou vividos momentos de paixão que conferem ao ser o sentimento da almejada continuidade.

Ao abordar a poesia de Florbela, Dicléia Maria Bastos Schäffél caracteriza Eros como “a conexão com o cosmo, através da ânsia de fusão e de totalidade, através da arte”. Portanto, assim como está presente na sua poesia, o desejo de continuidade só pode ser resolvido pelo encontro amoroso também nos contos de *As Máscaras do Destino*.

Platão (1996) reproduz, em *O Banquete*, um debate sobre o amor, que se desenrola entre Sócrates e outros participantes. Um deles, Aristófanes, relembra o mito do andrógino e com este fundamenta o amor: os seres, no princípio do mundo, eram unidos, formados de um homem e uma mulher, ou dois homens, ou duas mulheres. Posteriormente, Zeus os castigou separando as metades. Desde então, os homens passam suas vidas procurando sua metade perdida para que possam voltar a ser completos. Por esse motivo o amor é visto como o meio através do qual a busca da completude pode ser efetuada. Ao final do debate, ouve-se a voz de Sócrates. Para ele, Eros é o anseio de quem se sabe imperfeito. É, em rigor, o que Platão entende por "filosofia": a aspiração de conseguir modelar dentro do homem o verdadeiro Homem.

Georges Bataille (1980) retoma a crise motivada pela descontinuidade e associa ao erotismo o desejo que o homem tem de mudar sua forma e atingir a completude. O homem anseia pela comunhão com outro ser, pois vê nisso a possibilidade de recuperar sua totalidade. Sendo assim, o erotismo surge da necessidade de unir um ser a outro, transgredindo a condição humana da descontinuidade (com a violência), e torna possível a continuidade. Embora o erotismo seja encerrado pelo cristianismo no escaninho do profano por ser um sintoma do demônio, Bataille aproxima-o da experiência religiosa por romper com a solidão intrínseca de todo ser. Livrando-se da experiência de estar no mundo, possibilita o sentimento de fusão com outras pessoas, assim como a religião funde os

homens no amor de Deus. O ser torna-se, assim, contínuo em relação a outro. Para chegar à sensação de comunhão, na visão de Bataille, é preciso entrar em crise consigo mesmo. O erotismo provoca angústia porque quer-se fazer contínuo através da experiência erótica. Isso o leva a questionar sua condição – a da descontinuidade – e querer transgredir aquilo que ele de fato é. O exercício erótico subverte o ser. A continuidade, segundo Bataille, é o segredo do erotismo, e só o erotismo tem o segredo da continuidade, que é incompatível com o estado natural inacabado do homem.

Essa questão também foi analisada por Michel Foucault (1984), que relacionou o estudo moderno da sexualidade às estratégias de poder da civilização. Segundo o autor, em *História da Sexualidade*, a “ciência da sexualidade” é uma estratégia de dominação que consiste em determinar como a prática sexual pode ser exercida e que práticas sexuais são anômalas, e, portanto, indevidas, de acordo com o contrato social. Essa ciência elabora-se a partir da multiplicação dos discursos sobre o sexo, o que é mais eficiente que a interdição. Controla-se a transgressão, a busca pelo prazer e pela liberdade no discurso. Nos séculos XIX e XX, iniciaram-se as “heterogeneidades sexuais”: “O século XIX e o nosso foram, antes de mais nada, a idade da multiplicação: uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltipla das ‘perversões’. Nossa época foi iniciadora de heterogeneidades sexuais” (FOUCAULT, 1984, p. 44). O prazer ilegítimo só é aceito em locais marginalizados: no prostíbulo, no hospital psiquiátrico. Ele só era hábito dos desviados e doentes. A eles era permitida a forma selvagem do prazer, enquanto a forma civilizada do sexo era a única aceita como saudável.

A mecânica do poder que ardorosamente persegue todo esse despropósito só pretende suprimi-lo atribuindo-lhe uma realidade analítica, visível e permanente: encrava-o nos corpos, introdu-lo nas condutas, torna-o princípio de classificação e de inteligibilidade e o constitui em razão de ser e ordem natural da desordem. Exclusão dessas milhares de sexualidades aberrantes? Não, especificação, distribuição regional de cada uma delas. Trata-se, através de sua disseminação, de semeá-la no real e de incorporá-las ao indivíduo. (Ibidem, p. 51)

O sexo é, então, retirado do obscurantismo e transportado para o real, mas, catalogado. Cria-se um mecanismo de manipulação das heterogeneidades sexuais:

O poder funciona como um mecanismo de apelação, atrai, extrai essas estranhezas pelas quais se desvela. O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar. O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer *não* a todas as sexualidades errantes ou improdutivas mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. (Ibidem, p. 52)

Foucault não entende como repressivo o método de dominação através do estudo da sexualidade, mas como coercitivo. E tanto prazer quanto poder acabam por ter a mesma origem: as sexualidades tidas como imperfeitas. “Prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e incitação.” (ibidem, p. 56) Através do estudo do sexo, cria-se uma verdade. O sexo foi tratado pelo ponto de vista imparcial da ciência, que está subordinada à moral, que tratou as perversões, as extravagâncias sexuais sob a forma de normas médicas. O sexo imperfeito é tratado como patologia. A verdade sobre o sexo constitui um “exame de si mesmo”; pode-se avaliar, então, a parte obscura de cada indivíduo através da observação do diagnóstico da conduta sexual. A verdade é destrinchada pelo sexo e se transforma em estratégia de poder. Sendo apenas joguete de articulações de dominação, o sexo não pode ser um meio de se atingir a felicidade.

Citando Sigmund Freud, Herbert Marcuse (1999) lembra, em *Eros e Civilização*: “A felicidade não é um valor cultural” (FREUD apud MARCUSE, 1999, p.76). E analisa a concepção freudiana sobre a oposição entre “princípio de prazer” e “princípio de realidade”⁹: este impõe ao indivíduo, através da repressão, uma racionalidade que é

⁹ Freud explica esses termos em *Além do princípio de prazer* (2003): por “princípio de prazer”, ele entende como sendo o “método de funcionamento empregado pelos instintos sexuais, que são difíceis de ‘educar’”. E define o “princípio de realidade” como aquele que “exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidades de obtê-la, e a tolerância temporária do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer”(FREUD, 2003, p. 12). Sabe-se também, como é observado por Marcuse, que o princípio de realidade é o instrumento de manutenção da civilização.

antagônica aos seus impulsos, que são atendidos pelo princípio de prazer. Marcuse observa que a civilização burguesa e cristã exige que o indivíduo direcione suas energias vitais para o trabalho; logo, não há espaço em sua vida para a satisfação plena de seus impulsos. Desse modo, a expressão de Eros não tem um fim em si, mas é limitada à reprodução e transformada em forças para a execução eficiente e incessante do trabalho alienado. Sendo assim, em uma civilização humanamente desviada, a felicidade não é uma realização possível.

Em *Máscaras do Destino*, o amor é dissonante porque não acompanha o movimento do mundo, segue rumos incompatíveis com o que é exigido pela civilização. A insaciabilidade, o desencontro e a não realização amorosa que motivam a construção poética de Florbela Espanca reincidem em seus contos. A esses conflitos segue a consciência de que o exercício amoroso não é possível no mundo, e o lugar para isso é procurado fora dele, como o paraíso perdido. A satisfação dos impulsos eróticos claramente presentes através de elementos sexualizados descritos nos contos só é possível em lugares que não pertencem ao real. Daí a presença obsessiva da morte: a evasão é necessária para tornar possível a vivência do amor. Porém, enquanto se está no mundo, e o erotismo impulsiona ânsias sobre as quais interferem os ditames sociais, a existência se vale principalmente da angústia e da dor, que serão tratadas no item que se segue.

2.3) A “Estética da dor”

O amor em Florbela Espanca é dissonante porque se movimenta desarmoniosamente em relação à vida social. Exige do indivíduo ações que excedem os

domínios morais, fazendo com que ele se encontre fora de lugar, porque o distancia dos comportamentos regulados pela sociedade. A angústia de não pertencer ao seu grupo traduz-se em desequilíbrio. É então que a dor se transforma em matéria poética. Como já foi observado, o tema desenvolvido na poesia é reincidente na prosa florbiana; desse modo, o que Maria Lúcia Dal Farra (1991) identifica na poesia de Florbela – a “valorização do amor pela dor” – se repete na prosa, prevalecendo o que Dal Farra chama de “estética da dor”. Essa estética é fundamentada no sofrimento causado pelos desencontros amorosos, ou também pode ser uma constante durante toda a vida terrena, visto que, muitas vezes, antes mesmo de os amantes se encontrarem em virtude da rejeição, o amor nem sequer pode começar, pois não se enquadra nos parâmetros sociais. Portanto, duas formas de se nomear a dor podem ser identificadas na prosa de Florbela: a dor de amor e a dor permanente. A dor de amor consiste na frustração do amor não correspondido, e a dor permanente é aquela que acompanha o indivíduo desde seu nascimento, como se estivesse destinado exclusivamente ao martírio. Nesse caso, existir demanda conviver constantemente com a angústia. Esta última é que caracteriza a dor como dor de existir.

Apesar de não se nomear claramente em todos os contos, a dor é marcante em *As Máscaras do Destino* porque está sempre presente. Em “A Morta”, a protagonista descobre a dor do abandono, quando o noivo deixa de ir visitá-la. A partir de então, dá-se um processo de decomposição, que é curto, porém significativo. É quando “os perfumes enlanguescem”, “os seios nus das rosas desmaiam”, “as cartas de amor amarelecem”. A perda do amor aqui leva a um desbotamento e a um desânimo que marcam o sofrimento da mulher abandonada, da depressão pelo desencanto. Nesse momento, a Morta está tão triste que começa a esboçar o “gesto de fadiga dos outros mortos”. Ela já não faz mais parte do mundo dos vivos, porém, só quando é desiludida pela dor de amor, começa, de fato, a morrer. O amor perdido também motiva a dor no conto “Os mortos não voltam”. Lídia de

Vasconcelos é uma mulher que sofre por saber ser impossível o retorno dos mortos, tendo a certeza de que não terá de volta o noivo. Todo o conto, que tem como motivo essa história para chegar à conclusão de que os mortos não voltam, está envolto pela melancolia de um amor que não se realizou. A dor está mais forte ainda quando se aproxima do desenlace, no grito de Lídia, ao chamar pelo noivo. O Dr. X descreve o grito como “brado de angústia, (...) apelo desesperado”. Nesse sentido, a presença da água, que é onde o corpo do noivo de Lídia se perdeu, também oferece a representação da melancolia lenta, calma e constante, como afirma Gaston Bachelard, em *A Água e os Sonhos* (2002, p.12).

É no conto “O resto é perfume...” que a dor se torna mais difundida, não se limitando a ser apenas consequência do amor irrealizado. Uma das duas narrativas percebidas assim se inicia: “Nesta época dolorosa da minha vida (...)”. Trata-se da época em que a narradora está falando com seu interlocutor, marcada por crises reveladoras de um espírito angustiado, sem que se revele um motivo direto para aquele momento doloroso. Em seguida, a narradora-interlocutora fala sobre a forma de aliviar sua dor:

(...) sabe você aonde vou buscar o mais benéfico consolo, o analgésico mais seguro contra estas crises que me assaltam de vez em quando, de repente, no meio duma frase, dum riso, crises que me fazem lembrar um cobarde assalto, pelas costas, numa praça iluminada e cheia de gente. (*MD*, p. 43)

Não há um motivo claro para a tristeza da narradora-interlocutora; apesar disso, é evidente o estado de amargura em que ela se encontra, por perceber em suas meditações um “afinado desconcerto”, uma desordem, a inquietude de quem sofre. Nela também se notam “gritos de revolta, dulcíssimos gemidos, grotescas gargalhadas de escárnio”. Aqui está descrito um espírito tomado pela angústia. E, por não ter sido desencadeada por um único fato, a dor nesse conto pode ser entendida como um estado permanente, como o único sentimento de veras sentido.

A dor é mais aguda no conto “A paixão de Manuel Garcia”. Já no título do conto pode perceber-se uma forte ambigüidade: por um lado, a paixão é o que impulsiona e alimenta a vida do protagonista; por outro, acentua o caráter de martírio de que é vítima. Pela paixão, Manuel Garcia torna-se agente (o que se apaixona) e paciente (o que experimenta o martírio) da ação de apaixonar-se. Como na história bíblica, trata-se do retrato de um martírio. Sua paixão, sinônimo de sua vida na terra, resume-se a uma existência de dor que contém simultaneamente a dor de amor e a dor permanente: ambas se mesclam. Portanto, é nesse conto que a dor atinge seu auge: tem origem na não correspondência do amor, mas também acompanha por toda a passagem de Manuel Garcia pelo mundo, de forma indissipável, como se existir implicasse necessariamente sofrer. A própria mãe reconhece a dor do filho, ao ver nele a imagem do crucificado: “Tremiam-lhe as mãos ao levantá-la [a carta] de cima da mesa como se não pudessem com ela, com aquele fardo, como se a carta fosse assim como uma cruz de ferro onde o destino lhe crucificara o filho. (*MD*, p. 57). A propósito do martírio de Manuel Garcia, ele também apresenta esse aspecto ao ser comparado a Prometeu: “(...) trabalhava febrilmente (...) como se quisesse matar às marteladas qualquer ave de rapina que sentia roer-lhe as entranhas.” (*Ibidem*, p. 58). Portanto, Manuel Garcia é a personificação do homem que sofre.

No mesmo conto, identifica-se a dor mais pungente, e sempre presente na poesia de Florbela: o sofrimento materno. A dor de Manuel Garcia é mais radical, e culmina no suicídio, enquanto a de sua mãe é resignada, caracteriza-se pela aceitação da dor como parte da existência, portanto, sufocada, descrita como “a dor dos pobres”:

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. 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 sem nada; o pouco que a vida lhes deixa é emprestado. Que lhes hão de tirar que seja deles?! Aos pobres toda a gente chama desgraçados. (MD, p. 55)

Aqui se percebem a mágoa e a maternidade, temáticas da poesia de Florbela Espanca, transfiguradas na mãe de Manuel Garcia. A mãe representa o feminino, que tem como dote a dor, enquanto o olhar é dote masculino, como afirma Maria Lúcia Dal Farra (1997), no artigo “A dor de existir de Florbela Espanca”. A tristeza é tudo o que o destino reserva a Manuel Garcia e à mãe, quer pela mágoa inconformada, quer pela mágoa resignada, que derrama “lágrimas silenciosas”. Sendo assim, este conto oscila entre o ressentimento agudo e incontido e o sofrimento contido, diferenciando, portanto, a dor feminina da dor masculina. Esta é silenciosa, enquanto aquela é retumbante, e tem a intensidade da agonia. Manuel Garcia caracteriza-se por sentir ao mesmo tempo as duas dores: a feminina constante e aparentemente calma, e a masculina, que explode na sua iniciativa de se suicidar; por isso também, ele revela em si o signo do Cristo e de Prometeu: um se viu em sofrimento desesperador que teve fim com a morte, enquanto o outro sofre eternamente.

A dor permanente também pode manifestar-se de forma menos lancinante, apenas como a aflição resultante das contradições existentes entre os apelos do corpo e as exigências do real. Em “O inventor”, está claro o confronto entre o princípio de prazer e princípio de realidade, considerando-se a idéia de que primeiro diz respeito aos desejos do homem, à sua necessidade de satisfazer os impulsos instintivos, e que o segundo consiste no conjunto de restrições que a civilização impõe ao homem para que este esteja adaptado a ela. Freud (1997), em *O Mal-Estar na Civilização*, entende que, muitas vezes, o que a realidade exige é incompatível com a natureza humana. O menino do conto demonstra uma breve agonia por ter de optar entre pular num tanque de água e manter-se limpo, como lhe

ordenara a mãe. Ele acaba cedendo ao prazer do mergulho; isto é, dá prioridade ao princípio de prazer, permitindo-se uma liberdade que as proibições do mundo limitam, reduzindo, assim, a agonia que ameaça tomá-lo, e que logo se dissipa.

A dor de amor e a dor permanente mais uma vez confluem para uma só narrativa, “Sóror Maria da Pureza”. Aí também a dor de amor se transforma na dor permanente, por dois motivos: está identificada na agonia de Mariazinha por não poder responder aos apelos de seu corpo e por se ver separada de seu amado através da morte. Então, o que a aflige momentaneamente acaba por definir o resto de sua existência, traçando uma trajetória marcada pela dor. É assim que a personagem constrói sua morada e se enclausura no seu sofrimento, sua única e permanente experiência de vida. Por não querer submeter-se ao isolamento imposto pelas regras – cujas limitações são simbolizadas pelas grades do seu jardim –, entrega-se a uma auto-segregação, onde, investida na sua dor, transforma-se em sóror Maria da Pureza, que é uma reprodução da Sóror Saudade, epíteto que Florbela adota em seus poemas e que personifica a mulher isolada em seu sofrimento. Opta por viver num convento onde o sacrilégio de adorar um homem em lugar de Deus encerra Mariazinha em sua própria realidade. Então, seu desejo, confundido até pela Superiora, passa a ser digno e o amor, permitido. O destino veste-se de mais uma máscara para poder cumprir-se.

O último conto de *Máscaras do Destino* não tem a dor como fundamento, mas uma história que revela o prenúncio dessa dor. Diferentemente dos outros contos, “O sobrenatural” aborda o medo e a renúncia como meio para evitar a dor. A personagem *Gatita Blanca* representa aquilo que pode dar origem ao sofrimento, isto é, o amor ou erotismo. Então, é rejeitada por Mário de Menezes, a quem ela causa temor por apresentar aspectos que coincidem com os passos de uma assombração que o atemorizou anos antes. Vale ressaltar que a *Gatita* é o elemento que não pertence ao real, porque não está definida, não se sabe ao certo se ela é um fantasma ou uma mulher de verdade. Sugere, assim, que as

conseqüências dolorosas que se temem vêm na contramão do mundo em que se está inserido. Desse modo, o medo é o presságio desencadeado por um elemento ou circunstância, ou pelas opções que podem levar o indivíduo a sofrer ao compartilhar aquilo que está contra o mundo e é por esse mundo combatido.

Sigmund Freud (1997) caracteriza as neuroses – qualquer tipo de doença psíquica ou desordem mental decorrente da dificuldade para viver – como produto da insatisfação do ego com o mundo externo e do peso que o indivíduo passa a carregar quando cede e se transforma naquilo que dele é exigido. Muitas vezes, manifesta-se uma hostilidade à civilização, pois esta impõe regras incompatíveis com a natureza humana. Então, a incapacidade de corresponder ao mundo externo e à conseqüente repressão de seus impulsos instintivos torna o homem insatisfeito.

Descobriu-se que uma pessoa se torna neurótica porque não pode tolerar a frustração que a sociedade lhe impõe a serviço de seus ideais culturais, inferindo-se disso que a abolição ou redução dessas exigências resultaria num retorno a possibilidades de felicidade. (FREUD, 1997, p. 39)

Freud observa também que a civilização que o homem criou, com todos os avanços tecnológicos e domínio da natureza, não proporcionou ao próprio homem uma vida melhor, nem o tornou mais feliz. Ao contrário, exigindo dele a sublimação de seus instintos, fez com que criasse mecanismos de defesa que lhe permitissem escapar ao mundo que não suportou. Um desses mecanismos é a neurose, que isola o ego do mundo que o atormenta, desvinculando o indivíduo da realidade. A neurose consiste num meio de reação à vida, ao desconforto e à insatisfação com essa mesma vida. Essa insatisfação se traduz, em *Máscaras do Destino*, sob o signo da dor.

O que se faz sentir numa comunidade humana como desejo de liberdade pode ser sua revolta contra alguma injustiça existente, e desse modo esse desejo pode mostrar-se favorável a um maior desenvolvimento da civilização; pode permanecer compatível com a civilização. Entretanto, pode também originar-se dos remanescentes de sua personalidade original, que ainda não se acha domada

pela civilização, e assim, nela tornar-se a base da hostilidade à civilização. (FREUD, 1997, p.50)

A dor tem início na impossibilidade de se agregar a experiência amorosa à vida real. A existência da dor contrasta com a experiência do prazer. A vida é, então, preenchida por conflitos porque oscila entre a angústia e o prazer. A dor vem da insaciabilidade, do desencontro amoroso. A existência é marcada pela angústia. O medo presente em “O sobrenatural” faz-se entender como iniciativa para evitar a dor. Ainda com base no pensamento de Freud, o medo pode ser identificado com o sentimento de culpa movido pelo superego. Este é a forma de consciência que se coloca contra o ego, é o moderador desse ego. Através do sentimento de culpa, o superego obriga o indivíduo a restringir uma demanda do ego por saber que a satisfação seria ruim e indevida. Por isso, antes de ter uma experiência dolorosa, e por temê-la, o indivíduo experimenta o medo, que o domina e freia. É esse o processo identificado na história de Mário de Menezes, que rejeita a *Gatita Blanca*, preferindo manter sua vida sem grandes perturbações.

2.4) O impulso de Thánatos

Do mesmo modo que Eros se revela permanente, com ele encontra-se Thánatos convivendo num mesmo organismo. Viver é manifestar ao mesmo tempo pulsão de vida e de morte. Em *Além do Princípio de Prazer*, Sigmund Freud (2003) afirma que qualquer indivíduo apresenta forças que o motivam a existir, a prolongar sua vida e manter-se em ação, mesclada às forças que o instigam a estagnar, a perder o movimento e morrer, à destruição. Seguindo-se essa dialética, pode-se dizer que Eros e Thánatos convivem, se interligam, se imbricam e se originam um ao outro. Todo organismo almeja na mesma proporção a vida e a morte.

Em *As Máscaras do Destino*, percebe-se Eros bastante intenso, e que motiva o tempo todo a busca pelo amor como sentimento de vida e continuidade. Do mesmo modo percebe-se a presença de Thánatos nos conflitos motivados pela ânsia de vivenciar o erotismo e aceitá-lo como existente na vida orgânica, embora seja incompatível com a vida civilizada. Essa problemática gera angústia e dor, que levam ao desejo de evasão através da morte. Aqui se constrói um caminho para Thánatos que se origina de Eros; mas também pode mover-se em sentido contrário: Eros que se origina de Thánatos.

Sendo assim, a existência é marcada pelo duplo estímulo, viver e morrer. Entretanto, nos contos de *As Máscaras do Destino*, a morte assume também o significado da escatologia. Por ser a vida repleta de exigências e conflitos, faz-se necessário um meio de escapar ao caos, de destruir o que é mau e provoca sofrimento, de deixar de pertencer a uma realidade hostil. Então, a morte assume função de redimir aqueles que sofrem. Sua simbologia inclui o aspecto precívél da vida, além daquele que afirma ser a morte a introdutora dos mundos desconhecidos (inferno e paraíso) e de dar acesso a uma vida nova, regenerada e recomposta. É a morte que possibilita o fim de algo para sua reconstrução. “Liberadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si; ela abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira; *mors janua vitae* (a morte, porta da vida). (...) É a própria condição para o progresso e para a vida” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1988, P. 620-621). A morte é, a princípio, fim da vida; porém, aqui, ela se transforma em recriadora da vida e torna possível o que é impossível, ao mesmo tempo em que atesta essa impossibilidade.

A morte se apresenta em *As Máscaras do Destino* com um significado positivo em oposição aos percalços que a vida oferece ao indivíduo. Seguindo-se o conceito de escatologia definido por Jacques Le Goff¹⁰ como uma aposta na idéia do fim do mundo a

¹⁰ LE GOFF. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. [et al.] Campinas; Editora da UNICAMP, 1990.

partir do reconhecimento da decadência desse mundo e da necessidade de sua abolição para um mundo renovado, a morte sugere o renascimento. O passado é descartado em favor do futuro. A sensação escatológica vem de uma “fadiga cósmica”, o fim, que é provisório porque não é o fim, mas o início de um retorno às origens, segundo um ciclo progressivo. Então, a salvação do indivíduo ou da coletividade é permitida pela morte daquilo que passa por um processo de degradação.

No caso de *As Máscaras do Destino*, a morte representa um rompimento com o mundo hostil para a entrada num mundo utópico. O livro em estudo é iniciado exatamente com um conto sobre a morte redentora, em que o herói sobe aos céus em seu avião, estendendo os braços em cruz (“que transformou em asas”), o que o assemelha ao Cristo crucificado, tomando, portanto, o símbolo da paixão. Nesse primeiro momento, o avião é observado por um narrador que vislumbra uma pintura composta pelas cores quentes do Sol, o iluminador daquela paisagem. Pode-se ler nesta cena o calor, o arder do fogo de “um óleo pintado a chamas por um pintor de gênio” que colore de vermelho e dourado a tela sobre a qual voa o avião. Aqui, se vê o Ícaro, que ambiciona chegar perto do Sol, mas por chegar muito perto, tem suas asas derretidas e cai. A partir dessa imagem, pode-se perceber o desejo da queima, da destruição pelo fogo. O símbolo da queima, que também é queda, atrelado ao fogo, é analisado em *A Psicanálise do Fogo*, de Gaston Bachelard (1999). O autor atribui ao fogo sentido sexual a partir do momento de fricção entre pedras para a produção da fagulha e que assemelha às carícias que despertam a libido. Também está associado à brincadeira, à festa, ao roubo, aos desejos e paixões, ao movimento e à busca. A partir da função de iluminar, simbolizando o saber, também detém o impulso pela conquista do conhecimento unido à desobediência, assim como o Ícaro almejou chegar ao Sol e Prometeu, num ato audacioso, roubou o fogo dos deuses e ofertou à humanidade. Como está descrito em *Dicionário dos Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant

(1988), o fogo também carrega o poder das ações purificadoras e regeneradoras, liberta o homem de sua condição finita e fabrica a imortalidade. Contém em si o símbolo de Morte e Renascimento.

Nesse sentido, o fogo atribui à viagem do aviador o duplo princípio da destruição e da renovação, semelhante ao contido no símbolo da Fênix, o pássaro que ressurge das cinzas. E tal qual à ave mitológica, o aviador se liberta pelo vôo, da qual se pode identificar a simbologia do ar, que representa, segundo Chevalier & Gheerbrant, o princípio móbil universal, e cujo ser é “livre como o ar e, longe de ser evaporado, participa, ao contrário, das propriedades sutis e puras do ar” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1988, p. 69). Segundo Gaston Bachelard (1990), o ar pode ser entendido como condutor da matéria, é o elemento que carrega pela força dos ventos. Em *O Ar e os Sonhos*, ao ar é atribuído o poder do movimento. Pelo ar também se possibilita o vôo, cuja dinâmica proporciona a deformação. Nesse sentido, as metáforas da ascensão e da queda também são formuladas a partir do movimento do ar. Cair e voar também transmitem a liberdade pela movimentação vertical de um plano a outro. Em *As Máscaras do Destino*, esse vôo de liberdade pode ser observado em “O aviador”, na subida ao céu e abandono dos seus “restos de ouro”, e sua queda na água, como um pássaro conduzido pelo ar.

Em seguida se dá sua queda no “veludo glauco do rio”, caindo “na eternidade”. O herói retorna às origens, reencontrando-se com as águas onde será sepultado. O pós-vida para onde é enviado é um lugar idílico que lhe oferece a assunção própria dos heróis, e onde, recebido por deusas, é transformado em deus. A água como sepultura tem a função simbólica de resgatar o paraíso resgatar na água o paraíso. Como observa Mircea Eliade (1991), o “paraíso oceânico” mantém vivo o símbolo do Paraíso Terrestre, que não pôde mais ser encontrado na Terra, pois foi repellido pelo positivismo e pelo cientificismo. Então, desde o século XIX, o paraíso foi transferido para o oceano, que se opõe à vida de

trabalho e sacrifício na terra, lá “o homem era feliz, livre, não-condicionado; ele não tinha de trabalhar para viver; as mulheres eram belas, eternamente jovens, nenhuma ‘lei’ pesava sobre seus amores” (ELIADE, 1991, p.8). O paraíso é onde o homem pode reencontrar sua forma ancestral: o Adão antes da queda. Sendo assim, a morte aqui também tem o poder de salvar, ao contrário de significar perdição ou tragédia. A morte ultrapassa o fim de tudo e diviniza o morto; pode ser vista como espécie de prêmio, em vez de implicar somente fim da vida.

Como já foi dito anteriormente, a heroína do conto “A Morta” pode ser identificada como a personificação do Amor, por conter em si o simbolismo da Vênus e da murta, planta relacionada à deusa do amor. Por estar morta e não pertencer mais ao universo dos vivos, a Morta revela em si a experiência que só pode ser encontrada fora da vida. Isto é, a morte é a passagem não para um mundo sombrio, mas para o paraíso, onde o amor é possível. E como ela retorna à água, mais uma vez, esta apresenta o resgate do paraíso que não pode mais ser encontrado na terra. A Morta habita o cemitério, lugar onde os vivos aprisionam os mortos. Por isso, a morte toma novamente a forma dupla e é apresentada como o lugar que deixa de ser somente um submundo para também oferecer a experiência do amor. Além disso, lembrando que a Morta é considerada a Vênus às avessas, deve-se lembrar também de seu percurso de retorno às ondas, que representa o inverso do nascimento da Vênus de Botticelli. Portanto, a Morta e a Vênus, amor e morte estão unidos em um só signo. Essa associação faz recorrer ao simbolismo da concha para as culturas antigas, o que leva à concha da qual nasce Afrodite, correspondente grega da Vênus, percebendo que ela está relacionada ao amor, mas também à morte, e num sentido de renovação:

O complexo Afrodite-conchas é confirmado, ainda, por numerosas gravuras de conchas. A assimilação da concha marinha ao órgão genital feminino era, sem dúvida, conhecida dos gregos. O nascimento de Afrodite em uma concha ilustrava esse laço místico entre a deusa e seu princípio [o da fecundidade]. É

este simbolismo nascimento e da regeneração que inspira a função ritual das conchas. (...) Tal simbolismo da regeneração não se elimina facilmente: as conchas que simbolizam a ressurreição em inúmeros monumentos fúnebres romanos passaram à arte cristã. Aliás, muitas vezes a morte é identificada a Vênus: ela é representada sobre o sarcófago, o busto nu, tendo a seus pés a pomba; através dessa identificação com o arquétipo da vida em perpétua renovação, a morte assegura sua ressurreição. (ELIADE, 1991, p. 130)

A terra apresenta a idéia de imobilidade mais genuína: a Morta é a ela devolvida como quem é restituído ao túmulo ou à prisão, a uma forma que não se pode desfazer. Pode-se analisar esse significado da terra a partir do estudo *A Terra e os Devaneios do Repouso*, de Gaston Bachelard (2003). Nele, o autor analisa a terra como o símbolo do repouso, que tem a ação paralisadora e é o resultado do trabalho fundido, modelado, aferroado, e sua formação é definitiva. Essa imagem sugere a fundação, o enraizamento, a fixação. Nesse sentido, a morte se manifesta como paralisadora e a terra como o leito do morto, a prisão em que ele deve se confinar por toda a eternidade.

No entanto, o movimento da Morta toma uma direção contrária à da paralisia quando ela se liberta do cemitério e caminha ao encontro da água. É então que a terra assume sua outra face: a da matéria-prima para a criação, portanto, a substância da regeneração. Encontrando-se com o processo de renovação verifica-se o símbolo da terra como origem do homem, como se pode verificar no *Dicionário dos símbolos* (1988). A terra remete ao caos primordial, à origem, à vida. O reencontro com a terra do corpo morto oferece a possibilidade de recomposição daquilo que se destruiu. A Terra-mãe é a que dá alimento, mas também precisa dos mortos para se alimentar. É regeneradora, mas também destruidora; portanto desfaz para reconstruir. A Morta é imersa na terra, onde se regenera, e após isso, se liberta da mesma terra. Essa mutabilidade oferecida pelo simbolismo da terra também pode ser observada em *A Terra e os devaneios da vontade*, em que Gaston Bachelard aponta o aspecto móvel da terra a partir de seu estado mole, proveniente da mistura com a água, a matéria sobre a qual se pode agir, moldar, metamorfosear, que pode

ser trabalhada pelas mãos. Desta vez, o repouso é substituído pela vontade, a paralisia pela ação. Gaston Bachelard, em *A Água e os sonhos*, faz uma consideração sobre as águas compostas, que são as misturas obtidas a partir da combinação entre a água e os outros elementos. A união da terra com a água resulta em massa, que é a experiência inicial da matéria. O barro é a matéria-prima do homem e de tudo o que ele constrói. Sendo assim, essa mistura contém o princípio da fecundidade e da fertilidade. Cria-se a partir da matéria mole, molhada, derretida – que é comparada por Bachelard aos relógios de Dali, que sugerem a flexibilidade do tempo, a possibilidade de se escapar da duração – o que está passível de ser moldado. E assumindo seu movimento, a Morta se direciona para o rio, onde se encontra com sua segunda morte ao se desfazer em ondas. Ainda sobre a água, Bachelard encontra nela, como já foi dito (capítulo 2), a marca da feminilidade, das forças humanas escondidas, da fluidez, do trânsito, da morte, da profundidade, da melancolia. A água também reflete imagens, o que leva ao mito de Narciso, símbolo do erotismo, dos impulsos narcisistas. O mergulho do Narciso sugere a ânsia pelo contato com a água, isto é, o contato com o desejo. Nesse sentido, a água tem motivação sensual também por provocar a nudez.

Como já foi visto em *Imagens e Símbolos*, Mircea Eliade propõe para a água um simbolismo que remonta as antigas religiões, como via de Morte e Renascimento. Ou seja, a imersão na água tem a função do mergulho no abismo para o reencontro com a condição amorfa e a conseqüente regeneração:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades, elas são *fons* e *origo*, e reservatório de todas as possibilidades de existência; elas *precedem* toda forma e *sustentam* toda criação. (...) A Imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. (...) O contato com a água supõe sempre a regeneração: de um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; de outro, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. (ELIADE, 1991, p. 151-152)

Nesse sentido, a imersão resgata os símbolos do batismo e do dilúvio, que através da água realizam a renovação. O batismo é o banho que transforma o homem, o regenera à pureza limpando-lhe os pecados; o dilúvio destrói a humanidade para que se reproduza uma melhor. Essa função desintegrante, purificadora e regeneradora das Águas dá origem à condição desejada que está relacionada a Cristo e Adão: faz renascer o homem puro anterior à queda. A integração dos quatro elementos nos contos de *As Máscaras do Destino* aponta para esse processo de sacrifício, queda, destruição e morte para a reconstrução, que só é possível a partir da desintegração do modelo anterior. A libertação da terra, a posterior mistura da terra com a água e, por fim, o desfazimento nas ondas constituem, portanto, o processo de sacrifício para a renovação da Morta através da valorização do erotismo.

Em “Os mortos não voltam”, a morte é reafirmada como meio de se sacralizarem aqueles que deixam de pertencer ao mundo dos vivos e sua conseqüente possibilidade de regeneração. A história contada pelo Dr. X sobre o casal Lídia de Vasconcelos e Álvaro Bacelar/João, dela separado pela morte, comprova que a vida e a pós-vida correspondem a inferno e paraíso, respectivamente. Os mortos não voltam porque são enviados a um mundo melhor, o lugar idealizado onde são encerrados e elevados à categoria de deuses. Mais uma vez, o morto reencontra o paraíso na água: nela está confinado para viver por toda a eternidade; reencontra, portanto, os primórdios da existência. Sendo assim, são completamente desligados do mundo feio dos vivos, que são descritos como “vermes repugnantes”. Ou seja, aqui, vivos e mortos estão separados por seus mundos; um que é a vida morta e triste para onde os seres sagrados não devem voltar: outro, a pós-vida redentora, onde devem permanecer:

- Não, Robert, os mortos não voltam, e é melhor que assim seja... Que vergonha se voltassem! Onde há por aí uma alma de vivo que tivesse mantido digna de semelhante prodígio?... Eles vão, e a gente fica, e ri e canta, e deseja, e continua a viver! Mutilados, amputados, às vezes do melhor de nós mesmos, a gente é como estes vermes repugnantes que, cortados aos pedaços, criam novas células,

completam-se e continuam a rastejar e a viver! É uma miséria, mas é assim!
(*MD*, p. 41)

O conto “O resto é perfume...” fala da “asfixia” vivenciada por aqueles que não se enquadram na lógica do mundo. Dentre estes estão “os santos, profetas, artistas, iniciadores” e os mortos. O personagem identificado como “doido” atribui a eles o conhecimento da verdade, de um saber que não se conhece no mundo. Por isso, a morte aparece nesse conto como a marca dos sábios que experimentam a morte em vida, isto é, a limitação imposta pelas leis do mundo. Essa limitação é sentida pela personagem que conversa com o narrador, e assim o expõe ao demonstrar uma identificação com o Alentejo, visto que se compadece da tristeza percebida em sua terra:

Outras vezes, íamos para o lado dos olivais, campos tão tristes, tão tristes, que toda a atmosfera parece impregnada de tristeza; até a luz é triste. Oliveiras salpicadas de cinza, sobre terras barrentas que parecem empapadas de sangue. Não se vê um vulto humano... não se ouve uma voz... Tem-se a impressão de se estar fora do mundo e em comunicação com ele, dentro da vida e fora dela, no estranho e triunfal inebriamento de agitar perdidamente as asas no espaço, e no profundo desânimo de as sentir presas ainda! A terra é tão triste, tão triste, que a gente até tinha pena de lhe pôr os pés em cima; nos nossos passos, ao pisá-la, arrastávamos o remorso e a dor de quem um dia escarneceu um pobre! (*Ibidem*, p. 47)

Em face de o Alentejo ser a terra natal de Florbela Espanca, percebe-se no discurso da personagem um tom autobiográfico, o que revela, como já foi dito, a terra como metáfora da mulher. Nessa metáfora, identifica-se o símbolo da terra descrito por Bachelard como elemento que representa a imobilidade, a paralisia, portanto, a impossibilidade da vivência dos impulsos.

Em “A paixão de Manuel Garcia”, a morte toma a função de consagrar o herói que vive a história de um martírio. A partir de sua aproximação com o Cristo, Manuel Garcia protagoniza a história de sofrimento vivida por sua mãe e encerrada com o suicídio depois de saber que sua amada está prometida a outro. Há um único fator que o diferencia do Cristo: enquanto este morre para salvar a humanidade, Manuel Garcia é salvo pela morte. Portanto, a tragédia, desta vez, consiste em viver, não mais em morrer. A morte, ao

contrário da concepção tradicional, é redentora, realiza o milagre da vida e da imortalidade, e transpõe a alma do mortal à condição de espírito heróico. Além disso, em oposição ao Cristo que é escolhido para morrer e oferecido em sacrifício, Manuel Garcia escolhe a morte; é enaltecido por *querer* morrer, e num movimento que contraria a ordem da ascensão, ele “[sobe] a descer”, sua glorificação se dá pela queda. O desejo da morte é transgressor, visto que, assumida pela personagem e claramente defendida pelo narrador, contraria certos princípios sociais, principalmente a Igreja. Dá-se então o elogio ao suicídio:

(...) Manuel Garcia olhou face a face a vida, e sorriu. Oh, o sorriso de desdém dos que querem morrer! 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 da esperança do que há de vir, e que serenamente, desdenhosamente, sem saudades nem esperanças, partem um dia sem saber para onde, aventureiros da morte, emigrantes sem eira nem beira, audaciosos esquadrinhadores de abismos escancarados deste mundo! Quem foi que um dia ousou lançar a um papel as letras ultrajantes da palavra cobardia, essa suprema afronta, esse insultante escarro, à face dos que querem morrer?!

O que lhes foi preciso de coragem desdenhosa, de altiva serenidade, de profundíssimo desprezo, às almas que partiram *por querer!* (MD, p. 63)

A morte de Manuel Garcia, além da vontade de morrer, implica o morrer de amor. Mais uma vez, a morte não é somente o fim definitivo da vida. Na morte reside é também o fim dos desejos e de satisfação. A morte é o passo para o prazer. É a feição da vontade; querer morrer é querer amar. Ela não é a inimiga; pode ser vista também como uma companheira por ser tão bem aceita e recebida como é na vida da mãe de Manuel. Pode mesmo ser comparada aos anjos da guarda que estão constantemente presentes: “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” (MD, p. 55).

A figura de esqueleto com capa e foice dá lugar a uma imagem sem rosto e sem aura maligna, sugerindo outra função, outra marca, outra oferta, outro lugar na história dos

vivos. Do mesmo modo, em “O inventor”, a morte deixa de ser temida para ser desejada. O protagonista do conto, assim como os demais contos, experimenta dois ofícios: primeiro sonha ser marinheiro, e quando enfim vê satisfeito o seu desejo, decide ser aviador, pois somente assim pode ter a morte ao seu lado como companheira. É a presença da morte que pode oferecer riscos à sua vida, isto é, está ali permanentemente para lembrar-lhe que existe a possibilidade do fim, de escapar à vida. E o fim é necessário para quem quer recriar ou renascer. Esta é a marca maior do protagonista: trata-se de um inventor; ele cria a própria vida e, para criá-la, precisa destruir o que já está feito. A mudança na escolha de sua profissão revela uma vida passível de mudanças, que se constitui de mais de um reinício. É a morte que permite essas mudanças, essas recriações. Então, “sorriu à companheira invisível que não quisera expulsar” e que o “arrastará para países longínquos”, isto é, é seu transporte para fora da vida, fora daquilo que é para aquilo que pode vir a ser. Portanto, o sonho de ser marinheiro é realizado, mas não a felicidade plena; ao sentir que não há mais nada para conquistar, decide trocar o mar pelo ar e tornar-se aviador, porque é assim que correrá o risco de morte, e é morrendo que se pode ir a lugares outros, inesperados, distantes daquilo que é cognoscível, e que se pode renascer.

(...) Um aviador sem a sua companheira vestida de negro toucada de luto a seu lado, ao lado do seu peito, na carlinga?! *A Morte!*...

A esta idéia, um brando sorriso encheu-lhe novamente o rosto de claridade. Não! Ele não a amava... Ele não amava a Morte, não!... Mas era-lhe indispensável e doce como o mal da saudade, era-lhe precisa ali, a seu lado, a lutar com ele, enrolando sem descanso o fio da sua vida moça e ébria da audácia entre os seus dedos sem piedade. Era-lhe indispensável, precisava de lhe sentir o hálito gelado, de a sentir debruçada sobre o seu ombro, a arrastá-lo para longínquos e ignotos países de aventura, onde seria bom, talvez, aportar um dia, nervos cansados, cabeça esvaída, braços pendentes na suprema paz dos supremos abandonos...” (*MD*, p. 79)

O banho do Narciso também pode ser identificado neste conto, na ocasião em que o menino entrega-se ao deleite do mergulho. O símbolo da água como metáfora do erotismo e a simbologia do batismo são retomados como representação do ato de renovação. Em

seguida, a partida para o céu, sempre em companhia da morte, remete ao ar como símbolo de busca pela liberdade, que confere ao indivíduo a possibilidade de se reinventar, de se reconfigurar através do fim, da morte.

Em “As orações de Sórora Maria da Pureza”, retoma-se idéia da terra como símbolo da vontade, do desejo, o que pode ser identificado em Mariazinha, de “As orações de Sorora Maria da Pureza”, cujo jardim é um prolongamento de seu corpo e manifesta em seu crescimento e movimento desordenado seus impulsos eróticos. A terra está configurada pela imagem da natureza para simbolizar o corpo feminino, que também é representado pela deusa pagã, a Mãe-Terra, como também está descrita em *Dicionário dos símbolos*, e o significado do elemento que confere ação em vez de paralisia já foi observado em *A Terra e os devaneios da vontade*. Em seguida, a morte oferece a salvação do amado que não podia tocá-la, ou seja, livra-o da distância existente entre os dois, do mundo que os impossibilita de serem amantes. Morto o noivo, ela se enclausura em um convento, onde continua sua adoração, transformando as palavras do amado em orações que dedica a ele, mas que são lidas como declaração de amor a Deus. A morte do noivo e as grades que os separam poderiam significar que o desejo não atingiu a satisfação; porém, a permanência da dedicação de Maria ao namorado aponta para a vivência do amor, mesmo que ela só seja possível fora do mundo real. Portanto, é a morte que torna o amor possível, retirando-o da vida terrena e encerrando-o na pós-vida. Já que não pode amar o noivo em vida, Maria encontra um meio de o fazer ao separar-se do mundo dos vivos. Assim o sentem seus pais, que “levaram-na como quem acompanha uma filha morta ao túmulo onde há de ficar” (*MD*, p. 87). E “morrendo”, vira santa, “adormec[e], acord[a] Sórora Maria da Pureza” (p. 88). O convento é, portanto, uma metáfora da morte como possibilidade da experiência erótica, que não tem fim, permanece viva, como foi seu jardim: “Uma das pequeninas dizia

ter visto a velha acácia que já não dava flores deixar cair pétalas no chão, aos pés da vinha virgem, uma tarde em que Sórora Maria da Pureza lá rezara uma oração” (p. 91).

A morte também não é referida de modo direto em “O sobrenatural”, mas como diz o título, está associada ao mistério, que envolve toda a trama do conto. Desse modo, o impulso erótico mais uma vez é transposto a um plano não pertencente ao real. Isto é promovido pela personagem *Gatita Blanca*, que não está definida nem como viva, nem como morta: apresenta coincidências com a assombração do passado de Mário de Menezes, há a sugestão de a personagem ser uma assombração, mas nada se confirma. A *Gatita Blanca* contém em si juntamente vida (Eros) e morte (Thánatos), já que não se pode definir sua origem (real ou sobrenatural). Visto que é a *Gatita* a personagem que detém o apelo erótico do conto, o desejo está confiado ao sobrenatural, isto é, não pertence ao real, já que é experimentado numa situação absolutamente insólita.

Thánatos é uma força indissociável de Eros. A morte acompanha a vida porque ambas se encontram como elementos permanentes da existência, quer como símbolos, quer como impulsos instintivos. Tanto vida quanto morte motivam os movimentos e ações, as buscas e os anseios. Em *As Máscaras do Destino*, Eros e Thánatos estão ligados, sendo que Thánatos apresenta função a um tempo destrutiva e produtiva. O signo da morte está associado ao paradoxo de morrer de amor e de morrer pela interdição do amor. A morte marca o fim da vida, mas também o reinício, ou a passagem para mundos onde Eros, o instinto de vida, pode ser realizado e a vivência do amor é possível. A morte oferece a oportunidade de renascimento, de reconstrução, de fazer o impossível; dá a Eros o direito de existir, abre a possibilidade da transgressão do mundo real e a idealização de um mundo novo.

Seguindo-se o conceito de escatologia exposto anteriormente, deve-se considerar o modo como as tradições arcaicas lidam com a morte. Esta se caracteriza como um elemento

necessário para a transcendência. Em *Imagens e Símbolos*, Mircea Eliade (1991) analisa com precisão o significado de símbolos e mitos de culturas antigas, tentando encontrar a representatividade desses significados. Nessa perspectiva, o autor chega à concepção do espaço sagrado e do espaço profano, da ascensão e da transcendência, uma necessidade que o homem demonstra para sacralizar-se e superar sua condição.

De acordo com as simbologias antigas, Mircea Eliade percebe que o mal, para os antigos, é tudo aquilo que tenta suprimir as imagens arquetípicas, a ordem estabelecida, o microcosmo, para uma regressão ao estado caótico e amorfo. O mal é uma ameaça à forma, ao que está feito, à criação. Para definir o lugar em que se está a salvo do mal, o autor aponta a concepção do “Centro”: “Todo microcosmo, toda região habitada, tem o que poderíamos chamar um ‘Centro’, ou seja, um lugar sagrado por excelência” (ELIADE, 1991, p. 35). O “Centro” é o ponto de intersecção das três regiões cósmicas: Céu, Terra e Inferno. O significado do simbolismo do “Centro” consiste em transcender-se o espaço profano para atingir a “região pura”; o seu objetivo é a ascensão ao Céu. Desse modo, o homem demonstra a necessidade de encontrar seu próprio centro, o que lhe confere “sacralidade”. A tradição da construção do “Centro” coloca em evidência a “nostalgia do paraíso”:

Compreendemos por isso o desejo de *se encontrar sempre e sem esforço* no Centro do Mundo, no coração da realidade, e, enfim, de ultrapassar de uma maneira natural a condição humana e de reencontrar a condição divina. Um cristão diria: a condição anterior à queda. (Ibidem, p. 51)

A “nostalgia do paraíso” exige a morte como ruptura com a condição humana para se reencontrar o plano sagrado a que o homem anteriormente pertenceu. É por esse viés que vida e morte se confundem: o fim para o recomeço, para a origem, para o renascimento. Portanto, é nesse sentido que Florbela Espanca se utiliza do símbolo da morte: como prêmio aos nobres, como passagem à vida. Após o amante romper com o real através da

morte, parte em busca de um lugar onde poderá viver os sentimentos provocados pelos impulsos de Eros. Esse mundo outro é elaborado ou apenas sugerido a partir de imagens oníricas, mitológicas e simbólicas; para isso, muitas vezes, os elementos da natureza colaboram, mesmo que, em princípio, pertençam ao real. Entretanto, transfigurados pela linguagem poética, passam a compor a matéria-prima para a construção daquele que será o espaço possível dos amantes. Como já foi observado, a natureza está bastante presente nas imagens poéticas utilizadas por Florbela Espanca, e é o simbolismo de seus quatro elementos que agregam valor irreal à atmosfera idealizada dos mundos que surgem. Os quatro elementos – água, ar, fogo e terra – compõem uma paisagem a que aderem os personagens em seu movimento de passagem da vida a um mundo outro, outro cosmo a que se integram, único modo de escapar à repressão da paisagem cultural do mundo civilizado.

3) VIDA DESLOCADA DO MUNDO

3.1) O sonho como vida

O mundo em que se contextualizam Florbela Espanca e sua construção poético-ficcional é delineado a partir da formação ocidental moderna judaico-cristã e burguesa, mais especificamente na transição do século XIX para o século XX. Naquele contexto, o eu lírico florbeliano se vê afastado da possibilidade de concluir o ciclo erótico que consiste em despertar o impulso sexual seguido do desejo de satisfazer esse impulso, na busca por essa satisfação e, por fim, alcançá-la. Esse ciclo inacabado caracteriza a vida como repleta de interdições, conflitos e sofrimento. Por outro lado, quando o indivíduo consegue vencer as proibições e alcança uma vida plena de satisfação sexual, é deslocado em relação a seu meio de origem por sua inadequação.

No caso do eu que se constitui em *As Máscaras do Destino*, o reconhecimento de sua estranheza se dá pela exaltação da morte; que ganha uma significação positiva e enaltece a ruptura do indivíduo com a realidade que lhe fora imposta anteriormente. É a morte que o desvincula da existência sofrida e se torna a via de acesso a um mundo idealizado onde suas ambições são possíveis, e o prazer é plausível, assim como o resgate do paraíso perdido e o retorno ao útero materno, como já foi dito. Por isso, o sonho e outras imagens do universo do maravilhoso e do fantástico são utilizadas para a caracterização da narrativa: um mundo à parte será imaginado para se conseguir um distanciamento do real e uma distinção do eu em relação aos outros, que criam e cumprem as regras que tornam a felicidade um bem inalcançável em vida. Um mundo composto pelo elemento maravilhoso e pelo insólito que caracteriza o discurso fantástico interfere no real desafiando-o e

constituindo-se como projeto de um lugar feliz. Desse modo, o deslocamento espacial da realidade é conseguido através do sonho.

A inclusão do interdito no cotidiano distingue Florbela Espanca e os poetas em geral do resto do mundo, como observa Maria Lúcia Dal Farra, ao analisar uma peça da poetisa, “Cegueira bendita”(1994):

“Cegueira Bendita” é já a definição da sua irmandade para com os poetas em geral, concebidos como seus fora-de-lugar, deslocados da vida – e observe-se, então, como a tópica da marginalidade é retrabalhada. A iluminação lhes acarreta, assim, uma cegueira que é dita *abençoada*, porque descerra aquilo que (...) é interdito para ou outros, mas que faz deles, em contrapartida, o *pharmakós* do mundo; daí o grau exacerbado de padecimento. (DAL FARRA, 1994)

Essa distinção permite um afastamento da vida, que eleva os poetas ao grau de alheios, de desencarnados, postos acima da atmosfera civilizada e real. Assim, Dal Farra descreve o mundo para o qual os poetas ascendem:

Tanto a morte quanto o sonho abrem a vida para um espaço intervalar, para um mundo de exceção, para um mundo fora-da-vida, que descobre uma brecha na ordem inabalável. Nele, a vida se desloca do seu curso habitual e as regras tornam-se outras. Há uma suspensão do tempo real e do espaço físico (...). Eis como, já na primeira Florbela, a morte ganha uma avaliação positiva, de universo liberto das cadeias da convenção, das hierarquizações das referências codificadas, da proibição, das restrições, enquanto espaço da liberdade. (DAL FARRA, 1994, p. 104)

Escapando-se ao mundo que amordaça e acorrenta, parte-se para uma vida deslocada desse mundo. Seguindo esse processo, Florbela Espanca passa da realidade ao sonho como elemento que contamina o real. Jussara Neves Resende (2007) e Dicléia Maria Bastos Schäffél (2002) destacam essa característica na poética de Florbela; esta vê os sonho em Florbela como uma realização, enquanto aquela tem idéia semelhante, observando que “é nos domínios do sonho que se dão grande parte dos encontros amorosos”, ou seja, a experiência amorosa, mal vista ou manipulada pelos códigos e doutrinas, é possível na vida onírica, que consiste na vida separada da vida de vigília, consciente e carregada de senso comum.

Em *As Máscaras do Destino* podem-se analisar alguns espaços cuja descrição aponta para contexto fora do mundo real. Quando não há propriamente um lugar descrito, há uma clara separação entre o mundo real e a projeção para fora dele. No primeiro conto, a história narrada parece compor um quadro: a paisagem é vista como uma pintura a óleo. A seguir, o avião cai no rio; é quando ele se “desprende da terra” e “cai na eternidade”. É então sepultado nas águas desse rio, onde é recebido pelas ninfas, diferentemente dos sepultamentos na vida real, em que os túmulos são abertos na terra. O mundo ideal está, portanto, restrito ao âmbito da arte. A Morta do segundo conto também retorna às águas e “vive” após a morte. Como se pode entender, em “A Morta”, “Os mortos não voltam”, e “A paixão de Manuel Garcia”, os mortos estão selados em um mundo que não se conecta ao real, a não ser pela lembrança dos vivos, e é a morte que os salva da vida.

O conto “O resto é perfume...” apresenta uma necessidade de refúgio motivada pela angústia. A mulher que conta ao narrador sua história confessa-lhe que busca consolo nos momentos de crise, e esse consolo se encontra nas “palavras de um doido”:

“Nessa época dolorosa da minha vida” – prosseguiu minha amiga – “sabe você aonde vou buscar o mais benéfico consolo, o analgésico mais seguro contra essas crises que me assaltam de vez em quando, de repente, no meio duma frase, dum riso, crises que me fazem lembrar um covarde assalto, pelas costas, numa praça iluminada e cheia de gente?”

(...)

“Às palavras dum doido”(...) (MD, p.43-44)

A amiga conta sua história, descrevendo o lugar onde ela se passa: é uma vila, numa “linda província alentejana”, um lugar que está imóvel porém iluminado (“onde toda a paisagem, em certas horas, toma ares extáticos de iluminados, onde a alma das coisas parece falar através da imobilidade das formas”). Esse é um lugar distante; porém, em sua narrativa, a amiga parece cair em um abismo (que não representa o desespero, mas aqui remete ao lugar sem solo), quando fala sobre a impressão que tem ao conversar com o homem – o doido – que conheceu anos antes: “Tem-se a impressão de se estar fora do mundo em

comunicação com ele, dentro da vida e fora dela”. Fala sobre sentir-se desprendendo da vida, ao mesmo tempo que sente a permanência da conexão com a “terra triste” pela dor. Como já foi dito, a terra é a metáfora da mulher, do eu lírico, ou da própria Florbela. É então que o luar entra em cena como um caminho da terra para o céu: este, o lugar sagrado – mundo ideal; aquela, a vida, a dor, o real. “Às vezes era tão branco, tão imaterial, duma tão pura religiosidade, que a planície alagada fazia lembrar uma grande tolha de altar onde tivessem espalhado hóstias” (MD, p. 48). Além da sacralidade conferida à paisagem, percebem-se a sua desnaturalização e um animismo explicitado nos movimentos e na caracterização da natureza. Árvores que são comparadas a princesas mostram um mundo maravilhoso, cuja paisagem parece interagir com os personagens que por ali passeiam:

E as árvores, as tristes oliveiras de há pouco?!... Ao passar pelo meio delas, dava vontade de lhes perguntar: - E os vossos vestidinhos de burel cinzento? Que lhes fizeram, princezinhas de lenda?... Onde está o teu vestido e o teu negro capuz, *Peau d'Âne*? E o teu, *Cendrillon*? Todas vestidas de prata, toucadas de diamantes, recamadas de opalas, turquesas e safiras, calçadas de brocado, com os pés num tapete tecido a fios de outro semeado de rubis, são princesas, filhas de reis, *Belles aobois dormant* à espera do Príncipe Encantado... (MD, p. 48)

O que a narradora descreve como “sentido da vida” é o discurso hermético do doido. Esse discurso se afasta da lógica do senso comum para caminhar pelo *non sense* da loucura. Não só se exclui do círculo do real, como também colabora com a formação de uma lógica nova. Aqui, o mundo de sonhos é o mundo dos loucos, uma realidade à parte a que se pode recorrer quando se deseja recusar a vida normal. Por sua vez, o mundo dos loucos é o mesmo dos mortos; ambos detêm uma verdade compartilhada com poucos e estão purificados pela distância do mundo dos vivos. Assim, mortos e loucos estão no domínio do sagrado. Invertem-se verdade e ficção na dialética da loucura: o real é invalidado, visto como uma mentira criada pelos vivos, enquanto que a loucura constrói uma verdade a partir do devaneio e da insanidade, aproxima a ficção de uma condição

verossímil. A loucura é o Olimpo, a Terra Prometida, o Paraíso Perdido, o lugar destinado apenas aos escolhidos.

Apesar de há muito estar habituada a sua esquisita maneira de se expressar, não entendi completamente o sentido de suas palavras nessa tarde. Por muito tempo não consegui adivinhar a razão por que as trazia gravadas no cérebro como misteriosos símbolos, palavras de encantamento e de magia a que só depois penetrei o sentido. (...) O que durante anos inteiros procurara nas páginas dos livros, conseguira extrair de idéias condutoras no estudo das mais variadas filosofias, o que adivinhara em mim de misterioso e de grande, tudo o doido, em seu falar incoerente, conseguiu meter dentro daquele dulcíssimo crepúsculo de abril (*MD*, p. 50).

Em seguida, fala o “mestre dos loucos” sobre a verdade do mundo e o mundo das verdades, da cegueira, que precisa cair por terra, questiona-o e subverte-o em um conjunto de conceitos vazios de sentido:

“(…) Árvores! Que são árvores?... Pedras? Poeira? Que é isso? É o mundo! De uma árvore fizeram uma floresta, de uma pedra um templo, deitaram-lhe por cima um pozinho de estrelas, e pronto... fizeram o mundo! E não há árvores, não há pedras e não há florestas, nem há templos e as estrelas não existem. Não há nada, digo-to eu. Tu não sabes nada. Os mortos é que sabem. Os vivos chama-lhe sombras. Os vivos metem as sombras dentro dum caixão, fecham-no à chave, pregam-no bem pregado, soldam-no, afundam-no na terra, muito fundo, e a sombra lá vai... (…)” (*MD*, p. 50)

Seguindo essa desordem, em “O inventor”, “As orações de sóror Maria da Pureza” e “O sobrenatural”, as atmosferas são invertidas: o mar é trocado pelo céu, o jardim pelo convento, o real pelo sobrenatural. A rigidez do concreto é substituída pela fluidez do abstrato. É esse novo habitat que Florbela Espanca constrói para seus personagens salvando-os da imutabilidade, permitindo-lhes a mudança de uma condição a outra, da prisão à liberdade. Sendo assim, o sonho é matéria poética e é utilizado por Florbela para a salvação de seus personagens. E apenas a arte, como artifício, pode construir no discurso esses mundos impossíveis.

3.2) A perpetuação dos mortos

Transferindo paradoxalmente a vida para o mundo dos mortos, Florbela Espanca salva seus heróis, elevando-os ao nível do sagrado. Pela sacralização, os mortos se vêm livres da prisão da cova e da decomposição. A morte, que marca o fim da existência, ganha outro sentido: passa a ser aquilo que torna sublimes, que se distanciam da uniformidade do mundo dos vivos. Os mortos são, agora, perpétuos; estão livres da condição finita do homem, e são transferidos ao patamar superior dos deuses eternos. Essa idéia aponta para um deslocamento da personagem do tempo durável e confere-lhe a eternidade, afastando-o, assim, ainda mais do real. Assim ela dedica seu livro:

Ah, a miséria dos nossos ouvidos surdos, das nossas almas fechadas! “*Les morts vont vite...*” Não é verdade! Não é verdade! Os mortos são na vida os nossos vivos, andam pelos nossos passos, trazemo-los ao colo pela vida fora e só morrem conosco. Mas eu não queria, não queria que o meu morto morresse comigo, não queria! E escrevi essas páginas... (MD, p. 16)

A perpetuação dos mortos é proposta por Florbela, portanto, pelo exercício do amor. E o primeiro a observar esse aspecto é Jorge de Sena (1988):

Favorecida pela sua dupla condição de mulher e poeta, Florbela desejou escrever, para o amado,

Aquele verso imenso de ansiedade

Esse verso de amor que te fizesse

Ser eterno por toda a Eternidade!...

– e creio que o amor, na boca de uma mulher e de um poeta, não pode ter um desejo mais puro, porque a eternidade é o que as Mães desejam *ansiosamente* para os seus filhos. Todas as morais estão aquém disto; e, com maioria de razão, os moralistas, que estarão sempre, por nossa triste condição humana, abaixo das morais que proclamam. (SENA, 1988, p. 45)

Clara Rocha (1982) fala sobre a escrita de Florbela (especificamente de seu *Diário do último ano*) como espaço de “registro do tempo”, tem “função memorativa”, isto é, em seus limites nada pode perder-se. Silvina Rodrigues Lopes (1986) aponta para a mesma perspectiva, caracterizando o espaço da escrita como aquele que confere “caráter redentor”. Dicléia Maria Bastos Schäffél (2002), ao falar sobre a indivisão entre Eros e Thánatos na

poesia de Florbela Espanca, aponta a continuidade alcançada pelo erotismo como realização do “desejo de permanecer através da fusão com o outro, o desejo de continuar, de superar a morte”, o que só é possível, ao mesmo tempo, por um “aniquilamento de si mesmo”. Isto é, a permanência do eu através do amor implica também a morte; e a morte exige o amor para que o indivíduo permaneça.

Essa salvação através do erotismo possibilita uma sagração através do profano. Nesse sentido, o primeiro conto abre o livro, ao descrever o sepultamento do herói celebrado pelos afagos das ninfas que o recebem. É esse ritual que o sacraliza, e é assim que seu corpo é guardado. Da mesma maneira, o recebimento do morto é observado em “A paixão de Manuel Garcia” no gesto da mãe que acolhe o corpo do filho. Em seguida, a Morta do segundo conto sofre desde o momento da preparação de seu corpo um processo de consagração que se inicia pela sua ornamentação com elementos brancos para seu funeral e termina na cena em que retorna às ondas do rio, quando se transforma na Vênus às avessas. Como ocorre com a Morta, a aura sinistra de fantasma dá à *Gatita Blanca* a condição de supra-humana e mágica, a que escapa ao domínio lógico, para consignar um espaço em que o insólito desestabilize todas as certezas. Em “Os mortos não voltam”, as palavras de Lídia de Vasconcelos encerram os mortos numa esfera idealizada que não interage com o mundo dos vivos. Os mortos estão salvos pela impossibilidade de retornarem ao mundo impuro dos vivos. No conto seguinte, o herói deixa de ser um morto para ser um doido, cujas palavras são tomadas por sabedoria suprema; é o doido que detém uma verdade que contraria a vida e a verdade dos vivos. Além disso, é o próprio doido quem afirma que os mortos são os legítimos detentores do saber, o que afasta os vivos da iluminação.

Por isso, Florbela reivindica o poder de cristalizar seu morto dedicando a ele suas palavras: “Este livro é dum Morto, este livro é do meu Morto. Que os vivos passem

adiante...” Então, se a realidade transforma os mortos em poeira cósmica, Florbela se utiliza da palavra e da escrita para impedir o desaparecimento completo do seu Morto e para elevá-lo à condição de superioridade. Seguindo a mesma lógica, a Manuel Garcia e ao herói de “O inventor”, são dadas as honras de homens acima da condição comum pela presença da morte. Por fim, sóror Maria da Pureza, como uma morta, isola-se do real e vira santa.

Concedendo aos seus heróis e heroínas a supra-humanidade pela marca da morte, Florbela Espanca salva-os do fim, dando-lhes o poder de existir mesmo fora da rigidez do mundo dos vivos. Os mortos são consagrados porque são perpétuos e escapam à finitude que os vivos lhes impuseram. Eles passam a pertencer a um tempo sagrado, que não pertence ao tempo profano: o tempo fora do tempo dos homens. Segundo Mircea Eliade (1991), o tempo dos homens é chamado nas culturas antigas de Duração, porque é um tempo que tem fim, dura até chegar ao seu limite. O tempo que se encontra fora da Duração é a eternidade, que não dura porque não tem fim. É nesse tempo a que Florbela Espanca quer ver seus mortos: o tempo da não-Duração, o tempo perpétuo, em que os mortos estão livres da finitude da condição humana. Os movimentos dos personagens se dão pela morte como metáfora da passagem para o mundo ideal, assim como apontam para o retorno aos primórdios, onde tem-se a possibilidade de se reinventar o presente; o passado é resgatado para se reconstruir o futuro. Desse modo, a cronologia está fixada no ciclo, num tempo que retorna, em vez de obedecer à ordem de princípio-meio-fim. Sendo assim, pode-se dizer que há uma tendência ao deslocamento do tempo durável para o tempo que não se pode medir ou contar, que está liberto da duração.

Como o título da obra, *As Máscaras do Destino*, sugere, o destino pode assimilar a transformação possibilitada pela morte aderindo outras facetas. O tempo não está fixo, não é apenas aquele determinado pelas definições da civilização, mas o que pode ser admitido

na literatura, isto é, fora do real, fora do tempo cósmico. Podem-se entender os contos de Florbela cada qual como uma forma de se conceber o tempo, ou seja, o destino: aqui ele pode ser criado, pode vestir inúmeras máscaras que permitem o escape da prisão que o tempo impõe aos homens, portanto, pode ser concebido como artificial. O destino fora da duração pode se mascarar, pode transfigurar-se em outras possibilidades de história além daquela em que a morte representa o fim da vida. Desse modo, cada conto presente na obra em estudo representa uma máscara que o destino assume para se cumprir.

4) O FEMININO E A TRANSGRESSÃO

4.1) A questão do feminino

A obra de Florbela Espanca vem sendo reconhecida como revelação de uma escrita marcadamente feminina. Seu estilo se delineia pela forma como sua escritura assume o corpo da mulher como moldura existencial numa sociedade patriarcal. Entender o homem como o maestro da única orquestra que se deve ouvir significa, em Florbela Espanca, entender que ser mulher é assumir a condição de marginal. Portanto, a temática florbeliana aborda a existência que subverte por si só o mundo instituído pelos princípios do universo masculino. Ser mulher implica inscrever-se na margem; ser mulher, portanto, é transgredir. Ao falar de Florbela, Jorge de Sena (1988) observa sobre a relação entre a mulher e o mundo:

(...) Florbela estava destinada a uma tripla infelicidade. O seu mundo não sabia interpretar, com justiça, a feminilidade, que as próprias mulheres procuravam então numa masculinização de costumes que lhes justificasse a livre tentação do homem. Os seus camaradas não estavam aptos a separar, nela e nos seus versos, a má literatura ambiente e os lamentos da mulher eterna. E não havia (...) uma intelectualidade que não passara previamente pela consciência da complexidade do ser individual, não havia (...) ocasião de louvar alguém que se afastava de ambas, na mesma medida em que, afirmando-se Mulher, se distinguia do Homem genérico, que o mesmo é dizer, do sexo masculino tornado abstrato, comum aos dois tipo de crítica [a racionalista e a irracionalista]. (SENA, 1988, 42-43)

Para a mulher, manifestar sua individualidade como a de um ser que é diferente do homem oferece-lhe apenas duas opções: ou masculiniza-se adaptando-se ao real, ou experimenta uma existência que não é reconhecida dentro do mundo construído pelo homem. É então que depara-se com a contradição entre precisar viver de acordo com aquilo que é, ao mesmo tempo que deve adequar-se a uma ordem que hostiliza o feminino. Florbela Espanca demonstra, portanto, a mágoa por um mundo que ela desejou mas não pôde ter e onde não pôde ficar porque não oferece lugar à mulher. É a partir dessa

contradição que a transgressão é sugerida, a fim de que se tenha a possibilidade de se rebelar contra o mundo que empareda a mulher e não lhe oferece opções de existir sem repressão e anulação. É então que as idealizações dão lugar a subversões inseridas na narrativa e dá-se destaque à afirmação do feminino.

Em toda a obra de Florbela se percebem aspectos que contribuem para a construção de uma narrativa reveladora de experiências exclusivas do ser mulher. Esses aspectos são observados nas análises feitas pelos críticos de Florbela Espanca já anteriormente citados e se destacam por particularidades que correspondem a um ponto de vista distante do conjunto cultural estabelecido. Jorge de Sena (1988) reconhece que ser mulher é uma condição fadada ao martírio e à condenação, porque explica que o poeta se despe do “capote das convenções”, “sem os quais se apanha tanto frio...” A mulher apanha esse frio, sendo livre ou aprisionada, unicamente pelo fato de ser mulher. Está, portanto, desprotegida e quer se defender do abandono. Mas há mulheres que não estão dispostas a se afirmar por sua fraqueza, dispendo-se a reafirmar sua experiência como sólida e forte. É então que símbolos poéticos são escolhidos para marcar a intensa experiência feminina. Sena afirma que entre Deus e a Natureza, Florbela opta por se fazer representar na e pela Natureza, que é um símbolo do feminino, por sua fertilidade. Deus é seu amante, mas ela é a Terra. O grande ensaísta também observa a tragédia do desencontro amoroso – que nada mais é para a mulher do que uma consequência da interdição – e o sofrimento da mulher como meio para poetizar, sem que seja necessário recorrer à “masculinização de costumes”, o que significa assumir com dignidade a condição feminina. Assim, Florbela, segundo Sena, escapou ao assexualismo de sua época. Concordando com Sena, José Régio (1980) identifica em Florbela, como aspecto de sua feminilidade, a identificação com a natureza, por esta ter símbolos femininos; só acrescenta a essa idéia uma ligação a

“instintos pagãos”. Logo, o eu lírico florbeliano se reveste da figura da Deusa-Mãe pagã em oposição ao Cristo ou ao Deus cristão e masculino.

Maria Lúcia Dal Farra (1997) identifica em Florbela a dor como o elemento que diferencia a mulher do homem. Este tem como dote o olhar, mais atrelado ao princípio de realidade, enquanto a dor é dote feminino, que acompanha a escolha do princípio de prazer. Dal Farra destaca o embate entre masculino e feminino como origem de seu estilo e da percepção do “âmbito da marginalidade” em que se insere a mulher:

(...) esta colocação em discordância entre masculino e feminino, esse embate entre os dois inconciliáveis é fortemente fecundo, porque, de um lado, autoriza o jogo de sedução feminino e a densidade dos movimentos psicológicos que referi; de outro, remetendo a mulher para o âmbito da marginalidade, provoca o sofrimento que, por sua vez, será para a Florbela futura a sua maneira própria de criatividade artística, ou seja, o seu modo específico de produzir literatura – a sua estética. (DAL FARRA, 1997, p. 107)

Em outro momento, Maria Lúcia Dal Farra¹¹ analisa um dos contos de *As máscaras do destino*, “O resto é perfume...”, ocupando-se em reconhecer o olhar de Florbela para a marginalidade da mulher e “o caráter de exceção conferido à condição feminina pela nossa sociedade”. Assim, ela percebe em Florbela o desejo de revelar o aprisionamento de que padece a mulher ao buscar a livre expressão, que lhe é interdita. A mulher é marginal não só pelo seu comportamento, mas também por ser calada e viver a sua clausura:

O enclausuramento histórico da mulher e a sua interdição transparecem no conto de Florbela de muitas maneiras. Em virtude de sua própria condição à margem, sua impossibilidade de expressão é semelhante à dos mortos, pois que também as palavras acabam por se revelar “túmulos, estão vazias”: resta somente ver. (DAL FARRA, p. 113)

Dal Farra¹² também vê a mulher que se revela na poesia de Florbela não só como aquela que se reconhece detentora do “mal”, mas também a que acolhe o mesmo “mal”. Ela o abraça e o aceita sem se permitir ser exorcizada para tornar-se parte do mundo do homem.

¹¹ Ibidem

¹² novamente, sobre a poesia florbeliana. DAL FARRA. “Florbela erótica”. *Cad. Pagu*, 2002, nº: 19, p. 91 – 112.

Assim, está no fundamento da marginalização da mulher a interpretação ideológica de dois textos sagrados: a criação do homem e o pecado original. A mulher é, portanto, convertida em anexo do homem e a ele subjugada; é vista, então, como a intermediária entre o homem e o demônio, por isso, frágil e débil, por isso sedutora e tentadora, portadora de sexo e de pecado, ser a que faltam razão e discernimento. Daí o preconceito enraizado que identifica na natureza feminina um “corpo estranho”, o demônio e seus corolários, que vão desde o pecado até o desvario completo. (Ibidem)

Nisto consiste o paradoxo concernente à mulher: ser a detentora do bem e do mal, como Pandora, que possui notável beleza, ao mesmo tempo em que tem sob seu domínio a caixa com todos os males e a missão de castigar os homens. A mulher traz em si a figura de Eva e da Virgem:

Assim, o que a Virgem florbeliana agasalha em seu regaço é o paradoxo do bem e do mal concernente à mística da mulher. Esse é o seu modo de declarar que a porção demoníaca do feminino, esse corpo estranho, com seus valores noturnos, esse continente negro, acepção do ser assexuado, da portadora do pecado e da sedução, da desordem e do desenfreado – não pode ser expurgada sequer da imagem mais celestial que erige para si mesma. (Idem, 2002)

Outro traço marcante da poesia de Florbela Espanca observado em seus contos, inclusive em “O resto é perfume...”, é a mágoa. E ao falar dela, Maria Lúcia Dal Farra (1994) a associa à condição feminina como uma herança, já é imposta à mulher desde seu nascimento e a acompanha por todas as gerações. Essa mágoa que não se exorciza, também a coloca no plano marginal.

Para uma abordagem do erotismo na poesia florbeliana, Jussara Neves Resende (2007)¹³ aponta a experiência sexual da mulher como forma de se afirmar no mundo. Afirmar o corpo feminino no mundo significa afirmar-se nele e ocupar, mesmo à margem, um espaço no mundo, ainda que esse espaço seja o do silêncio rebelde.

Falar do próprio corpo talvez tenha sido a forma encontrada pela mulher para se posicionar no mundo e, entendendo-se como pessoa, exprimir suas experiências e revelar a natureza de seus sentimentos. (...) Essa voz ousa enveredar-se por tais sendas e oferecer-se ao amor, chocando-se com os modelos oficiais de mulher então vigentes, é que se torna possível identificá-la a uma manifestação do erotismo. (RESENDE, 2007)

¹³ RESENDE, Jussara Neves. “Poemas eróticos de Florbela Espanca e Gilka Machado”. 2007. Disponível em : <http://www.cronopios.com.br/ensaios>.

Florbela não abre mão das experiências da mulher condenadas pela sociedade falocêntrica. Faz delas sua matéria poética e reafirma a condição feminina como válida, negando-se à interdição. Essa reafirmação do ser mulher reflete a natural transgressão do feminino, simplesmente por já nascer fora do universo masculino e ter como desejo manter-se fora desse universo, não para negá-lo, mas para afirmar-se como eu.

As Máscaras do Destino apresenta suas personagens femininas deslocadas da atmosfera regida por homens desde o primeiro conto. Cada uma delas revela elementos que engrandecem a feminilidade, transpondo o Mal histórico identificado com a mulher para o plano do Bem e também afastando-a dos limites do real, para que possa escapar aos limites impostos pelo homem. Em “O aviador”, a mulher está representada pelas princesas marinhas que recebem o herói no paraíso, localizado, na concepção de Florbela, nas águas do rio. Movendo-se de encontro à dureza do cotidiano, elas se mostram belas, encantadas, voluptuosas e sensuais, ajudando a compor o mundo paradisíaco a que o herói é transportado ao sair da vida.

Em “A Morta”, a personagem confere ao feminino a condição absoluta de ser etéreo, uma vez que se trata de alguém que está fora do mundo dos vivos e, portanto, de seu alcance, além de ser a que “polui” esse mesmo mundo com sua brancura. É importante lembrar que a Morta regressa às ondas, o que permite caracterizá-la como uma Vênus às avessas. Isso se dá após ela esperar pelo noivo e ele não aparecer mais no portão do cemitério para vê-la. O sumiço do amado marca o fim daquela história; porém não significa a morte de Eros. A Morta, configuração da Vênus, persiste; do mundo dos mortos ela retorna à água, revive em outro mundo, evidenciando que a pulsão de Eros não morre, mesmo que deixe de pertencer à vida real para se deslocar para a vida fora do mundo. Eros, aqui, é representado pela mulher. O amor está, então, transfigurado no fantasma de uma mulher que assombra porque permanece viva mesmo depois do desencontro amoroso, ao

contrário das mulheres que são vulneráveis à vontade do homem. Ao contrário dos mortos, que “pendiam os braços num gesto de fadiga, pelos séculos dos séculos”, a Morta não é estática, mas viva e contínua, e sob o signo feminino personifica o amor livre do domínio masculino. É a imagem fantasmática de um Eros, mesmo que em degredo perpétuo (a morte é inegavelmente paradoxal).

O conjunto *As Máscaras do Destino* valoriza o clamor feminino, dando esse clamor a possibilidade de tornar-se escritura. Essa possibilidade é oferecida ao leitor pela voz de uma mulher. Isso pode ser notado nos contos “Os mortos não voltam” e “O resto é perfume...”. No primeiro, a narrativa é dirigida pela voz do Dr. X, que começa a divagar sobre a idéia de que os mortos não voltam ao mundo dos vivos, e comprova sua tese ao reproduzir o discurso da Sr. L, isto é, apropria-se do discurso feminino, apropria-se dessa voz como fundamento para sua exposição. Em “O resto é perfume...” a loucura é defendida como verdade pela voz de uma mulher. Mais uma vez, uma peça se inicia pela narrativa de um homem e tem sua conclusão com o discurso de uma mulher. A ela é dada toda a credibilidade, em função do que acaba por superar o discurso masculino até o final da peça. As vozes são trocadas para que os papéis também possam ser invertidos. E o que se defende é a lógica de um louco, o que desafia a sanidade afirmada pelos paradigmas da realidade. A dialética, isto é, o processo pelo qual uma afirmação é invalidada por uma idéia oposta, inicia-se com a palavra masculina, mas se desenvolve e se encerra com a palavra feminina.

Nos contos seguintes, a voz feminina é sustentada pelo olhar feminino. Em “A paixão de Manuel Garcia”, a narrativa se constrói a partir do olhar da mãe do protagonista. Tanto a Virgem cristã quanto a Grande Mãe pagã, ambas símbolos femininos, estão representadas pela mãe de Manuel Garcia. A mesma compaixão que a Virgem Maria demonstra ao acolher o corpo do Cristo morto está visível na personagem. Além disso,

como a maternidade vem sendo analisada na obra de Florbela, outra grande mãe que pode ser resgatada através da análise da personagem em questão é a Deusa pagã. Tanto ela quanto a Virgem sugeridas na cena da mãe diante do corpo do filho podem significar o cristianismo sendo recebido pela antiga religião de modo a não combatê-lo. Desse modo, ambas as religiões confluem sem que uma negue a outra. A história narrada em terceira pessoa é assistida pelo olhar de uma mulher que detém em si o sim e o não, o Bem e o Mal, exatamente como é apontada a mulher florbeliana por Maria Lúcia Dal Farra.

A mulher maternal e protetora se repete em “O inventor”, mas agora sob a figura da Morte, grafada com letra maiúscula, pois é o nome de uma personagem, e personagem feminina. A Morte está representando a mulher, que é, para o homem, quem oferece a possibilidade da mudança. Desse modo, é ela que pode desvinculá-lo do real. A representação do feminino aponta, aqui, para um ideal possível, é a oferta do fim para que se permita mudança, por isso está sempre presente, “enrolando sem descanso o fio da sua vida moça e ébria de audácia entre os seus dedos sem piedade” (*MD*, p. 79). Nesse trecho pode-se identificar uma referência às Parcas, as três entidades responsáveis pelo destino dos homens. Portanto, a figura feminina está delineada como a dona do destino, a que decide sobre a duração da vida e de sua renovação.

Em “As orações de sóror Maria da Pureza”, o olhar feminino está banhado pela mágoa de Sóror Saudade, uma espécie de alterego da poesia de Florbela Espanca. No caso de Mariazinha, esta se vê impossibilitada de viver o amor por seu namorado, porque é um amor repleto de desejo, portanto, excede ao que lhe estava determinado pelos padrões familiares e sociais. Ela tem a necessidade de encontrar um lugar em que possa vivenciar seu desejo sem ser cerceada. O lugar que encontra é o claustro, onde está salva das correntes do mundo. Mariazinha representa a mulher reprimida que poderia ser vista simplesmente como pecadora, mas que, nesse conto, se veste com o manto da santidade,

que lhe expurga o mal e livra-a dos estigmas sociais. Porém, além do olhar feminino, Mariazinha também se vale da voz. Então, Florbela repete o jogo da inversão de lugares utilizado em outros contos e entrega à fala de Mariazinha o discurso do namorado. Sem correr o risco de ser demonizada, Mariazinha se apropria das palavras do amado e as faz suas para compor suas orações. Desse modo, ela pode ter as rédeas do discurso e tomar para si o domínio do desejo.

As máscaras do destino fecha-se com o conto em que a figura feminina é ameaçadora e transpõe os limites da condição humana. A *Gatita Blanca* é o fantasma que aterroriza Mário de Menezes. Entre dândis e burgueses, estereótipos freqüentes no real, a *Gatita* transita entre o real e o sobrenatural, confirmando apenas a incerteza sobre sua natureza. Portanto, pode-se considerar que neste conto, Florbela Espanca não se deteve na crítica a uma ou outra classe social e focalizou sua construção poética na observação da mulher como aquela é capaz de encontrar seu lugar fora do modelo masculino. Essa lógica revela o feminino que escapa ao mundo criado pelo homem, e por isso ameaça esse mesmo mundo. A mulher novamente detém o bem e o mal, porque provoca a repulsa ao mesmo tempo em que exerce enorme fascínio sobre o homem, de quem se torna antagonista, portanto, a que interfere em seu sistema.

Como foi observado anteriormente¹⁴ sobre marcas da escrita feminina delineada por Isabel Alegro de Magalhães em “(Im)possibilidades de leitura: a diferença sexual na criação literária”¹⁵, o texto de Florbela apresenta um todo que aponta para a problemática do feminino. A autora acaba por mapear o estilo feminino de fazer literatura, identificando três tipos de vozes que se expressam por meio das mulheres escritoras. Seguem-se os três tipos:

I – Vozes feministas que visam à igualdade entre os sexos;

¹⁴ Capítulos 2 e 3.

¹⁵ MAGALHÃES. *Capelas Imperfeitas*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 2002.

II – Vozes feministas que visam a uma nova *diferença*;

III – Vozes femininas *sem estratégias*.

A autora diferencia os três estilos a partir da preocupação com a criação de um estilo feminino ou a ausência dele. As duas primeiras vozes convergem para a postura feminista de reivindicação, enquanto a terceira apenas se ocupa em ser uma voz de mulher, sem querer afastar-se ou opor-se à voz masculina. Independentemente da intenção da mulher escritora, porém, seu texto apresentará marcas típicas que divergem do estilo masculino de escrever. É a este último tipo de voz que Florbela Espanca identifica-se, visto que não apresenta a intenção de se opor à voz masculina, apenas de denunciar através da escrita o silêncio a que está fadada a mulher de seu tempo e de transformar em expressão literária a presença do desejo no universo feminino e apresentar também toda a limitação, repressão e solidão sofridas pela mulher. Florbela não se preocupa em construir um discurso exclusivo da mulher escritora, mas em se afirmar como corpo feminino que se conforma num corpo de escrita feminina. Apenas quer um espaço em que possa manifestar-se como sujeito e como mulher, em que possa falar o que somente pôde ser dito por personagens femininas criadas por homens.

De qualquer maneira, é importante destacar a construção discursiva e narrativa de Florbela a partir do uso de repetições, rimas e outros recursos poéticos que caracterizam sua prosa como poética. Também se observam frases inacabadas ou interrogativas, pausas, interrupções, reticências e a preferência pelo não-dito, tudo o que Isabel Allegro aponta como usos característicos da escrita feminina, assim como “tendência para a descronologização da narrativa, ausência de fechos ou conclusões. Predominância de escrita metafórica e analógica mais do que coerente, lógica e estruturada” (MAGALHÃES, 2002, p. 300).

De acordo com a perspectiva do modelo feminino, a autora cita Luiza Neto Jorge¹⁶, que fala sobre vestir uma mulher ao avesso, isto é, assimilar a face invertida da mulher sublinhada pela sociedade patriarcal, e caracteriza a escrita feminina por desejar assumir esse “avesso” de que fala a poetisa citada. Desse modo, pode encontrar sua identidade pelo oposto do que se afirmou sobre a mulher ou uma subversão da ordem, para não se limitar àquilo que o outro concebe de si. Considerando-se o jogo de inversão de palavras e posições e o delinear de personagens femininas a partir de sua eroticidade, retirando, assim, da mulher sua máscara assexuada, Florbela Espanca parece ter desejado esse *avesso*. Por isso, pode-se afirmar que sua criação está indissociada da ocupação com a questão do feminino.

4.2) A transgressão

As Máscaras do Destino apresenta uma temática desenvolvida a partir dos conflitos desencadeados pela existência da dor, que é consequência do amor não realizado. Tal frustração nasce de uma realidade em que a prática do amor-paixão não é permitida, especialmente para a mulher, ou para relações das quais transbordam anseios eróticos. Essas limitações são fruto da sociedade burguesa, definida por exigências que apenas aceitavam o sexo dentro dos limites do casamento como prática legítima.

É sinal de desejo de intervir nessa ordem cerceadora utilização dos mitos pagãos na constituição da simbologia do feminino que orchestra o processo de enunciação. Isto se dá pela utilização na construção literária de símbolos de uma doutrina contrária ao cristianismo, que domina a cultura ocidental moderna, e contra a qual Florbela Espanca se

¹⁶ JORGE apud MAGALHÃES.

posiciona a fim de desconstruir o herói e os modelos românticos representantes da tradição ocidental e cristã.

Essa desconstrução também inclui a tentativa de se afirmar o feminino como universo também legítimo, além do masculino, e cujos anseios são calados pela sociedade falocêntrica. A condição limitada a que está sujeita a mulher é tomada como gênese para o processo de construção de um mundo novo, que é possível ao menos na esfera da ficção.

Para tal, a tradição pagã se faz presente porque é esta que se choca com a tradição cristã e aceita a sexualidade como vida, não como mal. A união com a Natureza em seus ritos valoriza o homem, a terra, o corpo e tudo o que é vivo e pulsante acima de leis que são supostamente criadas por um ser superior e imaterial; o homem não está desbancado pelos deuses; ao contrário, ele é seu próprio criador, mentor e redentor. A autoridade divina ainda não o priva de sua própria natureza. Além disso, segundo o paganismo, a mulher é parte formadora do todo e geradora de vida, o contrário da figura feminina cristã, Eva, que apenas incita o homem ao pecado. As referências ao paganismo irão permitir, portanto, uma construção poética em que se permite a honra mesmo em se tratando de uma voz feminina que não se abstém de falar de suas paixões.

Seguindo-se por essa lógica, é notado um elogio à morte como meio para se alcançar um mundo paralelo onde a felicidade é possível. É nesse mundo em que se começa de fato a viver, e também, onde o profano se torna sagrado, e homens invulgares se tornam santos e podem ser perpétuos. Esse mundo deslocado da vida oficial é o plano para a evasão, motivada por uma necessidade de satisfazer os impulsos instintivos e transgredir a concretude do real. A morte assume, portanto, em *As Máscaras do Destino*, a simbologia da hostilidade ao real e uma possibilidade de salvação; perde seu caráter macabro e degenerativo e oferece redenção ao sofredor.

A utilização dos símbolos na construção enunciativa se vale dos significados culturais a cujos valores a autora quer dar continuidade e perenidade no espaço ficcional. É por essa razão que alguns símbolos escolhidos fazem parte da tradição pagã: ela é valorizada em lugar do mundo regido por princípios com que não se concorda. Quando símbolos cristãos aparecem, o efeito proposto é exatamente de se desconstruí-los. Assim, as imagens referidas são formadoras de um plano desejado e idealizado.

A partir da leitura de *As Máscaras do Destino*, pode-se perceber uma tentativa de evasão do real pela criação de espaços novos. Sendo assim, é importante dar destaque à esses momentos de crise em que as instituições (marcas do real) são rejeitadas, pois estão em desarmonia com o indivíduo e suas vontades. Algumas personagens mitológicas e simbólicas aparecem nos contos como alvo, são escolhidos para serem reinterpretados, desencadeando, assim, um processo de mudança oferecido pela construção poética. A inserção dos mitos também funciona como estratégia de suspensão do real, necessária para se escapar a ele.

Em “A Morta”, o nascimento da Vênus invertida, a que retorna às ondas em vez de nascer delas, subverte a figura da Vênus. A proposta é de um Amor novo, de uma mulher nova, de um novo feminino, que transgrida a ordem moral e historicamente instituída, e que permita a realização e valorização do amor sensual em lugar do amor idealizado. Pode-se perceber um novo caminho a ser percorrido pela mulher, a que dá as costas ao mundo e retorna às águas, dando preferência a uma existência nova, em que ela é avessa ao modelo que a sociedade criou para ela. E ela retorna à água porque esta representa o Caos primordial anterior à criação, onde a mulher poderá se reinventar.

Em “A paixão de Manuel Garcia”, o mito do Cristo é retomado pela imagem do imolado; a morte do deus ou qualquer outro conceito cristão abre espaço para a criação de novas concepções, entre elas a de se dar preferência a uma entidade feminina, representada

pela mãe de Manuel Garcia, a que recebe o corpo do morto. Mais adiante, pode-se verificar a queda de mais um mito em “O inventor”, mais especificamente uma outra sugestão da desconstrução do amor. Na figura do menino obcecado pela água pode-se identificar o mesmo misto de erotismo e infância que se encontra no Eros, deus-menino do amor, na mitologia grega, ou o Cupido, na mitologia romana. O deus do amor está carregado de sensualidade e liberdade, como apresenta Roland Barthes (2003) o Eros: “o amante poderia ser assim definido: uma criança de pau duro: assim era o jovem Eros” (p. 8), ou seja, pelo amor transgride-se a condição assexuada da criança. Enquanto na lenda, Eros se escondia de Psique, aqui, ele se despe da condição civilizada – simbolizada pelas roupas – e entrega-se ao carinho da água num mergulho que revela a rendição ao princípio de prazer e o desdém pelo princípio de realidade.

Em *As Máscaras do Destino* encontram-se dois mitos personificadores, segundo Herbert Marcuse (1999), do predomínio do princípio de prazer sobre o princípio de realidade: Orfeu e Narciso, símbolos da liberdade que “não se converteram em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas da conquista” (p. 148). O primeiro pode ser encontrado na deambulação da Morta em que ela vai levando ao mundo mais vida, assim como Orfeu faz com sua música, após libertar-se do cemitério, lugar onde os vivos encerram os mortos. Narciso pode ser encontrado nas cenas nas quais se mergulha na água, nas quais se pode ver refletida a sua imagem. Aqui não se observa exatamente uma subversão do mito, mas uma valorização do mito que simboliza o princípio de prazer.

Nesse sentido, outro mito valorizado é o de Pandora, e cujo simbolismo se aproxima da idéia cristã da Eva, a mulher que corrompe o homem. Ambas personificam a mulher maldita e podem ser identificadas em “O sobrenatural” sob a figura da *Gatita*

Blanca. Por ser cortesã, por ser sensual e por ser um fantasma, a personagem se afasta do modelo idealizado para a mulher, já que seus atributos são unicamente maléficis. Portanto, sua marca pode ser a da que detém o mal, assim como Pandora e Eva. Essa mesma mulher detentora do bem e do mal também está representada no conto “O aviador” por Melusina, personagem lendária dos romances de cavalaria medievais. Melusina é imensamente bela, mas também assume a forma de serpente. Essa figura feminina remete à mulher que oferece ao mesmo tempo a beleza e a monstruosidade impressionantes. O resgate da mulher corruptora perseguida pela Igreja Católica sugere a subversão do modelo de mulher assexuada e angelical do romantismo e da tradição.

A concepção de ascensão também é subvertida. Florbela se utiliza da figura do herói e heroína românticos, os vencedores tradicionais, para oferecer-lhes a subversão. No caso do herói o movimento inicial é vertical: mas, desta vez, a ascensão cede à queda e à morte. E quando se trata de uma heroína, o trajeto é feito no sentido horizontal, porque a direção escolhida é a do retorno. A começar pelo aviador do primeiro conto, tem-se o vôo que culmina na queda na água, onde ele encontra a eternidade. A expressão usada é “cai na eternidade”, e não mais “sobe ao céu” ou ao paraíso eterno. Além do aviador, há muitas outras personagens masculinas que morrem. Portanto, o herói de Florbela é um herói morto, e é através da morte que ele ascende, em suas próprias palavras, “(Manuel) subia a descer...”. O menino de “O inventor”, tal qual um anjo caído, se entrega ao deleite do mergulho, e para mergulhar, é necessário cair. Substituindo-se o movimento vertical pelo horizontal, em “A Morta”, há o retorno, caminho inverso, da terra para a água. Semelhantemente, Mariazinha vai do mundo para o claustro; a mulher de “O resto é perfume...” vai da razão para a loucura; a *Gatita* sai do mundo natural para entrar no sobrenatural.

Além da direção que segue o herói, também há de se considerar a feminilização do homem pela dor. Florbela desloca o homem do modelo patriarcal ao construir personagens masculinas que sofrem e conferindo a suas existências o caráter de martírio. Nesse sentido, a própria figura masculina é proposta a partir de sua subversão ganhando contornos femininos. Como o menino de “O inventor” que em contato com a água demonstrava tanta satisfação que seu corpo ganhava a exuberância da flor magnólia, “carnuda” e “toda aberta”, marcas que apontam claramente para uma imagem erótica, a da entrega. Entretanto, o que se mostra com mais clareza como tentativa de se feminilizar o homem é a dor presente em sua vida, que é um princípio essencialmente feminino, enquanto o olhar é o dote masculino, segundo Maria Lúcia Dal Farra¹⁷. Desse modo, ao dar ao homem atributos da mulher, ela liberta mais uma convenção do plano concreto abrangendo-o para a concepção poética.

Outro aspecto a ser destacado é a beleza desses heróis que, após ser enaltecia em todos os contos através de traços e características de heróis românticos, no último, conto é desvalorizada pelo narrador. Após descrever as três personagens masculinas, observa-se a padronização da beleza que apresentam: “Todos exatamente o mesmo tipo de beleza masculina: rostos enérgicos, faces duras e secas, perfis de medalhas antigas, frentes onde o buril do pensamento e da ação traçara os vincos imperecíveis que, na carne, são rastros de coisas mortas que foram sonhadas e vividas” (*MD*, p. 95). A beleza perde valor e a morte ascende de sua condição maléfica e é destituída de sua função destruidora para se tornar o anjo de renovação, a companheira, a presença desejada, assim como é reconhecida como o único meio de se libertar do mundo dos vivos.

A leitura de todos esses mitos em *As Máscaras do Destino* leva a um último mito: o de Lúcifer. Sua imagem corresponde à idéia da queda do anjo, o ser perfeito que é expulso

¹⁷ DAL FARRA. 1997, p. 37.

do céu por desobedecer a Deus e se torna a personificação do mal para a cultura judaico-cristã. O símbolo do anjo caído faz-se bastante significativo para representar a transgressão proposta por Florbela Espanca. Os mitos femininos em inversão e os mitos masculinos de liberdade aplicados ao universo feminino dialogam com essa idéia de corrupção de uma figura instituída, como se pode dizer do homem civilizado: o bem maior desconstruído em sua perfeição.

Após uma rerepresentação de elementos mitológicos enraizados na tradição ocidental, pode-se perceber uma tentativa de alteração dos lugares estabelecidos. Em alguns dos contos de *As Máscaras do Destino*, o jogo de inversão dos componentes de narrações e diálogos é utilizado para conferir à mulher um lugar na conversa, para dar-lhe a palavra, em vez de ocupar sempre o lugar de receptora de verdades emitidas por outrem. Em “O resto é perfume...”, o narrador ocupa quase todo o conto com a fala de sua amiga. Em “A paixão de Manuel Garcia”, a história é contada a partir da ótica da mãe de Manuel. É ela quem tem o papel ativo e seu ponto de vista é imprescindível para a narrativa, enquanto o homem está morto. Nessa perspectiva, em “O aviador”, a experiência erótica é vivida apenas pelas ninfas, não pelo herói; está, portanto, admitida apenas sob o ponto de vista feminino, porque, aqui, o homem é morto, enquanto as ninfas que amam, tocam, engrinaldam o corpo do morto, numa razão invertida do tom trágico da poesia do mal do século. O masculino experimenta a viagem de Ícaro, que por ambicionar algo além do seu alcance, acaba caindo no vazio. A experiência do vôo do herói é experiência frustrada e ele morre humanizando-se e informando à humanidade os limites da sua condição. E em “As orações de soror Maria da Pureza”, Mariazinha reproduz as palavras de seu namorado morto, permitindo que o discurso masculino esteja na boca de uma mulher, e o usa para perverter a oração, que é oferecida a um homem, em lugar dos santos e de Deus.

A subversão é, portanto, muito marcante em *As Máscaras do Destino*. Nesse sentido, há também uma clara oposição a modelos socialmente instituídos. “O aviador” abre a série sugerindo que desvincular-se da terra é abrir caminho para a liberdade. Para isso, ele se atreve a voar; o vôo representa o movimento do sonho que distancia o indivíduo do real. E por subir tão alto, como Ícaro, provocou a própria morte: esta marca o rompimento definitivo com o mundo. Antes de “cair na eternidade”, o aviador, “como quem atira ao vento, num gesto de desdém, um punhado de pétalas, atira cá para baixo uns miseráveis restos de ouro que levou, do seu ouro de lembranças de que se tinha esquecido.” Para desfazer o vínculo precisa desdenhar de suas memórias, que se constituem das experiências da vida terrena, precisa esquecer. Esse desprendimento o deixa livre para um recomeço em mundos novos. Em “O resto é perfume...”, a razão, a verdade absoluta, a realidade fechada e oficial são substituídas pela loucura. A sabedoria está nas palavras do doido, que desmente o mundo oficial e oferece uma nova ordem a partir da subversão.

Segundo o conto “A paixão de Manuel Garcia”, a forma pode ser entendida como passível de deformação. Manuel Garcia tem como ofício a cantaria: talha a pedra (que pode ser rocha, pedra sabão, granito, etc) para que ela seja utilizada em construções. Ou seja, ele tem de transformar a pedra bruta, dar a ela uma nova forma. Seu próprio ofício oferece-lhe a possibilidade de intervir na forma. Além disso, Manuel Garcia nutre um amor platônico por Maria del Pilar, que reúne em si características que fazem dela uma mulher outra em relação às mulheres comuns: era pura – “Vaso sagrado por onde nenhuma boca matara a sede, templo que nenhuns passos tinham profanado ainda (...), era a Pura, a Intangível, era *a que não era de ninguém!*” (MD, p.61) –, e era estrangeira, a mulher Outra. É o oposto das pedras a serem deformadas, pois sendo destoante, já é ela própria uma deformação. Porém, eis que Manuel Garcia recebe a notícia de que ela iria se casar e nisto consiste sua decepção: a menina atípica, “*a que não era de ninguém*”, a inclassificável, seria agora

instituída pelo casamento, manifesta um recuo no processo de deformação, e assim como a pedra, toma a rigidez de uma fundação social: perde sua aura sagrada e passa a fazer parte do mundo.

Em “O inventor”, é apresentado o dilema entre ceder aos impulsos ou reprimi-los. Opta-se por ceder, pelo deleite erótico e pelo desdém à proibição, aqui representada pela ordem da mãe para que não sujasse a roupa. Desta vez, a instituição transgredida é a moral, o conjunto de regras que orienta a sociedade, e que aqui não tem validade. E ao final, movendo-se da água para o ar, o menino conquista a liberdade definitiva, desvencilhando-se de quaisquer valores mundanos.

Outra instituição transgredida é a ordem do sagrado, definida por valores religiosos. Em “As orações de sóror Maria da Pureza”, o convento, lugar destinado à formação de freiras é convertido no espaço da continuidade do amor, e de um amor erótico, como mostra a paisagem do jardim de Mariazinha. Para isolar-se do mundo que a impedira de vivenciar seu desejo pelo namorado, Mariazinha enclausura-se num convento, metáfora do isolamento a que a mulher está condenada, a fim de continuar adorando o amado, mesmo tendo ele morrido, com a devoção com que uma noviça adoraria a Deus. Desse modo, o que seria condenado a partir das concepções religiosas, Mariazinha transforma em pureza. Ela que, em princípio, é a personificação da castidade e da virgem romântica, se revela perversa, primeiro ao demonstrar desejos sexuais pelo namorado, depois por adorá-lo em suas orações. Este conto retoma o mito de Abelardo e Heloísa, com a diferença de que este casal vive a experiência erótica, o que provoca a castração de Abelardo.

Como representação da mulher como ameaça à ordem estabelecida, tem-se a *Gatita Blanca*, o fantasma que apavora Mário de Meneses. Apesar da aura sinistra, ela também exerce fascínio; Mário de Menezes é claramente atraído por ela, além de todos os outros homens que a conhecem e disputam sua atenção. A *Gatita* personifica os desejos e

impulsos humanos que, satisfeitos, abalam a ordem convencional, que exige dos homens a economia de sua energia para o trabalho¹⁸; ela é a mulher que satisfaz esses desejos, é uma cortesã. Simboliza o pecado que tanto se quer praticar quanto se quer impor como falta ou crime. A *Gatita* é a premonição da transgressão.

Há de se apontar também a respeito do conto “O sobrenatural” sua narrativa que pode ser identificada com o gênero fantástico, que é assim descrito por Tzvetan Todorov (2007):

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2007, p. 30)

O fantástico coloca em dúvida as certezas da realidade. Portanto, desestabiliza a existência fundamentada nas leis da realidade. E quando algo é desestabilizado, está sujeito a ser desmentido, é possível duvidar de sua legitimidade. Por isso, “todo fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (Idibem, p. 32). A *Gatita Blanca* é a ameaça, a possibilidade de se por em cheque a realidade. É no abalo sentido pela ordem que consiste a transgressão desta ordem.

A crítica que se fez até agora sobre Florbela não deixa de reconhecer seu impulso transgressor. Maria Lúcia Dal Farra (2002) observa que a entrega aos impulsos sexuais presentes em sua poesia demonstram a pouca vontade em se manter presa a modelos:

(...) para proferir o erótico é preciso derrubar barreiras, estilhaçar a permissão, visto que é de tabu social que se trata – e era assim, pelo menos na época em que Florbela ensaiava fazê-lo. Transgredir é, portanto, a única lei viável para os arroubos sexuais. (...) a reivindicação do cio feminino se faz ouvir com todo o seu cortejo de vibrações, de poética dos cinco sentidos, de palheta de colorações as mais vivas, onde o rubro, numa modulação que atinge o púrpura, se oferece como a tonalidade emblemática da paixão. (DAL FARRA, 2002)

¹⁸ FREUD, *O mal-estar na civilização*.

Seguindo a idéia de superação de valores, Maria Alice Aguiar (2001) aponta o impulso transgressor de Florbela Espanca sob o nome de Sórora Saudade, que esconde o desejo sob a máscara da oração e da vida casta. Sua imagem, ao despir-se de seu burel, revela “a tentativa de despir o seu superego para fazer explodir o livre ego fremente, em ebulição no seu ser mulher”. Ao analisar as vozes poéticas femininas do século XX – inclusive a de Florbela –, Nelly Novaes Coelho afirma que essas vozes femininas “se assumiram como transgressoras do cânone fundador da civilização cristã-burguesa: o interdito ao sexo.” E é rompendo as barreiras impostas por essa civilização que essas mesmas vozes vão se afirmar como donas de sua própria verdade. Esse choque com o modelo vigente é observado na poesia de Florbela Espanca também por Jussara Neves Resende (2007), a partir da oferta do corpo feminino ao amado através da palavra. Por fim, mas anteriormente a todas essas críticas, Jorge de Sena (1988) já observara antes a falta de subserviência do feminino:

Pobre funcionário público!... Não pode ir-se embora – o seu suicídio é um crime, não contra si próprio!, mas como um pedido de demissão apresentado inoportunamente... Tem de assinar o ponto da vida com subserviência, todos os dias... Florbela não quis ou não soube nunca ser esse funcionário. (...) Florbela demitiu-se, farta de aturar os diretores gerais. (SENA, 1988, p. 44)

O desejo de transgredir nasce do desgosto com a realidade presente. Em seguida, o despreendimento do Todo resulta no retorno à condição amorfa para a elaboração de um novo Todo. Como aponta Mircea Eliade, a tradição das culturas antigas apresenta essa tendência a retornar aos primórdios após a ruptura com a condição atual. Isso era feito através do resgate dos mitos, que narram acontecimentos de um tempo primordial, que é o começo de tudo, é o *tempo sagrado*. Esse tempo mítico ou sagrado é “diferente do tempo profano, da contínua e irreversível duração na qual está inserida nossa existência cotidiana e dessacralizada. Ao narrar um mito, reatualizamos de certa forma o tempo sagrado no qual se sucederam os acontecimentos de que falamos” (ELIADE, 1991, p. 53).

O mito pode ser entendido como acontecido em “tempo intemporal”, sem duração, assim como é concebida a eternidade. Ainda de acordo com Mircea Eliade, o mito está livre das imposições do tempo oficial. Realiza o resgate do tempo sagrado, abolindo o tempo profano.

Um mito retira o homem de seu próprio tempo, de seu tempo individual, cronológico, “histórico” – e o projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal que não pode ser medido por não ser construído por uma duração. O que significa que o mito implica uma ruptura do Tempo e do mundo que o cerca; ele realiza uma abertura para o Grande Tempo, para o Tempo Sagrado. (Ibidem, p. 54)

Sendo assim, o tempo profano e seu cotidiano são transgredidos e sua verdade é sobreposta pela verdade do Tempo Sagrado; o que se tem como real é contradito pelo irreal: a existência do real é ilusória, pois acaba, é limitada, enquanto o irreal não tem duração. Finalmente, a renúncia do tempo cósmico, que está sempre acabando e recomeçando, e que abriga sofrimento e ignorância, abre caminho para o retorno ao tempo anterior à Criação, que “precede o Sol”, que é liberto da vida, não participa da duração; dá-se a passagem do condicionado para o não-condicionado.

Florbela Espanca trabalha sua escritura de modo a permitir que nela se manifeste a transgressão. Isso pode ser ilustrado pela forma como o erotismo é tratado em *As Máscaras do Destino*. O que se caracteriza como transgressão não é o encontro erótico ou a realização amorosa, mas o desejo, que é vivo e permanente, impossível de ser anulado. A consumação do ato amoroso não é, portanto, a grande transgressão que se observa na obra flrobiana, mas a criação da própria escritura como escritura do desejo feminino. O erotismo não se dá no ato sexual, mas no plano do discurso. Roland Barthes, em *Aula*, afirma que o poder está entranhado em todo discurso. A linguagem é o objeto em que o poder se inscreve. E a língua é a expressão desse poder. Barthes, assim, observa que a língua implica uma relação fatal de alienação. Ela é fascista, pois obriga a dizer em vez de impedir de dizer. Portanto, na língua, “servidão e poder se confundem”. Por isso mesmo, só

pode haver liberdade fora da linguagem. Como não há meios para sair dela, o que resta é trapacear com a língua. Somente na literatura, é possível ver a linguagem fora do poder. E como o texto é o próprio aflorar da língua, e “é no interior da língua que ela deve ser combatida, desviada” (BARTHES, 2004, p. 17), é assim que a ciência – saber como enunciado – se transforma em escritura – saber como enunciação –, dando a conhecer um universo que está a ser criado, que está surgindo.

Se a semiologia de que falo voltou então ao Texto, é que, nesse concerto de pequenas dominações, o Texto lhe apareceu como o próprio índice do despoder. O Texto contém nele a força de fugir infinitamente da palavra gregária. (...) a literatura, pelo movimento de *miragem*, empurra para outro lugar inclassificado, atópico, por assim dizer, longe dos *topoi* da cultura politizada. (BARTHES, 2004, p. 35)

Barthes ainda considera que a função utópica da literatura consiste “fazer real o desejo do impossível”. O escritor deve teimar: “manter o revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera” (Ibidem, p. 27). Teimando, a escritura se desloca, visto que deslocar-se quer dizer “transportar-se para onde não se é esperado”. Desse modo, a literatura permite um deslocamento e uma vivência que não são permitidos pela realidade.

A literatura permite a descoberta de um novo sistema. Gaston Bachelard (1993), em *A poética do espaço*, define na poesia um modo de viver não encontrado fora dela:

A sublimação, na poesia, sobrepõe-se à psicologia da alma terrenamente infeliz. É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar. (...) Trata-se de viver o não-vivido e de abrir-se para uma abertura de linguagem. (BACHELARD, 1993, P. 14)

“Quando se torna autônoma, uma arte assume um novo ponto de partida.” A fenomenologia do poético, consiste, segundo o autor, no saber como um esquecimento do saber, uma superação do conhecimento para que o não-saber dê origem a um saber novo: “em poesia, o não-saber é uma condição prévia” (Ibidem, p. 16).

5) CONCLUSÃO

Este estudo propôs uma análise dos contos de *As Máscaras do Destino*, de Florbela Espanca, considerando-se que, apesar de o gênero escolhido para a composição da obra ter sido a narrativa, trata-se de um texto escrito em prosa poética. Como na poesia de Florbela Espanca, os fenômenos percebidos estão presentes também na prosa. Os estudos críticos sobre a poesia de Florbela foram considerados para o estudo dos contos, até então muito pouco estudados. Este trabalho, partindo dos estudos críticos, reafirmou que o amor é o motivo central de toda a obra florbeliana, seja na poética ou na ficcional. Constatou-se que o amor é tratado por Florbela como uma experiência que não se realiza, pois não encontra onde se ancorar no mundo civilizado.

Para a fundamentação teórica sobre a dissonância percebida entre o amor e o real, e a frustração por ela provocada, foram utilizados estudos que têm como principal alavanca a análise da sexualidade e seus contornos na civilização. Os autores escolhidos foram Georges Bataille, que trata em *O Erotismo*, a prática sexual a partir de seus significados para a religião e para a cultura tradicional, além de seu caráter transgressor ao interferir na condição do homem como ser descontínuo; de Sigmund Freud e Herbert Marcuse foram utilizados suas abordagens sobre os mecanismos de repressão ao sexo desenvolvidos para a manutenção da civilização, em *Além do princípio de prazer*, *Mal-estar na civilização* e *Eros e civilização*, respectivamente; e Michel Foucault, em *História da Sexualidade*, que apresenta as inúmeras sexualidades catalogadas pela cultura do mundo moderno, e a forma como esta a dispersão das sexualidades as manipula: através de uma análise precisa de muitas delas como doença ou distúrbio comportamental, como é caracterizada a sexualidade da mulher. Nesse sentido, o amor foi percebido como impulso transgressor, visto que exige que o indivíduo desvencilhe-se da realidade em que se insere para a prática

amorosa. Sendo assim, o amor é comparado aos movimentos revolucionários por Francesco Alberoni, visto que interfere na legitimidade do cotidiano.

A presença do desejo é a alavanca para a inquietude e a angústia. O que se experimenta após o fracasso da experiência amorosa é a frustração. O eu está marcado pela dor e pelo desencanto, o que o faz querer escapar ao real hostil. Sendo assim, há de se perceber que a dor provoca no indivíduo a necessidade de escape. A única possibilidade de romper as malhas do real se dá pela obsessiva presença da morte. É ela quem oferece a possibilidade de se desvencilhar do real e imaginar mundos novos. Por isso, Eros e Thánatos encontram-se indissociados. É então que a presença de Thánatos coloca em destaque a realidade e a necessidade de sua desconstrução. A morte passa a ser a possibilidade do novo, da recriação. À morte é conferida ambivalência: assimila o papel da destruição e da renovação, em vez de ser apenas a mensageira do Mal. Através dela, a vida pode ter um fim para que se possa existir em uma conjuntura exterior ao mundo definido pela civilização. Nesse sentido, a vida e a morte foram percebidas como coexistentes e dependentes uma da outra, e a morte foi exposta como um prêmio dado aos heróis. Para a descrição dos significados detidos no símbolo da morte foram abordados os estudos de Gaston Bachelard e Mircea Eliade.

Alguns traços típicos das escolas finisseculares foram apresentados de modo a reconhecer que a estética florbeliana demonstra resquícios da literatura do fim do século XIX, mesmo que não tenha feito parte diretamente de nenhuma daquelas escolas. A presença da morte, a necessidade de se destacar do mundo, os elementos fantasmagóricos e sinistros, a narrativa fantástica, e o desencanto são aspectos decadentistas e simbolistas marcadamente presentes nos contos de Florbela Espanca. Esse apontamento permitiu também reconhecer na autora marcas que a situam em um contexto moderno e esclarecido, retirando-a, portanto, da categoria única de escritora imoral em que a colocou a censura

salazarista, e da identificação única com o presencismo, como se tem feito nos compêndios de literatura portuguesa.

No terceiro capítulo, foi apresentado o mundo inventado como ideal de lugar para se viver, visto que o mundo real se mostrou insípido aos amantes. Como matéria-prima para a elaboração desse Mundo Outro, apresentam-se imagens oníricas, mitológicas e simbólicas, além dos quatro elementos da natureza artificializados ou desnaturalizados. A apresentação desses elementos foi feita com base nos estudos de Gaston Bachelard sobre os quatro elementos e seus significados poéticos. O significado da água apresentado por Mircea Eliade em seu estudo sobre símbolos e religiões de culturas arcaicas também foi identificado na prosa florbeliana. Em seguida, o sonho como vida e a perpetuação dos mortos foram mostrados como valores que colaboram para o deslocamento das personagens da esfera real de suas existências. Foi demonstrado que o sonho como vida representa o deslocamento do espaço, enquanto a perpetuação dos mortos e sua divinização são representantes do deslocamento temporal, visto que rompem com o tempo durável e confere-lhes a eternidade. A análise de Mircea Eliade sobre a duração do tempo em oposição ao fim da duração foi utilizada para o embasamento dessa interpretação.

No quarto capítulo, o feminino foi analisado a partir do lugar que a mulher ocupa em um mundo construído com base nos modelos definidos pelo homem e como a condição feminina encontra-se deslocada desse mundo. O entre-lugar, aqui, manifesta a contradição entre o ser mulher num mundo predominantemente masculino e a necessidade que esse ser tem em se enquadrar nesse mundo. Por isso, invariavelmente, a transgressão é sugerida como forma de afirmação da mulher como sujeito. Através das personagens femininas que são colocadas em situações em que se vêem impedidas de vivenciar experiências como o amor e a sexualidade, e dos símbolos da transgressão identificados na narrativa, todos os aspectos que caracterizam a escrita de Florbela como obra de autoria feminina foram

considerados para apontar sua iniciativa transgressora. A identificação da escrita feminina no texto de Florbela Espanca foi orientada de acordo com o estudo de Isabel Allegro de Magalhães em que a autora destaca diferentes tipos de escrita feminina, entre eles, a que não possui estratégia para elaborar uma escrita diferente da escrita masculina. Florbela Espanca demonstra a preocupação com a questão do feminino, mas não com a iniciativa de construir um estilo exclusivo da mulher escritora. A estratégia para a proposta de transgressão foi percebida na subversão de mitos, lugares estabelecidos e instituições sociais, e na utilização de mitos que simbolizam a transgressão, entre eles, Lúcifer, o anjo que caiu e que bem representa a rebeldia que corrompe um ser perfeito e o coloca à margem. É por este viés que a condição feminina é entendida no texto florbeliano: está fadada ao alheamento, à exclusão, à marginalização. Foram citados textos de alguns autores para embasar a tese de que Florbela Espanca se apropria da escrita como instrumento de rebelião. Roland Barthes e Gaston Bachelard serviram como apoio a partir de seus estudos e idéias sobre a literatura poder realizar projetos que são inviáveis fora dela, ou seja, seu potencial de rompimento com o real. Nesse sentido, a escrita de Florbela constrói-se a partir da necessidade de se afirmar como sujeito num mundo onde tal prerrogativa não é concedida à mulher, a não ser através do discurso elaborado pelo homem. Sendo assim, a literatura acaba por se tornar o espaço onde a mulher pode conquistar a própria voz e ser autônoma ao menos na palavra.

6) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. 15 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ALBERONI, Francesco. *Enamoramento e amor*. 7 ed. Trad Ary Gonzalez Galvão. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A água e os sonhos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Aula*. 12 ed. Trad Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2 ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

COELHO, Nelly Novaes. “O erotismo na literatura feminina do século XX – da submissão ao desafio ao cânone”. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/vdletras3/nelly.htm>>.

Acesso em 13 mar. 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “A condição feminina na obra de Florbela Espanca”. *Estudos Portugueses e Africanos*. nº5. Campinas, UNICAMP/IEL, 1985, p.111-122.

_____. “Recensão crítica a ‘Contos e Diário’, de Florbela Espanca; ‘Florbela Espanca – Fotobiografia’, de Rui Guedes; ‘Contos’, de Florbela Espanca”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões críticas, nº92, Jul. 1986, p.87-90.

_____. “Recensão crítica a ‘Cartas (1906 – 1922)’, de Florbela Espanca; ‘Cartas (1923-1930)’, de Florbela Espanca”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões críticas, nº 99, Set. 1987, p.109-111.

_____. “No centenário de Florbela Espanca (1894 – 1930). A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 132/133, Abr 1994, p. 99-110.

_____. “A dor de existir de Florbela Espanca”. *Estudos Portugueses e Africanos*. nº30, Campinas, UNICAMP/IEL, Jul/Dez 1997; p. 33-46.

_____. “Florbela erótica”. *Cad. Pagu*, nº 19. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>> Acesso em 13 mar. 2008.

_____. “A Florbela de Agustina”. Disponível em: <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edições/01_2007/01_artigo_maria_lucia_dal_farra.pdf> Acesso em 13 mar. 2008.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ESPANCA, Florbela. *As Máscaras do Destino*. Apresentação Fernando Alves. São Paulo: Aquariana, 2003.

_____. *Poemas de Florbela Espanca*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Sonetos*. 12 ed. Estudo crítico de José Régio. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

_____. *Além do princípio de prazer*. Trad. Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 11 ed. São Paulo: Edições Graal, 1984.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios*. 9ª ed. Trad. Sieni Maria Campos & Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Era dos Extremos*. 2ªed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia grega e romana*. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LOPES, Silvina Rodrigues. “Recensão crítica a ‘Poesia I (1903-1917) e II (1918-1930)’, de Florbela Espanca.” In: *Revista Colóquio/Letras*. nº 92, Jul 1986. p. 86-87.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. “(Im)possibilidades de leitura: a diferença sexual na criação literária”. In: *Capelas Imperfeitas*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 2002.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 8ª ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: CER, 1975.

- PLATÃO. *O banquete ou Do Amor*. 10 ed. Trad, introdução e notas J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- RÉGIO, José. “Florbela”. In: *Ensaaios de interpretação crítica*. 2 ed. Porto: Brasília Editora, 1980.
- RESENDE, Jussara Neves. “Poemas eróticos de Florbela Espanca e Gilka Machado”. 2007. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/ensaaios>> Acesso em 13 mar. 2008.
- ROCHA, Clara. “Recensão crítica a ‘Diário do último ano’ de Florbela Espanca”. In: *Revista Colóquio/Letras*. nº 69, Set 1982, p. 79-80.
- SARAIVA, José Hermano. *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.
- SCHÄFFÉL, Dicléia Maria Bastos. “O ‘Canto desencarnado’ de Florbela Espanca”. In: *Revista e-lettras*. nº. 4. Junho 2002. Disponível em: <<http://www.utp.br/eletras/ea/eletras>> Acesso em 13 mar 2008.
- SENA, Jorge de. “Florbela Espanca”. In: *Obras de Jorge de Sena. Estudos de Literatura Portuguesa – II*. Lisboa: Edições 70, 1988.

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](#)